



HAL
open science

Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python

Célia Schneebeli

► **To cite this version:**

Célia Schneebeli. Pragmatique du nonsense, de Lewis Carroll aux Monty Python. Linguistique. Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris 10), 2010. Français. NNT : 2010PA10129 . tel-01411208

HAL Id: tel-01411208

<https://shs.hal.science/tel-01411208>

Submitted on 7 Dec 2016

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

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

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
U.F.R DES LANGUES ET CULTURES ÉTRANGÈRES
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES

**PRAGMATIQUE DU NONSENSE, DE LEWIS CARROLL AUX MONTY
PYTHON**

THÈSE DE DOCTORAT DE LANGUES ET LITTÉRATURES ANGLAISES ET ANGLO-SAXONNES

Présentée et soutenue publiquement
Par

Célia SCHNEEBELI

Le 27 novembre 2010

Directeur de thèse : M. Jean-Jacques LECERCLE

JURY

M. Nicolas BALLIER – Université Paris 7
M. Jean-Jacques LECERCLE – Paris Ouest Nanterre La Défense
M. Richard PEDOT – Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Mme Nathalie VINCENT-ARNAUD, Université Toulouse II le Mirail

Cette thèse consiste en une étude des échanges verbaux dans la littérature nonsense, du dernier quart du dix-neuvième siècle avec l'un des deux pères fondateurs du genre, Lewis Carroll, au dernier quart du vingtième siècle avec ses glorieux héritiers, les Monty Python. Le corpus est puisé dans le nonsense anglophone en général, qu'il soit anglais (Lewis Carroll, les Monty Python, N.F. Simpson), canadien (Stephen Leacock), ou américain (Robert Benchley, Donald Ogden Stewart, Joseph Heller ou encore les Marx Brothers). Comme le titre le suggère, l'étude des échanges verbaux se fera à l'aide de l'analyse pragmatique, qui étudie le fonctionnement du langage en actes et dans la pratique, en contexte social. L'axe d'étude principal du travail sera donc celui du langage comme activité réunissant des interlocuteurs, et ses objets seront l'énoncé et le discours plutôt que la phrase. L'étude mettra à contribution la théorie pragmatique dans son ensemble (Austin, Grice, Searle, Sperber et Wilson, Leech, Ducrot, Sarfati...) et dans toute la diversité de ses approches (pragmatique cognitive, topique, intégrée...) pour servir l'analyse littéraire et linguistique des échanges verbaux de ces personnages qui s'apostrophent, débattent, dissertent, soliloquent, devisent, s'insultent, interpellent, ordonnent ou tout simplement conversent volontiers, dans ou contre, mais jamais hors, les règles de la conversation.

The pragmatics of nonsense, from Lewis Carroll to the Monty Python.

This dissertation consists in a study of verbal exchanges in nonsense literature, from the last quarter of the nineteenth century and one of the two fathers of the genre, Lewis Carroll, to the last quarter of the twentieth century and his glorious heirs, the Monty Python. The corpus is taken from the whole of English-speaking nonsense literature, be it English (Lewis Carroll, the Monty Python, N.F. Simpson), Canadian (Stephen Leacock), or American (Robert Benchley, Donald Ogden Stewart, Joseph Heller and the Marx Brothers). As the title indicates, the study of verbal exchanges will rely on pragmatic analysis, pragmatics being the study of how language works as a practice, in social context. The main focus of the study will then be language as an activity in its own right, involving users, and dealing with utterances or sentence-tokens rather than sentence-types. The study will rely on the work of many different theorists (Austin, Grice, Searle, Sperber and Wilson, Leech, Ducrot, Sarfati...) and varied theoretical approaches (relevance theory, normative pragmatics, integrated pragmatics...) in order to analyse the verbal exchanges of characters who are fond of debating, conversing, arguing, listening to the sound of their own voice, giving orders, asking questions, or simply chatting within or against, but never outside, the rules of conversation.

Mots-clés : Nonsense, pragmatique, Carroll, Monty Python, Heller, Marx Brothers, énoncé, sens commun, échange verbal, conversation, langage.

Keywords : Nonsense, pragmatics, Carroll, Monty Python, Heller, Marx Brothers, utterance, common sense, verbal exchange, conversation, language.

ED Lettres, langues, spectacle, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 200
avenue de la République, 92000, Nanterre

REMERCIEMENTS

J'adresse de vifs et sincères remerciements à mon Directeur de Thèse, M. le Professeur Jean-Jacques Lecercle, pour avoir accepté d'encadrer cette thèse, pour ses encouragements, sa patience, son soutien et ses relectures minutieuses et attentives.

Mes remerciements vont également à M. Le Professeur Pierre-Yves Pétillon, de l'Université Paris-IV-Sorbonne et de l'Ecole Normale Supérieure rue d'Ulm qui a encadré mes travaux de maîtrise et de DEA, grâce à qui j'ai découvert le nonsense, ainsi qu'un goût de la recherche qui ne s'est jamais démenti.

Aux doctorants et docteurs que j'ai pu rencontrer et côtoyer tout au long de cette thèse, tout spécialement Nadia Forté, Magali Vogin et Rémi Vuillemin, pour leur soutien moral, technique et scientifique, ainsi que leurs conseils précieux.

Enfin je remercie mes parents et mon compagnon, pour leur soutien quotidien, dans les bons comme dans les mauvais moments.

CONVENTIONS

Citations

Toutes les citations du corpus ont été laissées dans leur langue originale afin de préserver la cohérence de l'analyse linguistique et pragmatique qui en est proposée, qui n'a de sens qu'au regard du texte original.

Les citations courtes, jusqu'à trois lignes, sont insérées directement dans le texte, sauf lorsque leur forme (dialogue, poème) justifie une mise en page particulière.

Les citations longues, de plus de trois lignes, sont placées en retrait.

Les citations des œuvres cinématographiques et filmiques proviennent des scripts quand on a pu y avoir accès (c'est le cas pour tous les épisodes du Flying Circus des Monty Python, ainsi que deux des films des Marx Brothers), dans ce cas la référence exacte dans les scripts publiés est précisée en note de bas de page. Dans le cas contraire, elles proviennent de transcriptions du film visionné.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
1. Le nonsense : un corpus hétéroclite	13
2. La pragmatique et le nonsense	17
3. La pragmatique et le discours de fiction	20
PREMIÈRE PARTIE – COMMON SENSE, COMMON NONSENSE	31
I.1. Le nonsense et le sens commun : perspectives de la pragmatique	35
I.1.A. <i>Sense</i> et nonsense : définir la pragmatique du nonsense	35
I.1.B. Un cadre théorique pour l'étude des échanges verbaux du nonsense	50
I.2. Le nonsense dans les interactions verbales : un jeu sur les attentes, les normes et la compétence	61
I.2.A. Le nonsense et la norme : un jeu sur l'a priori doxal	61
I.2.B. Le nonsense : incompétence topique ou jeu sur la compétence topique ?	77
I.3. Mots du nonsense, maux du sens : le jeu nonsensique sur le sens commun comme attente inscrite dans la langue	93
I.3.A. Le paradoxe orthodoxe du nonsense	94
I.3.B. « Begin at the beginning, [...] and go on till you come to the end: then stop » : le nonsense et la tautologie	108
DEUXIEME PARTIE – TALKING THROUGH THE LOOKING-GLASS	125
II.1. Le nonsense et l'échange idéal	130
II.1.A. Parler pour ne rien dire ou l'anti-discours idéal	131
II.1.B. Le dialogue univoque du nonsense	150
II.2. Défaut du sens, excès du nonsense	166
II.2.A. L'échange verbal comme terrain miné : malentendus, ambiguïté et opacité du langage	167
II.2.B. Le nonsense et la référence directe	181
II.3. Les niveaux du sens	204
II.3.A. « Oh, ever so much more than that! » : l'impossible quête de la littéralité	205
II.3.B. La métaphore et le pied de la lettre	217

TROISIEME PARTIE – LE LANGAGE NONSENSIQUE : UN LANGAGE DE L’ACTION	233
III.1. L’échange nonsensique comme lieu d’action	237
III.1.A. Le dialogue nonsensique : une mise en scène des forces à l’œuvre dans le langage	239
III.1.B. Scène commune et présentation de soi	260
III.2. L’échange nonsensique : du jeu au combat	280
III.2.A. L’échange verbal à l’épreuve du jeu	281
III.2.B. « What the rules of battle are » : principe de lutte et impolitesse systématique	291
III.3. From « a knockdown argument » to « a dead silence » : le noble art du K.-O. verbal	319
III.3.A. La violence du dialogue	319
III.3.B. « A dead silence » : le silence dans l’échange verbal	337
CONCLUSION	353
1. Le nonsense et le discours de fiction	356
2. La double situation d’énonciation de la fiction au miroir du nonsense	368
3. Le nonsense et la pragmatique textuelle : le texte comme dispositif de communication et espace de jeu nonsensique	373
BIBLIOGRAPHIE	385
I. Sources primaires	386
II. Sources secondaires	388
INDEX	399
I. Index des notions	401
II. Index des noms propres	404

INTRODUCTION

S'il est une question parfaitement banale à l'orée de toute entreprise méthodique et raisonnée, c'est bien celle-ci : par où commencer ? Elle est tout aussi banale, quoi que fondamentalement plus épineuse quand l'entreprise a peu (ou pas) de précédents et que l'on a affaire à un objet aux contours flous, comme c'est le cas du nonsense. Outre commencer « par le commencement », comme le suggérait au Lapin le Roi d'*Alice's Adventures in Wonderland*, le plus sage est sans doute, dans un premier temps, de circonscrire le sujet, d'en délimiter les contours et de commencer par poser méthodiquement nos outils, théoriques comme littéraires.

1. Le nonsense : un corpus hétéroclite

Le nonsense existe (en atteste, par exemple, sa présence dans l'*Oxford English Dictionary*¹, de nombreuses anthologies, preuve par les textes à laquelle fait écho l'évidence de la psychologie populaire, qui en fait un des traits de caractère de la psychologie britannique²)...mais il n'existe pas (il englobe des textes allant du Moyen-Âge à nos jours, traverse les genres, et est traqué jusque chez ceux qui ne s'en réclament nullement pour diverses raisons). C'est par ce constat contradictoire que s'ouvrirait la

¹ Le dictionnaire donne la définition suivante du genre : « a form of literature meant to amuse by absurdity (*nonsense verse*) »

² « Le "sense of nonsense" est un des traits les plus charmants de la psychologie britannique », Jean-Jacques LECERCLE. *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*. Thèse de doctorat d'état, Université Paris VII, 1981, p6

thèse de Jean-Jacques Lecercle (*Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, soutenue en 1981³), unique thèse consacrée à ce jour en France au genre. Ce travail fondateur se donnait pour objet de « saisir le fonctionnement du phénomène littéraire qu'est le Nonsense en ses moments caractéristiques »⁴, d'en chercher, comme à la chasse au Snark, les « unmistakable marks » parmi un corpus qui « se dérobe » et « s'évanouit » dès qu'on tente de le saisir, et ce pour mieux le construire, chemin faisant.

L'issue victorieuse de l'entreprise, qui se poursuit dans d'autres œuvres (*Le dictionnaire et le cri*, *Philosophy of Nonsense*) et fut plus heureuse que celle de l'équipée de l'Homme à la Cloche et ses compagnons, nous permet aujourd'hui de partir d'un point d'ancrage autrement plus ferme. Le Nonsense existe, donc, non plus seulement comme étiquette vague, trait psychologique ou entrée de dictionnaire, mais comme objet d'étude construit, que l'on peut remettre sur le métier de l'analyse pour se lancer à notre tour dans l'auscultation des « unmistakable marks » du genre, et les redécouvrir sous un angle nouveau, celui de la pragmatique.

Il nous faut, bien sûr, commencer par délimiter les œuvres qui feront l'objet de nos analyses au sein de ce corpus très hétéroclite, fait de textes de forme et d'origine très diverses, comme le montrent les anthologies publiées à ce jour, « salmigondis de textes de toutes provenances, dont il semble impossible de penser l'unité sous un concept »⁵. Lecercle, dans sa thèse, le divisait en une « série de cercles concentriques »⁶ au centre de laquelle se trouve le nonsense « incontestable » de Lear et Carroll, inventeurs avoués du genre. C'est à ce premier cercle que nous emprunterons la plus grande partie de nos exemples, en excluant malheureusement l'œuvre d'Edward Lear, essentiellement poétique et donc peu compatible avec l'analyse pragmatique, qui est centrée sur la pratique du langage en interaction. Plus heureusement, l'œuvre nonsensique de Carroll (c'est-à-dire *Alice's Adventures in Wonderland*, sa suite *Through the Looking-Glass*, *The Hunting of the Snark*, et dans une moindre mesure, *Sylvie and Bruno*, œuvre que beaucoup de critiques considèrent comme moins réussie, et témoigne

³ On utilisera le terme de « genre » à propos du nonsense tout au long de cette thèse par commodité d'expression, non sans ignorer les problèmes qu'une telle dénomination pose pour un corpus aussi hétéroclite et varié.

⁴ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, op. cit, p21

⁵ *Ibid.*, p7

⁶ *Ibid.* p10

en tout cas d'un nonsense moins flamboyant) se révèle suffisamment riche et complexe pour pourvoir à elle seule la colonne vertébrale de notre analyse. Carroll nous fournit par la même occasion le point de départ ou d'origine de notre corpus. Partant du nonsense explicite du père d'Alice, il se complète de ses héritiers, avoués ou indirects, dans l'art de la conversation nonsensique, et ce en suivant cette même logique de cercles concentriques. Les deuxième et troisième cercles sont ceux des anthologies explicitement consacrées au nonsense, aux choix plus ou moins hardis et discutables ; mais souvent dotés d'un « solide fonds commun »⁷. Nous y avons puisé principalement dans l'*Anthologie du nonsense* (1959) et des *Dingues du Nonsense* dans sa version augmentée de 1984, patiemment composées et commentées par Robert Benayoun, qui ont l'avantage d'inclure un bon nombre de textes dialogués, donc directement exploitables pour notre étude, ce qui n'est pas le cas de la majeure partie des anthologies du nonsense, plutôt consacrées aux poèmes, *nursery rhymes* et autres *limericks*. On en a tiré, et étendu, la partie dialoguée des nombreux articles de Robert Benchley, ainsi que le « roman illisible »⁸ de Donald Ogden Stewart, *The Crazy Fool*, deux pièces de N.F. Simpson qui « fait nonsense de tout »⁹, ainsi que cet autre grand pan de notre corpus qu'est l'œuvre des Monty Python, que pour plus de cohérence nous avons limité à l'intégralité du Flying Circus, dont les scripts sont intégralement consignés dans les deux volumes de *Just the Words* (parus en 1999, après une première édition intégrale des scripts en 1989). On y trouve encore ces autres contributeurs non négligeable à notre étude que sont Marx Brothers (dont on a sélectionné les seuls six premiers films¹⁰ dans un souci de concision, et sans doute parce qu'ils sont les plus proches des préoccupations du nonsense), dont les dialogues regorgent de jeux de langage typiques du genre qui nous intéresse, à tel point qu'une étude de leurs films sous l'angle du nonsense était déjà présente dans le recueil d'articles critiques, *Explorations in the Field of Nonsense* de Wim Tigges, paru en 1987. Le quatrième cercle est celui des recueils et anthologies qui ne comportent que pour partie du nonsense. Pour notre part, et toujours avec le souci de trouver des textes dialogués répondant aux traits de notre genre, nous

⁷ *Ibid.*, p11

⁸ Robert BENAYOUN. *Les dingues du nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*. 1984, Paris : Seuil, 1986, p161

⁹ *Ibid.*, p239

¹⁰ *The Cocoanuts*, 1929; *Animal Crackers*, 1930; *Monkey Business*, 1931; *Horse Feathers*, 1932; *Duck Soup*, 1933 et *A Night at the Opera*, 1935.

avons puisé dans la partie « nonsense » de *A Subtreasury of American Humor* de E.B. White (1941), à laquelle nous avons emprunté quelques textes de Mark Twain, auteur occasionnellement nonsensique, que l'on retrouve également dans *Les Dingues du nonsense* de Benayoun, tout comme son compatriote Ring Lardner, que l'on citera également à plusieurs reprises. Enfin, le cinquième cercle est celui de la périphérie, des œuvres où ne se manifestent que par moment les traits du nonsense, auquel on n'empruntera pour notre part qu'à trois œuvres de Stephen Leacock (qui donne, comme le remarque Benayoun, plus souvent dans le pastiche que dans le nonsense pur¹¹) : *Literary Laspes* (1910), *Nonsense Novels* (1911), et *Moonbeams for the Larger Lunacy* (1915). On y a enfin ajouté le roman remarquable de Joseph Heller, *Catch-22* (1962) qui, bien que n'étant cité dans aucune anthologie du nonsense, nous paraît y avoir sa place de plein droit, par ses jeux langagiers tout droit inspirés de Carroll (on verra d'ailleurs à l'occasion la proximité certaine qu'il existe entre certains personnages des deux œuvres), et par son obsession continue du paradoxe (preuve en est le titre, maintenant rentré dans le lexique commun pour faire référence à une situation d'impasse paradoxale, prise entre la logique du sens commun et celle d'un sens inattendu), du contre-pied discursif, du truisme et de la platitude digne du maître d'Oxford. Pierre-Yves Pétillon, dans son *Histoire de la littérature américaine*, le décrit d'ailleurs comme « ce qu'aurait pu être *The Naked and the Dead* s'il avait été écrit par Lewis Carroll plutôt que par Normal Mailer, ou encore [*Le*] *Brave Soldat Chveik* raconté par les frères Marx. »¹²

Au final, le corpus sélectionné se révèle être à l'image du nonsense : hétéroclite, de formes diverses (cinéma, littérature, sketches télévisés, théâtre) et d'origines variées (de l'Angleterre aux Etats-Unis en passant par le Canada de Leacock). Cependant, dans toutes les œuvres que nous avons choisi de citer, analyser et commenter, nous avons trouvé les traits caractéristiques décelés jadis par Lecercle lors de sa chasse au nonsense. On y a trouvé cette même unité dans « une conception de la règle, une obsession de la règle au sein du langage et du texte littéraire, plutôt que dans un ensemble précis de

¹¹ Robert BENAYOUN, *Les dingues du nonsense. op. cit.*, p38

¹² Pierre-Yves PETILLON. *Histoire de la littérature américaine : notre demi-siècle, 1939-1989*. Paris : Fayed, 1993, p260

règles, ce qui explique la multiplicité des « genres » pour ainsi dire traversés. »¹³. Ainsi verra-t-on qu'ils témoignent d'une même prédilection pour les jeux de langage au sein de l'échange verbal, d'un même penchant pour la mise en jeu de la norme dans son incarnation linguistique et pragmatique, et d'un même art de la remise en cause des règles de la conversation et de la prise à contre-pied des attentes de l'interlocuteur. Autant de traits communs qui nous permettent de les réunir en un même corpus qui nous donnera l'occasion d'étudier ce que le nonsense dit et montre de l'échange verbal.

2. La pragmatique et le nonsense

Pour mener notre analyse à bien, nous avons choisi d'utiliser les outils que fournit la pragmatique. Parfois qualifiée de « bric à brac », de « fouillis » (« rag-bag »¹⁴) voire de corbeille ou de dépotoir (« waste-basket »¹⁵), en particulier de ce que rejette la linguistique, la pragmatique fut elle aussi, pendant longtemps, un objet à construire, ce qu'elle demeure à certains égards. Car la discipline est jeune et plusieurs courants et théories co-existent, qui ne sont pas toujours exclusifs mais parfois opposés, ne serait-ce que sur la définition de son domaine d'étude. La pragmatique rassemble en effet sous son nom une réalité fort diverse et hétérogène de pragmatiques au pluriel. Les manuels de pragmatiques commencent d'ailleurs presque tous par ce point délicat qu'est la définition de son champ et de son objet d'étude, que ce soit Stephen C. Levinson, qui y consacre tout le premier chapitre de *Pragmatics*¹⁶, son manuel de référence paru en 1983, Geoffrey Leech, dont les *Principles of Pragmatics* commencent par ce sujet épineux, Jacob Mey, qui ouvre également son manuel *Pragmatics : An Introduction* (1993, 2001) par un chapitre intitulé « Defining Pragmatics », ou encore Jacques

¹³ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : Genre, histoire, mythe, op. cit.*, p36

¹⁴ « a rag-bag into which recalcitrant data could be conveniently stuffed, and where it could be equally conveniently forgotten », c'est ainsi que Geoffrey Leech qualifie la pragmatique dans l'introduction de ses *Principles of Pragmatics*, Lodon : Longman, 1983, p1

¹⁵ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction*. 1993, 2nd édition, Oxford : Blackwell, 2001 p19

¹⁶ « The scope of pragmatics », Stephen LEVINSON. *Pragmatics*. 1983, sixteenth printing, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p1-53

Moeschler et Anne Reboul dans la longue introduction de leur *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*¹⁷.

Il faut commencer, pour mieux comprendre, par remonter à la première utilisation du mot « pragmatique » dans le domaine des sciences du langage, qui est attribuée à Charles Morris. Dans un article de 1938 (« Foundations of the Theory of Signs »¹⁸), le philosophe américain élaborait la tripartition suivante au sein de la sémiotique, la science des signes : la syntaxe (comme étude de la relation formelle entre les signes), la sémantique (en tant qu'étude des relations de dénotation entre les signes et les objets qu'ils désignent) et la pragmatique (comme étude de la relation entre les signes et leurs utilisateurs). Depuis lors, un nombre considérable de définitions, variant dans leur effort de réduction du champ d'application du terme, ont été proposées, des plus restrictives comme celle du courant dit « logiciste », descendant direct de Morris et Carnap, pour lequel la pragmatique se limite à l'étude de l'indexicalité et de la deixis, aux plus larges, comme celles qui l'approchent de la sociolinguistique, de la psycholinguistique ou des sciences cognitives, en passant par de nombreuses définitions des plus vagues aux plus concises, comme celle que propose Levinson dans *Pragmatics* : « Meaning minus semantics »¹⁹. Autre point de débat : l'indépendance de la pragmatique vis-à-vis de la linguistique, que défend le courant dominant, d'origine anglo-saxonne, qu'est la « pragmatique cognitive », opposé à « la pragmatique intégrée » (à la linguistique), qui est, elle, d'origine française. En réalité, toutes ces théories ne sont pas forcément aussi contradictoires qu'il y paraît à première vue, elles sont au contraire parfois conciliables et souvent complémentaires même si elles divergent sur certains points fondamentaux, et on sera amené à emprunter à plusieurs d'entre elles tout au long de notre étude.

Point commun de toutes ces approches, depuis Morris, la pragmatique est centrée sur l'utilisateur du langage. Ainsi beaucoup invoquent-ils, pour la définir, la

¹⁷ « Pragmatique, linguistique et cognition », Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Seuil, 1994, p17-41

¹⁸ C.W. MORRIS, « Foundations of the Theory of Signs » in NEURATH O., CARNAP, R. & MORRIS C.W. (eds.). *International Encyclopedia of Unified Science*. Chicago: University of Chicago Press, 1938, p77-137.

¹⁹ Stephen LEVINSON, *Pragmatics, op. cit.*, p33

distinction chomskyenne entre la performance, qui est son domaine, et la compétence²⁰. Ses centres d'intérêt les plus consensuels sont donc les notions d'acte et de contexte, comme l'écrivent Roland Barthes et Frédéric Berthet dans la définition qu'ils formulent dans la présentation du célèbre numéro 30 de la revue *Communication*, qui inaugura la première traduction française d'un des fondateurs de la pragmatique moderne, H. P. Grice: « étude du langage en acte, observé, non sans l'immanence du message verbal, mais dans le jeu réel de ses partenaires. »²¹. La pragmatique ne se préoccupe donc pas du langage comme système ou comme objet abstrait, pris en dehors de toute historicité ou situation de communication, mais du langage dans son utilisation, dans sa pratique, dans son lien au monde. Ce qui coïncide à merveille avec les penchants de notre corpus, car c'est là aussi un des intérêts principaux du nonsense, comme l'écrit Lecercle dans sa thèse : « Un des traits les plus frappants des textes du Nonsense, un de ceux qui contribuent le plus à faire leur unité, est l'utilisation particulière qu'ils [...] font du langage »²², ou encore, dans *Le dictionnaire et le cri*, lorsqu'il qualifie le nonsense d'« ancêtre discret d'Austin et de Grice »²³. Et c'est là ce qui nous intéressera tout au long de notre étude : l'utilisation que font les locuteurs nonsensiques du langage dans les échanges verbaux du corpus, ce qu'ils mettent ou remettent en jeu, ce qu'ils montrent et disent de cette pratique qu'est le langage. Grâce à l'analyse pragmatique, on verra peu à peu se dessiner une curieuse proximité du langage nonsensique, que l'on dit volontiers (et souvent à tort, on y reviendra) insensé, incohérent, décalé voire absurde, avec le langage ordinaire, lui-même plein d'imperfections, de lacunes et de ratés. Car avec la pragmatique moderne, qui se dessine dans les années 1950 avec Austin, le père de la théorie des actes de langage, le « non-sens » du langage devient à proprement parler un objet d'étude. Comme le montre l'article de François Recanati, « La pensée d'Austin et son originalité »²⁴, ce qui était auparavant laissé de côté, car de peu d'intérêt pour l'analyse linguistique, revient au premier plan à partir des années 50. Toute la

²⁰ Voir Stephen LEVINSON. *Pragmatics, op. cit.*, p7, ou encore Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p5

²¹ « Présentation », Roland BARTHES et Frédéric BERTHET, « Présentation », *Communication*, 30, « La conversation », 1979, p4

²² Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe, op. cit.*, p78

²³ Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1995, p51

²⁴ François RECANATI, « La pensée d'Austin et son originalité par rapport à la philosophie analytique antérieure » in AMSELEK P. (ed).. *Théorie des actes de langage, éthique et droit*. Paris : P.U.F., 1986, p19-35, , cité par Jean-Jacques LECERCLE dans *Philosophy of Nonsense : The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London : Routledge, 1994, p71-72

partie non-vériconditionnelle du langage, qui ne dit rien du monde et ne semble donc pas avoir de sens évaluable en termes linguistiques, est réhabilitée. Le travail se poursuit avec Grice et son concept d'implicature et de violation de maximes partagées par les participants à l'échange verbal, et peu à peu, le nonsense linguistique est remplacé par des concepts pragmatiques comme le calcul d'implicatures, les actes de langage et autres exploitations de maximes. On peut alors dire, comme le fait Jean-Jacques Lecercle :

It can be argued that by exaggerating the nonsensical aspects of ordinary language, literary nonsense anticipates the need for pragmatic analysis. The passage which the philosophy of language achieved in the 1950s had already been effected in practice by Carroll and Lear a hundred years before.²⁵

Le nonsense, dès le 19^{ème} siècle de Carroll, anticipe l'analyse pragmatique des années 50 et suivantes. Ainsi voit-on l'art du contre-pied discursif cher au genre rejoindre les maximes de Grice et les attentes des interlocuteurs qui y sont liées, mais aussi de nombreux énoncés nonsense être lus comme actes de langage, quand le calcul d'implicatures permet d'interpréter des énoncés jusqu'ici considérés comme insensés ou incohérents.

3. La pragmatique et le discours de fiction

Utiliser des outils initialement créés pour étudier le dialogue naturel afin d'analyser les échanges d'un corpus fictionnel, des échanges « fabriqués », comme l'écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni²⁶, est une démarche qui appelle quelques clarifications.

Pour commencer, il est vrai que dans une certaine mesure, le discours de fiction pose problème à la pragmatique : le statut de ses énoncés, de son discours, de ses actes de langage a souvent été discuté, avec plus ou moins de succès, par les linguistes et

²⁵ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p72

²⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction*. 2005, Paris : Armand Colin, 2009, p312

philosophes du langage. Il est cependant au moins un problème que nous pouvons mettre de côté dès à présent, c'est celui de l'hypothèse de l'existence d'un langage spécifique à la fiction, qui a été largement mise en défaut ces dernières années, notamment dans les travaux du philosophe du langage et pragmaticien John Searle à ce sujet²⁷, aucun élément linguistique n'étant à proprement parler propre au discours de fiction (et la possibilité même de la fiction dépendant du fait qu'elle utilise le langage ordinaire²⁸). Pareillement, s'il est légitime de se poser, comme le fait Searle, la question de l'accomplissement effectif des actes illocutionnaires produits dans les discours de fiction, qui ne sont en fait que « feints » (même si l'acte d'énonciation est, lui, réel) dans les termes du philosophe américain, cela n'est que de peu d'intérêt pour notre corpus. Les actes de langage des personnages du nonsense n'ont certes pas d'effet dans le monde réel mais ils en ont un dans le monde fictif créé par le discours de fiction, ou du moins les locuteurs prétendent qu'ils en ont un. Quand les joueurs du *speakeasy* de *Horse Feathers* donnent l'ordre de couper les cartes, ou que la Reine du Pays des Merveilles ordonne qu'on tranche la tête d'Alice, il est évident que le langage n'a pas de répercussions dans le monde réel des Marx Brothers (les Etats-Unis des années trente) ou l'Angleterre victorienne de Carroll, mais bien dans l'univers projeté par la fiction. Et de ce point de vue, le genre respecte bien la « règle de cohérence »²⁹ donnée pour seule règle à laquelle le discours de fiction doit obéir, c'est-à-dire que tous les événements qui apparaissent dans la fiction soient cohérents les uns par rapport aux autres : les suites et réalisations des actes illocutionnaires présentés dans nos textes sont tout à fait cohérentes, pertinentes et rationnelles.

Le vrai problème est plutôt dans le rapport que le discours de fiction entretient avec le discours ordinaire ou naturel, et la validité des analyses qui peuvent être tirées du premier au regard du deuxième.

Longtemps, on a tenu les conversations fictionnelles pour une médiation dans l'étude des échanges verbaux, dans la mesure où l'on tenait également pour impossible de transcrire fidèlement les conversations, de les fixer sur le papier. Voici ce

²⁷ Voir le chapitre « The logical status of fictional discourse » dans John SEARLE, *Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts*. 1979, Oxford : Oxford University Press, 1999, p58-75

²⁸ Voir à ce sujet l'explication de Jacques Moeschler dans le *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, *op. cit.*, p428-429

²⁹ John SEARLE, *Expression and Meaning*, *op. cit.*, p72-73

qu'écrivaient Roland Barthes et Frédéric Berthet en 1979 dans la présentation du numéro 30 de la revue *Communication* citée précédemment : « In vivo, la conversation est « inenregistrable », « intranscriptible » (inutile de mettre des micros sous les fauteuils), le corpus inconstituable [...]. Il faut donc cette médiation : la littérature. »³⁰ Dans ce texte, Barthes et Berthet voyaient donc en la littérature une médiation on ne peut plus valable pour mieux comprendre les échanges naturels : si elle ne fournit pas d'explications ou d'analyses, ajoutaient-ils, elle propose « en contrepartie, des descriptions, des reproductions, des simulacres, si bien agencés, que l'intelligence première du propos se double virtuellement d'une intelligence théorique et comme structurale du langage lui-même »³¹. Avec le recul, il faut bien sûr nuancer une partie de ces propos. Il est, par exemple, aujourd'hui techniquement possible, et même obligatoire, de composer des corpus de conversations naturelles, indispensables à la pragmatique et à l'études du discours en interaction. Qui plus est, ainsi que le remarque Catherine Kerbrat-Orecchioni en mettant en perspective les propos de Barthes et Berthet, de nombreux éléments opposent irrémédiablement le dialogue de fiction et le dialogue naturel. Par exemple, le passage à l'écrit pose problème quant à la restitution directe des données phonétiques, paraverbales (prosodiques et vocales) et non verbales (posture, gestuelle). On note bien quelques tentatives, dans notre corpus, de les restituer sans avoir recours au commentaire narratif, comme lorsque Carroll passe par la typographie pour reproduire la voix timide, presque inaudible de l'insecte du train de *Through the Looking-Glass* :

“I know you are a friend,” the little voice went on; “a dear friend, and an old friend. And you won't hurt me, though I AM an insect.”

“What kind of insect?” Alice inquired a little anxiously. What she really wanted to know was, whether it could sting or not, but she thought this wouldn't be quite a civil question to ask.

“What, then you don't—” the little voice began, when it was drowned by a shrill scream from the engine, and everybody jumped up in alarm, Alice among the rest.³²

³⁰ Roland BARTHES et Frédéric BERTHET, « Présentation », *Communication*, 30, *op. cit.*, p5

³¹ *Ibid.*

³² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. London : Penguin Books, 2001, p181

Mais dans l'ensemble, le problème reste difficile à contourner. De même, la forme du dialogue fabriqué, qui est écrit (qu'il s'agisse de dialogues romanesques ou de textes ou scripts destinés à être interprétés) et donc par nature linéaire, s'oppose à l'oral, qui lui, est par essence simultané, ce qui pose un autre problème de distribution de la parole. Si le schéma global des tours de parole du dialogue de fiction est le plus souvent fidèle au dialogue naturel (succession de paires adjacentes de type question-réponse, séquences cohérentes...), les tours de parole soumis à la « tyrannie de la linéarité qui caractérise l'écrit »³³ sont contraints de se succéder clairement et d'être nettement séparés, alors que « les réalités conversationnelles sont nettement moins disciplinées : il arrive que les voix se superposent et s'entremêlent, et la mécanique de l'alternance des tours peut connaître différents types de « violations »³⁴. Il y a donc, dans le dialogue écrit, une simplification obligatoire des conversations naturelles dans la façon dont elles restituent l'alternance des tours, simplification qui affecte également la structuration du dialogue, qui le plus souvent se présente comme une « sage succession de paires adjacentes »³⁵. Comme le résume Kerbrat-Orecchioni, le narrateur « discipline » la conversation³⁶. C'est d'ailleurs en partie cela que Groucho met en perspective dans *Monkey Business* lorsqu'il ponctue une dispute entre le malfrat Briggs et sa femme de « Your turn », indiquant à chacun l'emplacement de son tour de parole comme pour pousser à bout la logique coopérative, nette et bien délimitée de la distribution de la parole dans l'univers de fiction qui est le leur³⁷. Car nos textes ne sont bien sûr pas inconscients du problème, qui affleure par endroits, par exemple dans le train de *Through the Looking-Glass*, où les personnages parlent « en chœur », et où le chevauchement des voix rend les locuteurs impossibles à identifier :

“Now then! Show your ticket, child!” the Guard went on, looking angrily at Alice. And a great many voices all said together (“like the chorus of a song,” thought Alice), “Don't keep him waiting, child! Why, his time is worth a thousand pounds a minute!”³⁸

³³ Catherine KEBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction, op. cit.*, p324

³⁴ *Ibid.*, p322

³⁵ *Ibid.*, p326

³⁶ *Ibid.*, p327

³⁷ D'autant plus que, scène de ménage oblige, on pourrait s'attendre à ce chacun déborde sur le tour de parole de l'autre.

³⁸ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p178

Tout comme dans l'épisode de l'« insurrection de gémissements » (« unorganized insurrection of moaning »³⁹) de *Catch-22*, où l'on passe de gémissements nettement alternés et clairement identifiés à un chorale spontanée qui mêle des voix qui n'ont plus rien d'identifiables (« an eerie hubbub of voices »). Par ailleurs, le nonsense attache une importance certaine aux ratés des tours de parole et aux multiples violations possibles comme on le verra pendant notre étude, notamment à travers l'interruption, qui est rendue tant bien que mal par certains procédés typographiques comme les points de suspension ou le tiret, pour rendre l'impression qu'elle donne à l'oral. Cependant, et c'est un autre élément qu'il faut ajouter au chapitre des différences irréconciliables entre dialogue scripté et dialogue naturel, ces ratés sont délibérés, « programmés par l'auteur »⁴⁰ comme l'écrit Kerbrat-Orecchioni. Le discours fabriqué, comme son nom l'indique, ne naît pas des hasards de l'interaction, et tout phénomène y est amené à être interprété comme significatif, ajoute-t-elle :

Dans le roman comme au théâtre, où rien n'est en principe laissé au hasard, tous les signifiants sont saturés de sens, étant en quelque sorte « surdéterminés » par l'intention de l'auteur qui se cache derrière les personnages.

Les ratés et violations sont justement eux-mêmes le plus souvent inclus par l'auteur pour créer des effets de spontanéité ou dans tout autre but précis, et sont donc hautement significatifs. Car il y a bien toujours un auteur derrière ces discours fabriqués, et si ce sont les personnages qui dialoguent ou conversent, « c'est bien l'auteur qui, en amont, les fait accéder à la parole ; c'est-à-dire un émetteur unique »⁴¹. Il en a va de même pour la réception du dialogue de fiction, ajoute Kerbrat-Orecchioni :

Même si c'est en apparence à d'autres personnages que s'adressent les propos tenus, c'est bien en aval au lecteur qu'ils se destinent, ce qui a des implications fondamentales, en ce qui concerne en particulier la fonction des dialogues et la gestion des informations. C'est tout naturellement le point de vue du lecteur qui va être adopté ici.⁴²

³⁹ Joseph HELLER. *Catch-22*, 1961, London : Vintage Books, 1994, p281

⁴⁰ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction*, op. cit., p316

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

Ainsi, de nombreux éléments opposent dialogue de fiction et dialogue naturel, et en aucun cas on ne saurait tenir l'un pour équivalent ou substitut de l'autre.

Mais l'intérêt du dialogue fabriqué pour la pragmatique est ailleurs, qui justifie néanmoins son approche avec ces théories créées pour l'étude des échanges naturels. Si il est vrai que les dialogues littéraires « imitent » les conversations naturelles, de façon variable⁴³, de reproduction ou de simulacre il ne s'agit pas réellement dans le nonsense. Comme le rappelle Jean-Jacques Lecercle, le nonsense n'a rien d'un genre mimétique :

What the texts constructs are speech situations, usually ones in which something goes wrong, and the phrase 'rules of exchange' must be taken in its military acceptation. Thus, the Alice books are not so much about a little girl as about conversations, or about verbal exchanges at trials [...]. Not the presentation of characters, but the staging of speech acts is the aim of the text: illocution and perlocution rather than psychological analysis.⁴⁴

Ce que nos textes construisent, ce sont des situations de discours, et c'est bien le langage et sa pratique qui occupent les premières places dans les deux *Alice*, comme on le verra dans les trois chapitres de notre étude. Car le nonsense est un univers de mots, ce que rappelle Albert Laffay dans son *Anatomie de l'humour et du nonsense* : « A vrai dire, il n'y a pas, à parler juste, de *monde* du *nonsense*. Nous n'avons affaire qu'à un ensemble purement verbal. »⁴⁵, « Les aventures y sont des aventures du *langage* »⁴⁶. Or dans ses conversations c'est le langage ordinaire qui est mis en scène, même s'il l'est sous des atours parfois trompeurs, déformés et souvent surprenants : « nonsense conversations only make more manifest general features of ordinary conversations. »⁴⁷. Si elles n'ont rien de purement mimétiques, il y a alors bien quelque chose, dans notre corpus, comme une médiation dont parlent Barthes et Berthet, au sens d'« objet médian,

⁴³ *Ibid.*, p313

⁴⁴ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p71

⁴⁵ Albert, LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*. Paris : Masson et Cie, 1970, p123

⁴⁶ *Ibid.*, p124

⁴⁷ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p77

autre objet, qui, plus qu'un reflet, est une représentation élaborée »⁴⁸. Et on y trouve pleinement cette « intelligence théorique » implicite que le genre aborde d'une manière différente de celle évoquée par les deux théoriciens, non sur son versant de la fidélité ou du mimétisme mais sous l'angle, plus cher au nonsense, du miroir déformant, de la charge et de l'excès comme on le verra tout au long de notre étude.

Par ailleurs, si dans le cadre du texte romanesque, partie importante de notre corpus, le dialogue est « enchâssé dans le récit, et ne constitue qu'une composante textuelle parmi d'autres »⁴⁹, autre obstacle qui le sépare du dialogue naturel, c'est aussi l'occasion pour nos auteurs de montrer une véritable intelligence du « métalangage incorporé », expression que Catherine Kerbrat-Orecchioni emprunte à Philippe Hamon⁵⁰, exposant que dans le texte romanesque, le sens ne se construit pas que dans les énoncés du dialogue mais dans l'interaction entre le discours et du récit :

Ce que nous offrent les dialogues romanesques, ce sont à la foi, inextricablement mêlées, des représentations (plus ou moins précises et fidèles) des conversations, et des analyses (plus ou moins fines et élaborées) de ces mêmes conversations, les premières étant le fait des personnages, et les deuxièmes le fait surtout du narrateur, qui ajoute son grain de sel (voire toute une poignée) pour préciser par exemple la valeur pragmatique d'un énoncé ou la signification d'une pause.⁵¹

On le voit par excellence dans les deux *Alice*, où bien des analyses de Carroll n'ont rien à envier à la perspicacité des linguistes et pragmaticiens. Pour donner un seul exemple, on citera la restitution du rôle du regard dans l'interaction verbale, incluse dans le texte avec pertinence, puisqu'il convient, nous dit Kerbrat-Orecchioni, pour le locuteur de préciser « la nature de la personne à qui il s'adresse, ce qui se fait dans les interactions orales grâce à des indices essentiellement non verbaux (orientation du corps et direction du regard). »⁵², ce que ne fait justement pas Humpty-Dumpty (et à dessein) dans *Through the Looking-Glass* :

⁴⁸ Véronique TRAVERSO, *L'analyse des conversations*, 1999, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p103

⁴⁹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction*, *op. cit.*, p315

⁵⁰ « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* 31, 261-284, cité dans Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction*, *op. cit.*, p332

⁵¹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction*, *op. cit.*, p332

⁵² *Ibid.*, p321

Alice didn't know what to say to this: it wasn't at all like conversation, she thought, as he never said anything to her; in fact, his last remark was evidently addressed to a tree [...]⁵³

Alice s'en était d'ailleurs déjà offusqué, confrontée au même évitement du regard du Laquais dans ses premières aventures :

He was looking up into the sky all the time he was speaking, and this Alice thought decidedly uncivil⁵⁴.

Carroll mêle donc bel et bien, dans ses commentaires et par le dialogue, les différentes modalités que l'on trouverait mise en œuvre dans un énoncé naturel⁵⁵, si ce n'est simultanément, au moins avec pertinence. Et s'il n'y a, bien sûr, pas de comparaison avec l'analyse des spécialistes de la communication ou les pragmaticiens, il reste que ce métalangage aide à construire un univers fictionnel vraisemblable, qui est d'un intérêt certain pour l'analyse pragmatique, en tant que médiation ou représentation élaborée tout à fait pertinente.

Ainsi espère-t-on montrer tout au long des trois chapitres qui suivent comment « la fréquentation des œuvres littéraire peut parfois [...] rendre des services » qui n'ont rien d'obscures ou de souterrains, comme l'écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni⁵⁶. Car si les dialogues de fiction et les conversations authentiques ou naturelles sont bien « deux objets qui répondent à des finalités et obéissent à des lois radicalement différentes »⁵⁷, cette dernière conclue qu'ils n'en sont pas moins riche d'enseignements pour l'étude des interactions langagières. On verra dans cette perspective que les traits du nonsense, qu'il soit littéraire ou filmique d'ailleurs, éclairent bien des comportement langagier les plus communs, et que dans ses excès, la composition des échanges du corpus n'a rien de

⁵³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p219

⁵⁴ *Ibid.*, p61

⁵⁵ Voir à ce sujet André JOLY et Dairine O'KELLY dans *Grammaire systématique de l'anglais*. Paris : Nathan, 1990, p27 : « Lorsqu'un énonciateur animé d'une visée d'effet produit une phrase-énoncé, il met simultanément en œuvre ces diverses modalités (kinésiques, prosodiques, lexico-grammaticales, syntaxiques). Au-delà du sens littéral des mots dans la phrase, la signification d'un énoncé résulte cette mise en œuvre. »

⁵⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction*, op. cit., p313

⁵⁷ *Ibid.*, p334

hasardeuse ou d'incompatible avec l'analyse pragmatique. Car ce sont justement ces pratiques langagière qui l'occupe tout entier, et son intérêt pour le langage qui le définit. Ce qu'il met en jeu, ce qui se joue dans ses pages, c'est bien « ce qui se joue et se trame, s'échange et se négocie, tout ce qui circule aux niveaux aussi bien informationnel qu'actionnel, relationnel ou affectif »⁵⁸, en faisant preuve d'une véritable « intelligence de la conversation »⁵⁹.

Pour mener à bien notre étude, nous commencerons par une première approche de ce que peut être une pragmatique du nonsense. Pour cela, il faudra définir le genre dans son rapport à l'échange verbal, et ce à partir du jeu de ses locuteurs avec le sens commun, objet central du nonsense comme de la pragmatique. Car le jeu avec le sens commun, sa remise en cause tout comme sa présence par la négative, est fondateur du nonsense comme le pressent le philosophe Edward Slowik à propos des Monty Python dans un article paru en 2006, où il qualifie les anglais de « intellectual agitators who enjoy undermining the common beliefs and values of ordinary, law-abiding citizens »⁶⁰. Ainsi notre premier chapitre nous conduira-t-il à chercher les traits nonsensiques dans les conversations de notre corpus non pas dans les règles grammaticales ou dans le champ strictement codique de ses énoncés, mais dans les principes conversationnels qui guident les échanges verbaux, et donc dans le rapport du genre à la norme. Cette question de la norme, telle qu'elle se pose dans les échanges, dans les attentes des interlocuteurs mais aussi dans le langage et le système linguistique lui-même, deviendra alors le point focal de notre analyse, par laquelle on espère contredire ce qu'écrivait en 1983 le linguiste canadien Stanley Aléong dans un volume sur la norme linguistique:

C'est que dans la mesure où la valeur d'une forme linguistique ne correspond à aucune réalité objective en dehors de la conscience des locuteurs, l'étude de la

⁵⁸ *Ibid.*, p337

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Edward SLOWIK, « Existentialism in Monty Python : Kafka, Camus, Nietzsche, and Sartre » in HARDCASTLE Gary L. & REISCH George A. (eds.). *Monty Python and Philosophy : Nudge Nudge, Think Think*. Chicago : Open Court, 2006, p173-185, p173

norme ressortir davantage à la psychologie, à la sociologie, à l'anthropologie et à l'histoire.⁶¹

On montrera au contraire que cette « réalité objective » dans laquelle s'incarne la norme, c'est bien le langage lui-même, qui est à bien des égards une manifestation ou une expression du sens commun comme on le verra en s'appuyant sur les travaux de la pragmatique intégrée d'Oswald Ducrot. D'où son intérêt tout particulier pour le genre qui nous préoccupe.

On passera ensuite à la conception du langage qui se développe dans les échanges de notre corpus. On verra à cette occasion que le genre est tout imprégné de l'esprit tantôt linguistique, tantôt philologique, des époques qu'il traverse, avec lequel il joue et duquel il se joue plus souvent qu'il ne le conforte. A tel point qu'on trouve en filigrane dans ses textes les éléments d'une philosophie, à tout le moins une conception, cohérente du langage. Dans un premier temps, nous nous arrêterons sur l'exercice de remise en question ou de destruction des conceptions dominantes du langage, qui considèrent le langage comme un outil de communication ou comme instrument de représentation et transmission de l'information. On sera ensuite amené à poser la question de ce qu'est le langage, de sa fonction à travers les intuitions linguistique et pragmatiques du nonsense.

Il faudra alors se tourner vers cette autre question centrale de la pragmatique : que font les locuteurs lorsqu'ils conversent ? A travers les échanges, les dialogues et les conversations, on verra alors se dessiner une conception essentiellement pragmatique du langage comme lieu d'action et d'interaction. C'est que le langage, tel qu'il est pratiqué par les locuteurs de notre corpus, n'est en réalité pas une fonction ni un instrument, mais bien une pratique, une activité. Les règles et stratégies que l'on aura parcourues dans les deux chapitres précédents ne sont pas seulement là pour réguler la circulation et la distribution de l'information, mais aussi et surtout pour réguler une activité en soi. C'est donc la véritable nature de pratique sociale du langage, caractéristique de la pragmatique, quel que soit son courant, que le nonsense remet au premier plan.

⁶¹ Stanley ALEONG, « Normes linguistiques, normes sociales, une perspective anthropologique » in *La norme linguistique*, Paris : Le Robert, 1983, p255-280, p256

PREMIERE PARTIE

« COMMON SENSE, COMMON NONSENSE »

« Many writers think they can write nonsense by omitting sense. They are victims of a terrible delusion. »¹

¹ E. B WHITE and K.S WHITE, *A Subtreasury of American Humor*. New York : Modern Library, 1941, p467

Ce chapitre liminaire se propose d'élaborer ce que peut être une pragmatique du nonsense par un travail de définition du genre dans son rapport à l'échange verbal, et ce à partir du jeu constitutif de ses locuteurs avec le sens commun. Car c'est encore dans les rapports fructueux mais complexes qu'il entretient avec le sens commun qu'on abordera le mieux le nonsense pour commencer à le placer dans notre cadre théorique, d'autant que le sens commun est loin d'être un objet étranger à la pragmatique et à l'analyse conversationnelle. Nos réflexions visant à introduire ce qu'est la pragmatique seront par là-même souvent du domaine de ce que Jacob Mey appelle la « métapragmatique »². Pour autant, cet examen large permettra d'une part de faire de cette première partie une première approche programmatique en vue de l'ensemble de notre travail (on en voudra pour preuve le nombre sensible de renvois à des points qui seront appelés à être développés et approfondis dans les parties suivantes), et d'autre part de resserrer progressivement le propos sur une analyse pragmatique de deux phénomènes discursifs précis qu'affectionne le nonsense, à savoir le paradoxe et la tautologie. Inversement, notre examen par le prisme du nonsense nous conduira à formuler une conception de ce qu'est l'activité discursive à travers l'activité des locuteurs du genre, qui sera développée dans les chapitres suivants.

Après avoir posé le nonsense comme jeu avec le sens commun, et non comme absence de sens, on examinera donc progressivement ce que cela signifie et implique d'un point de vue pragmatique. Pour cela, on définira le sens commun comme cadre

² Jacob L. Mey consacre un chapitre entier à l'étude de la pragmatique comme théorie dans *Pragmatics : an introduction, op. cit.* (chapitre 7)

préalable et coexistant à tout échange verbal, puis on verra en quoi ce cadre conditionne la prise de parole, en quoi il la rend possible et à la fois la formate ou normalise et quel est l'enjeu de la maîtrise de ce cadre par et pour les locuteurs du nonsense, qui l'inquiètent tout en le légitimant. On finira par transférer cette approche au niveau le plus microscopique, à savoir celui des mots du discours nonsensique (il faut ici entendre le terme « discours » au sens de Benveniste³, c'est-à-dire au plan du langage considéré dans son efficace social) et, par là, celui des possibilités énonciatives et discursives en tant qu'elles sont portées par un appareil linguistique lui aussi cadré, voire infiltré par le sens commun.

³ “toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière”, Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*. 1966, 1974, Paris : Gallimard, 1983

I.1. LE NONSENSE ET LE SENS COMMUN : PERSPECTIVES DE LA PRAGMATIQUE

Bâtir une pragmatique du nonsense demande en premier lieu d'effectuer de multiples allers-retours entre le corpus et la théorie. Il faut en effet fonder la pertinence d'une telle analyse, mais aussi en préciser la nature, l'objet et la portée. Seule une confrontation entre les textes et la théorie au crible de laquelle on se propose de les analyser peut apporter ces fondements essentiels. Nous allons donc commencer par interroger les perspectives de la pragmatique sur le genre en établissant un lien entre les centres d'intérêt de cette théorie et ce qui fonde le nonsense, c'est-à-dire le jeu constitutif du genre avec le sens commun. On pourra ainsi formuler une définition et un programme pour notre pragmatique du nonsense, dont découlera le reste de notre étude.

I.1.A. SENSE ET NONSENSE : DÉFINIR LA PRAGMATIQUE DU NONSENSE

La nature même du nonsense, ce qui fait sa particularité et le définit, croise les centres d'intérêt de la pragmatique et invite à une étude du genre par ses théories. Pour s'en convaincre, il suffit de choisir un échange verbal tiré d'une des œuvres fondatrices du genre qui mette en avant ses traits typiques, et de se demander ce qui y crée le nonsense. Voici par exemple un dialogue tiré de l'avant-dernier chapitre de *Through the Looking-Glass*, second volet des aventures d'Alice. La fillette, devenue Reine, se tient devant la porte de ce qui devrait être son palais. Bien élevée et fidèle aux usages de son côté du miroir, elle aimerait sonner à la porte pour s'annoncer. Malheureusement, des deux cloches fixées de part et d'autre de la porte, « Visitor's Bell » et « Servant's Bell », aucune ne correspond réellement à son cas. Après qu'Alice a été refoulée, une grenouille vient à sa rencontre :

“What is it, now?” the Frog said in a deep hoarse whisper.
Alice turned round, ready to find fault with anybody. “Where's the servant whose business it is to answer the door?” she began angrily.
“Which door?” said the Frog.

Alice almost stamped with irritation at the slow drawl in which he spoke.
“This door, of course!”

The Frog looked at the door with his large dull eyes for a minute: then he went nearer and rubbed it with his thumb, as if he were trying whether the paint would come off: then he looked at Alice.

“To answer the door?” he said. “What’s it been asking of?” He was so hoarse that Alice could scarcely hear him.

“I don’t know what you mean,” she said.

“I speaks English, doesn’t I?” the Frog went on. “Or are you deaf? What did it ask you?”

“Nothing!” Alice said impatiently. “I’ve been knocking at it !”⁴

Indubitablement, c’est la deuxième réplique de la Grenouille (« ‘To answer the door ?’ he said. ‘What’s it been asking of ?’ ») qui fait basculer l’échange dans le nonsense. Mais quoiqu’elle semble bizarre à Alice, tout autant qu’au lecteur, il n’y a de toute évidence rien d’absurde dans cette réplique. Il n’est pas difficile de la comprendre, tout comme le reste du discours du batracien, même si Alice a du mal à l’entendre à cause de sa voix rauque et bien que sa grammaire soit un rien dialectale (mais le ‘s’ ajouté à la première personne est par exemple un trait tout à fait réaliste pour un personnage de domestique d’extraction traditionnellement populaire). En somme, le batracien est intelligible. Qui plus est, la réplique d’Alice, “I don’t know what you mean”, indique clairement qu’elle reconnaît la volonté de communication de son interlocuteur et suggère qu’elle présuppose que la réponse de la Grenouille a un sens, qu’elle n’est pas « insensée » ou absurde⁵. Et pourtant il y a bien *quelque chose* qui cloche dans cette réplique et qui fait qu’Alice n’en voit pas le sens. C’est ce *quelque chose* qui cloche qui signe précisément la présence du nonsense. Pour le cerner, et donc saisir ce qui fait nonsense, il faut par conséquent chercher à comprendre ce qui choque Alice, et le lecteur avec, dans la réponse que la Grenouille fournit à l’énoncé parfaitement banal de la petite fille.

Ce qui nous préoccupe est porté par le langage, on est donc enclin à commencer par aller voir du côté de la linguistique, qui devrait être propre à nous offrir les moyens d’analyser, voire de comprendre cette bizarrerie des mots. Mais comme on l’a remarqué

⁴ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p273

⁵ C’est d’ailleurs souvent le cas quand Alice est confrontée à une réplique qui la laisse perplexe. Elle répond exactement la même chose quand le Chapelier lui apprend que le temps est une personne (« him » et non « it », Lewis CARROLL, (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p75).

plus haut, les deux phrases que nous examinons, « To answer the door? » he said. 'What's it been asking of? », sont tout ce qu'il y a de mieux formé grammaticalement. Dans la première, la particule d'infinitif est bien devant le verbe lexical et le complément d'objet direct derrière le verbe, position typique de la complémentation. La seconde question est aussi correcte que la première et obéit à l'ordre canonique de l'interrogation en anglais : mot interrogatif puis auxiliaire sous sa forme réduite, pronom personnel sujet et forme participiale. Il n'y a rien à dire non plus quant à l'utilisation du discours direct. De toute évidence, la syntaxe n'est pas d'une grande utilité pour analyser ce qui pêche dans cette réplique, ce qui est plutôt caractéristique du nonsense. Car comme le remarque Jean-Jacques Lecercle⁶, le genre est le plus souvent respectueux de la syntaxe et il n'y a, par exemple, qu'un seul solécisme dans les deux *Alice*, « curiouser and curiouser »⁷, énoncé qui n'est pas si curieux que ça. En effet, phonétiquement, *curious* comporte trois syllabes⁸ et se prononce /kjuəriəs/, mais le schwa au milieu du mot peut se laisser élider, et ainsi le mot pourrait ne plus compter deux syllabes et rentrer dans le groupe des verbes dont le comparatif se forme avec le suffixe « er ». La règle de formation est, de toutes manières, formulée de manière assez vague dans les manuels de grammaire de l'époque de Carroll et le solécisme n'est pas si évident⁹. On peut d'ailleurs étendre cette remarque au reste de notre corpus. Les Monty Python sont eux-aussi souvent les pratiquants d'un langage raffiné et élaboré, quant au seul des frères Marx qui puisse essayer les reproches d'un professeur de grammaire, Chico, il joue le plus fréquemment les italo-américains dont il calque, ou plutôt singe, le dialecte. Son idiolecte en intègre donc les règles constitutives de prononciation et de formation syntaxique, ce qui n'a rien d'insensé, bien au contraire, comme les linguistes

⁶ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p58 : « Nonsense texts strictly conform to the rules of syntax – we may even go further, and note that they relish their syntax. »

⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p20

⁸ C'est du moins ce qu'indiquent différentes éditions du dictionnaire de prononciation de Daniel JONES (*English Pronouncing Dictionary*, Cambridge University Press).

⁹ Voir l'explication de Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p54

contemporains¹⁰ l'ont largement démontré. Le reste de notre corpus ne brille pas davantage par une quelconque anarchie syntaxique¹¹.

La sémantique serait-elle d'un plus grand secours pour comprendre la nature de ce qui nous froisse et empêche Alice de faire sens de la réplique de la Grenouille? De prime abord elle devrait l'être puisque la sémantique, comme son nom l'indique (le sème est la plus petite unité de sens), traite principalement de la signification des mots. Le nonsense est justement friand de mots inventés, de mots-valise (dont la traduction anglaise « portmanteau », est justement le fait de Lewis Carroll, ou plutôt Humpty-Dumpty dans *Through the Looking-Glass*) et de jeux de mots (ce qui est après tout aussi le cas du langage ordinaire) et il n'est pas sans jouer de quelques anomalies sémantiques¹². Mais d'une part, ces bizarreries sont fréquemment rattrapables et rendues intelligibles par le contexte, sans compter que les problèmes de signification n'empêchent pas toujours le sens global de l'énoncé de se faire (sauf, évidemment, cas extrême, comme le *Jabberwocky*¹³, quoiqu'on en saisisse néanmoins le sens global, et qu'Humpty Dumpty arrive bien à l'interpréter malgré tout), et d'autre part, ce qui est encore plus important, il n'y a pas de problème de signification dans l'échange entre Alice et la Grenouille, pas de mot que l'on ne puisse comprendre. Ça n'est donc pas non plus à ce niveau qu'il faut chercher ce qui fait nonsense.

Voilà qui nous met sur la voie : nous n'avons pas ici affaire à un problème de signification mais de sens, ce qui explique le peu d'utilité de la linguistique traditionnelle, syntaxe et sémantique, pour rendre compte de ce qui nous choque dans la réponse de la Grenouille. Ce qui pose problème ne se situe pas dans une phrase, objet d'étude de la linguistique telle que nous venons de le décomposer plus haut, mais dans un énoncé. C'est pourquoi les outils de la linguistique limitée à son domaine strict ne permettent pas d'étudier le problème posé par la réponse du batracien. Ce que montre

¹⁰ William Labov, dans ses études sur les variations dialectales, montre notamment combien les locuteurs du « Black English Vernacular » ou BEV se montrent respectueux de sa syntaxe particulière, qui, de ce fait, est tout ce qu'il y a de plus logique et systématique. (William LABOV, *Language in the Inner City: Studies in Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.)

¹¹ Ce qui n'interdit pas d'occasionnels jeux sur la syntaxe, comme dans le film *The Cocoanuts* des Marx Brothers, où Groucho dit « No, my friends. Money will never make you happy, and happy will never make you money », opérant une permutation dans la syntaxe qui fait tourner court le sens de l'énoncé.

¹² Voir à ce sujet l'étude du poème « Jabberwocky » que fait Jean-Jacques Lecercle dans *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p22

¹³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p154-156

notre exemple, c'est en fait que la construction du sens de l'énoncé se fait en large part une fois qu'il a été pris en charge dans une énonciation particulière, par un énonciateur particulier.

Avant de développer plus en détail la nature du jeu nonsensique sur l'énonciation particulière et les attentes qu'elle génère en contexte, il nous faut ici nous arrêter un instant pour opérer une clarification lexicale et théorique qui vaudra pour toute la suite des analyses : la différence entre phrase et énoncé, d'une part, et signification et sens, d'autre part, distinctions qui vont de pair, les membres de la première paire étant les attributs respectifs des membres de la seconde. La première distinction (entre phrase et énoncé) est assez commune, la deuxième (entre signification et sens) est moins consensuelle mais tout à fait adaptée à notre approche, et on la reprendra principalement telle qu'elle a été formulée dans le cadre de la pragmatique intégrée développée par le linguiste français Oswald Ducrot.¹⁴

Commençons par les deux objets d'étude que sont la phrase et l'énoncé : le *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, synthétisant le travail de Ducrot, les distingue ainsi : « alors que la phrase est une construction abstraite du linguiste ou du grammaticien, l'énoncé est sa réalité concrète qui apparaît lorsqu'elle est effectivement prononcée par un locuteur dans une situation donnée »¹⁵. En somme, la phrase n'est pas une « donnée observable » dans le cadre de la communication verbale mais une construction abstraite et non-tangible, une ré-élaboration théorique.

Parallèlement, la signification est attachée à la phrase, et « dérivée des seules règles linguistiques à partir des instructions attachées aux constituants de la phrase. »¹⁶, tandis que le sens est attaché à l'énoncé, et est en réalité, pour la pragmatique intégrée, la seule donnée tangible de cet ensemble. Pour finir, on remarquera, et c'est là précisément ce qui nous préoccupe, que, selon notre approche, signification et sens ne se recouvrent pas que rarement (voir à ce sujet l'analyse que fait Jean-Blaise Grize des hypothèses que

¹⁴ D'abord dans *Les Mots du discours* (Oswald DUCROT, *Les mots du discours*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980), puis dans *Le Dire et le dit* (Oswald DUCROT, *Le dire le dit*. Paris : Les Editions de Minuit, 1984)

¹⁵ Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, op. cit., p529

¹⁶ Ibid, p85

l'on peut tirer du modèle standard de la communication de Shannon et Weaver¹⁷). Pour le dire plus techniquement, la représentation sémantique ne peut être assimilée à l'interprétation pragmatique¹⁸.

Ces distinctions sont centrales pour notre objet d'étude. Premièrement parce qu'elles nous permettent de poser désormais explicitement l'étude pragmatique comme complémentaire de la sémantique, qui est l'étude de la signification, ainsi que le font de nombreux spécialistes, dont Geoffrey Leech qui écrit : « meaning in pragmatics is defined relative to a speaker or user of language, whereas meaning in semantics is defined purely as a property of expressions in a given language, in abstraction from particular situations, speakers or hearers. »¹⁹. Et deuxièmement, et de façon sans doute plus importante ici, parce que l'appellation de nonsense, où « sense » équivaut à « sens »²⁰ et non « signification » (l'anglais « meaning »), prend dans cette perspective tout son sens : quand le nonsense survient dans la communication verbale, c'est rarement à cause de la mauvaise formation de la phrase (source syntaxique ou sémantique) mais le plus souvent à cause de phénomènes à chercher dans la formation du sens de l'énoncé. On a remarqué plus haut qu'il n'y a quasiment pas de problèmes d'ordre syntaxique dans les textes du genre, on ajoutera ici avec Leech que réciproquement, une phrase mal formée grammaticalement peut tout à fait donner un énoncé qui fait parfaitement sens selon son contexte d'énonciation²¹, pour peu que l'interlocuteur cherche à corriger ou redresser de lui-même ce qui fait problème pour trouver le sens de l'énoncé (c'est d'ailleurs là une idée centrale chez Grice). Le logicien Jean-Blaise Grize imagine ainsi, dans la même perspective que Geoffrey Leech, un

¹⁷ Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications*. Paris : P.U.F, 1996, p60. A propos de l'hypothèse qui dit que « le sens d'un message équivaut à sa signification », Grize ajoute ceci : « cela n'est que bien rarement le cas. Lorsque je lis, dans une recette de cuisine, que la carpe demande à être cuite au court-bouillon, il m'est totalement impossible de prendre le message à la lettre. Chacun sait que les carpes sont muettes et, à supposer même qu'elles se mettent à parler, il est plus que douteux qu'elles réclameraient un tel sort. »

¹⁸ « The semantic representation (or logical form) of an utterance is distinct from its pragmatic interpretation », Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics*, London : Longman, 1983, p19

¹⁹ *Ibid.*, p6

²⁰ On ne reprendra donc pas à notre compte la distinction faite par Leech (*Ibid.*, p17), entre « force », comme « meaning as pragmatically, as well as semantically determined » et « sense » comme « meaning as semantically determined ». Pour nous, « sense » est à comprendre au sens de « force ».

²¹ Leech donne pour exemple la phrase « John Smith admires John Smith more than any other politician », qu'il pense être agrammatical au regard de l'analyse transformationnelle, qui tient l'utilisation d'un pronom réfléchi pour obligatoire (la phrase grammaticale serait « John Smith admires himself more than any other politician »), mais qu'il voit au contraire comme parfaitement sensée au regard de l'analyse pragmatique en ce qu'elle suggère de façon ironique que John Smith est doté d'un égo surdimensionné (*Ibid.*, p75)

interlocuteur déterminé à essayer de donner un sens à la phrase « La souris a mangé un chat » (souvent utilisée par les professeurs de grammaire voulant démontrer la nature capitale de la syntaxe dans la formation du sens) prononcée par un locuteur présentant une « volonté de communication » et parvenant à l'interprétation possible (et imaginative) via l'élaboration d'un contexte où « le chat est un vieux jouet en peluche entreposé au grenier ».²²

Le nonsense, et donc le jeu sur le sens, s'origine dans un contexte tangible et ses effets sont très souvent liés à l'usage des mots en contexte, plutôt qu'à la structure de la langue elle-même, à tout ce qui est d'ordre codique (la syntaxe ou la sémantique). Et ce contexte (et phénomène) tangible n'est autre que l'échange verbal, centre de notre étude.

Les textes de notre corpus poussent parfois à son paroxysme l'importance du contexte et des éléments non-codiques dans l'effet de nonsense, comme dans l'exemple suivant, tiré de *Horse Feathers*, quatrième film des frères Marx. Au début du film, Chico, Harpo et Groucho sont dans un bar clandestin. Alors que ses deux frères sont affairés par ailleurs, Harpo part observer une partie de cartes. Les joueurs parviennent à la fin d'une séquence de jeu et l'un d'eux intime à un autre de couper les cartes (« Cut the cards ! »), sur quoi Harpo sort une hache de son manteau et tranche d'un coup sec le paquet de cartes posé sur la table.

Que peut dire une étude purement linguistique de cette interaction? De toute évidence pas grand-chose puisque la réponse de Harpo n'a rien de verbal. Elle constitue pourtant bel et bien une réponse classique au sein d'une interaction verbale. Rien n'interdit en effet à un co-locuteur de répondre à un acte de parole par autre chose qu'un acte de parole comme le souligne Jacob Mey : « [the] feedback can be linguistic, or be given by a movement of the body (in the widest sense of the term, incorporating gestures but not limited to them). »²³. En termes austiniens²⁴, on peut dire de cette réponse qu'elle constitue un effet perlocutionnaire de l'acte de langage du joueur. S'il

²² Jean-Blaid GRIZE, *Logique et langage*. Paris : Ophrys, 1997, p43

²³ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p223

²⁴ Voir la tripartition des actes de langage (locutionnaire, illocutionnaire, perlocutionnaire), dressée par J.L Austin dans le célèbre *How to Do Things with Words* (J. L AUSTIN, *How to Do Things with Words*, 1962, 2nd édition, Cambridge : Harvard University Press, 1975), sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 3.

ne s'agit pas d'un acte de langage à proprement parler, il s'agit véritablement d'un « acte pragmatique » au sens où Mey l'entend (c'est-à-dire un acte, verbal ou non, par lequel on communique avec un interlocuteur dans une séquence d'interaction²⁵), acte qui est une partie intégrante de l'échange verbal, et dont l'étude de l'interaction verbale ne peut donc faire l'économie de l'analyse.

Bien sûr, ces conclusions appellent une nuance : l'analyse pragmatique n'est pas toujours la seule entrée possible dans l'analyse du nonsense. Ainsi, dans le cas des assertions contradictoires dont le nonsense est également friand, comme le célèbre « I could show you hills in comparison with which you'd call that a valley » dit par la Reine Rouge à Alice dans le deuxième chapitre de *Through the Looking-Glass*²⁶, un sémanticien pourra noter un problème de signification pure, à savoir la « collision sémantique » entre le domaine notionnel de « hill » (relief, hauteur, supérieur au niveau de la mer) et de celui de « valley » (plat, niveau de la mer, entre deux reliefs montants), d'autant que les deux appartiennent à deux pôles d'un même paradigme lexical (champs lexical des reliefs) et que c'est pour cela qu'Alice refuse de valider l'assertion (« No, I shouldn't »). Mais là-encore, ce qu'il ne pourra pas expliquer, c'est pourquoi Alice la rejette si vivement et catégoriquement, c'est-à-dire le statut de cette réplique au sein de l'échange verbal, dans la séquence d'interaction et le contexte plus large (outre le fait que, dans ce cas précis, cette contradiction soit un véritable acte pragmatique visant à faire taire Alice et clore la discussion). La sémantique n'explique en effet pas l'usage que font les locuteurs du langage dans une situation particulière, ni le pourquoi stratégique d'un énoncé dans un contexte discursif²⁷. Or ces aspects sont également cruciaux dans le nonsense, qui a tout d'une entreprise stratégique. Ils seront d'ailleurs au centre des trois chapitres suivants. Nous ne nous y arrêterons donc pas davantage pour le moment et concluons sur ce point en disant que la pragmatique vient compléter,

²⁵ Cette définition est la notre, car si Mey décrit les actes pragmatiques au chapitre 8 de *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, c'est sans jamais vraiment les définir.

²⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p171

²⁷ Cette idée de nature stratégique dans les actes pragmatiques est tout à fait centrale dans le chapitre 8 de *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*.

analyser dans une autre perspective et à un autre niveau, notre utilisation du langage en contexte, en interaction et par rapport à un usage codifié²⁸.

On voit bien désormais en quoi la pragmatique constitue un outil capital dans l'analyse du nonsense, ce qui était le premier volet de notre questionnement initial.

On peut maintenant s'interroger sur son volet complémentaire : en quoi, réciproquement, les centres d'intérêts de la pragmatique croisent-ils ceux du nonsense ? Pour répondre à cette deuxième question, on va maintenant travailler à définir le nonsense comme objet d'analyse de la pragmatique. Car justement, cette attention au contexte de la performance verbale et au discours comme acte tangible, définitoire de la pragmatique, croise le jeu constitutif (car il est le définit) du genre avec le contexte pris au sens large comme ensemble de normes, d'usages, de croyances et de connaissances communes, ou pour le dire autrement, le sens commun. C'est d'ailleurs ce jeu qui était déjà considéré comme central par l'intellectuel victorien Sir Edward Strachey²⁹, qui fut sans doute le premier à tenter de définir, ou au moins décrire, cet être de papier aux contours flous, aux habitudes curieuses et à la substance glissante qu'est le nonsense. Le résultat de son entreprise, que nous allons utiliser pour point de départ de notre propre définition et qui date qui plus est de l'année où mourut Edward Lear, l'un des deux pères fondateurs du genre avec Lewis Carroll, commence par le paragraphe suivant :

What is Sense? Sense is the recognition, adjustment, and maintenance of the proper and fitting relations of the affairs of ordinary life. It is a constitutional tact, a keeping touch with all around it, rather than a conscious and deliberate action of the intellect. It almost seems the mental outcome and expression of our five senses; and perhaps it is for this reason, as well as because the sense of the individual always aims at keeping itself on the average level of his fellows, that we usually talk of sense as Common Sense. If we call it Good Sense, it is to remind ourselves that there is a right and a wrong in it as in everything human. But it is not Bad Sense, but Nonsense which is the proper contrary of Sense. In contradiction to the relations and harmonies of life, Nonsense sets itself to discover and bring forward the incongruities of all things within and without us. For while Sense is, and must remain, essentially prosaic and commonplace, Nonsense has proved not to be an equally prosaic and commonplace negative of

²⁸ Comme on l'a dit en introduction, la frontière précise entre le champ d'étude de la sémantique et celui de la pragmatique est elle-même plus que problématique, les articles et textes à ce sujet ne manquent pas.

²⁹ Sir Edward STRACHEY, « Nonsense As a Fine Art », *Quarterly Review* 167, 1888, p335-365

Sense, not a mere putting forward of incongruities and absurdities, but a bringing out a new and deeper harmony of life in and through its contradictions.

La manière dont procède Strachey ne pourra manquer d'interpeller le lecteur un tant soit peu habitué aux travaux d'entreprise définitoire : premièrement, nous abordons le sujet par son contraire, et deuxièmement, dans un article dédié au nonsense, il faut attendre pas moins de huit lignes d'approche pour voir le mot enfin prononcé, ou plutôt écrit. Cette approche quelque peu circonlocutoire n'a pourtant rien d'une coquetterie stylistique, pas plus que d'une simple manœuvre dilatoire destinée à stimuler la curiosité du lecteur. Au contraire, l'approche, par son angle d'accroche, est essentielle au regard de son sujet en ce qu'elle pose d'emblée le nonsense comme constitué dans une dichotomie fondatrice dont il ne peut être abstrait au risque de le priver de sa raison d'être. Qui plus est, cette définition en dit tout autant dans sa méthode d'approche que dans ce qui y est écrit : en commençant par décrire le genre par la négative, Strachey souligne implicitement combien la nature générique du nonsense est en elle-même problématique : objet d'étude polymorphe par la nature fort diverse de ses textes, il est, semble-t-il, plus facile de dire ce qu'il n'est pas que ce qu'il est, c'est-à-dire de le définir ou délimiter en creux ou en négatif, en somme, en l'abordant par ce qu'il n'est pas.

Ce qu'il n'est donc pas, nous dit Strachey, c'est absence de sens pure et simple, simple mise en avant d'incongruïtés diverses et autres absurdités (« mere putting forward of incongruities and absurdities »). Ce qu'il est, bien au contraire, c'est un jeu avec et sur un certain sens attendu, qu'il choisit de nommer « common sense », c'est-à-dire sens commun, plutôt que « good sense » ou bon sens, autre terme utilisé fréquemment comme synonyme du premier, mais qui lui donne une portée axiologique que l'on va discuter plus loin ; et ce sans en être pour autant un simple négatif³⁰ (« an equally prosaic and commonplace negative of Sense »). Car, comme on l'a vu à la suite de notre rapide tour d'horizon des stratégies d'analyse possibles du genre, il n'y a rien de hasardeux dans le nonsense, pas de vide métaphysique comme dans l'absurde, mais un jeu, souvent joyeux quoique inquiétant, et toujours stratégique, sur l'ordinaire, le prosaïque, le commun. C'est ainsi qu'il n'y a rien d'absurde dans la réplique de la

³⁰ E.B White ne dit lui aussi pas autre chose dans son introduction à la section consacrée au nonsense dans son anthologie de l'humour américain, dont est tirée la citation qui ouvre ce chapitre (E. B WHITE and K. S. WHITE, *A Subtreasury of American Humor, op.cit.*)

Grenouille de notre exemple introductif. Elle témoigne tout simplement de l'absence de ce « certain sens attendu », le bon sens ou sens commun, absence que Strachey donne pour constitutive du nonsense.

Le nonsense, écrit Strachey, n'existe donc que face à ce *sense*, qui joue par là même le rôle de contexte de l'énoncé, de cadre dans lequel il prend forme et est mis en relief. Dans notre exemple, c'est le *sense* d'Alice (et avec elle du lecteur), qui s'attend (sans même envisager d'autres possibilités) à ce que la Grenouille partage et se conforme à son sens commun, ce que la Grenouille ne fait justement pas en choisissant, dans une sorte de syllepse étendue à l'énoncé, l'interprétation la moins probable en contexte. En un sens, il en est du nonsense comme du poisson de Robert Benchley³¹, dont la vie ne peut pas mal tourner si elle n'est régie par aucun code ni aucune administration : il ne peut être un *sense* qui a mal tourné que parce qu'il se place en regard, et dans la logique, d'un cadre, d'usages et d'attentes supposés unanimement partagés. C'est pourquoi aborder le sujet par son contraire, commencer par définir ce *sense* avec lequel joue le nonsense avant même de définir ce qu'est le nonsense, comme le fait Strachey, c'est se plonger à sa source. C'est ce même cheminement que nous allons suivre pour arriver à définir le nonsense comme objet de la pragmatique et, par là, poser ce qu'est une « pragmatique du nonsense », qui pour l'instant ne pourrait être définie que comme étude du nonsense comme jeu sur et avec le sens commun.

« What is sense ? ». Commençons, à l'instar de notre prédécesseur victorien, par essayer de requalifier plus précisément cette notion de *sense* que nous avons traduite par « sens commun ».

D'abord, il n'est pas anodin de choisir « sens commun » pour traduction de *sense*, et non « bon sens »³². Strachey donne sa préférence au premier terme, celui-là même que nous avons retenu pour contraire du nonsense, et s'il le donne pour quasi équivalent de « bon sens » (« we usually talk of sense as Common Sense. If we call it

³¹ Robert BENCHLEY, « A Talk to Young Men », *The Benchley Round-Up*. 1954, London : Cassell, 1956, p94

³² Gilles Deleuze (Gilles DELEUZE, *Logique du sens*. 1969, Paris : Les Editions de Minuit, 1989) traduit *sense* par 'sens' en opposition à 'bon sens' et 'sens commun' mais ce choix n'est guère transposable à l'angle d'étude pragmatique que nous avons choisi d'adopter, qui demande pour être cohérent, de favoriser 'sens commun' pour traduire *sense*. Qui plus est, Robert Benayoun, dans son anthologie *Les dingues du nonsense*, donne pour pôle contraire du genre le « common sense » que ses auteurs « triturent » (Robert BENAYOUN, *Les dingues du nonsense. op. cit.*, p14).

Good Sense, it is to remind ourselves that there is a right and a wrong in it as in everything human »), il y voit tout de même une différence de connotation, à nos yeux essentielle. Car on ne saurait substituer l'un à l'autre : le nonsense, comme le souligne Strachey, joue bien plus sur le « commun » que sur le « bon », et il se pose bien moins dans ce rapport axiologique (ou bien ne le fait peut-être que dans un second temps, ou consécutivement : il n'est jugé être le bon que parce qu'il est commun) que dans un rapport normatif, contenu dans le terme de « sens commun » auquel la connotation axiologique peut éventuellement être subordonnée. En outre, si le langage ordinaire pose souvent les deux expressions comme équivalentes et plus ou moins synonymes, la tradition philosophique, à l'exemple de Descartes qui a opposé de façon célèbre les deux termes dans son *Discours de la Méthode* (le bon sens étant connoté positivement et s'assimilant à la raison, le sens commun, négativement), les différencie nettement.

Cette tradition philosophique n'est d'ailleurs pas sans poser problème, étant donné que le concept de sens commun est lui-même largement surdéterminé dans l'histoire des idées : Il connaît en effet deux déclinaisons principales (nous reprenons ici les grandes lignes de l'étude qu'en a fait Georges-Elia Sarfati³³, qui les examine en vue de constituer une utilisation linguistique du concept de sens commun) qui sont liées, et que l'on retrouve justement plus ou moins fidèlement sous la plume de Strachey. Dans la première, « the mental outcome and expression of our five senses », le sens commun correspond à la rationalité commune dérivée des cinq sens. Cette première déclinaison est le fait d'Aristote dans « De l'âme », sous le nom de « sensibles communs » ou « *koine aisthesis* » (les perceptions des cinq sens), où le sens commun est une faculté organisatrice des données de la perception des cinq sens, conception que l'on retrouvera jusqu'à la fin du dix-huitième siècle dans les débats relatifs à la théorie de la connaissance (chez Thomas Reid, notamment). La deuxième déclinaison (« proper and fitting relations of the affairs of ordinary life ») est celle du versant normatif, idéologique, du sens commun. Elle est d'origine platonicienne et recouvre une grande partie de notre actuelle notion de « sens commun », à savoir la notion normative d'ensemble de croyances et connaissances communes, ou encore d'opinion commune. On la retrouve avec des variations dans toute l'histoire de la philosophie, depuis le

³³ Georges-Elia SARFATI, *La sémantique : de l'énonciation au sens commun. Éléments d'une pragmatique topique*, 2.2., *Revue Texto !*, décembre 2004.
http://www.revue-texto.net/Inedits/Sarfati/Sarfati_Semantique2.html#2

concept de *doxa* chez Platon, en passant par celui d'opinion chez Descartes ou de connaissance par ouïe-dire (ou de premier degré) chez Spinoza et bien d'autres encore, jusqu'à celui de sens commun de G.E. Moore, dans *A Defence of Common Sense*, pour qui le terme désigne un corps de connaissance que je tiens avec certitude pour vraies et que je n'ai besoin (ou même idée) ni de formuler ni de démontrer, et qui fait l'objet d'un accord tacite avec mes semblables, définition reprise par de nombreux sociologues et ethnométhodologistes (aux travaux desquels nous emprunterons dans le troisième chapitre)³⁴.

C'est bien sûr à la deuxième déclinaison du terme, qui est d'ailleurs celle à laquelle Strachey semble accorder le plus d'intérêt, que nous allons nous intéresser dans notre analyse, puisque c'est celle qui informe le mieux le nonsense. Sans prendre le sens commun dans son acception purement philosophique de régulateur d'une théorie de la vérité et de la connaissance, ce qui n'est pas du tout notre propos puisque le sens commun tel qu'on y fera appel dans une perspective pragmatique n'est pas objet d'une évaluation positive ou négative en ce sens (celui de la « vérité »), cette seconde conception nous permet de saisir précisément ce avec quoi les locuteurs du genre jouent. Le sens commun y transparaît en effet comme un « cadre à penser [...] totalisant »³⁵, c'est-à-dire un ensemble de croyances et connaissances partagées par une communauté donnée qui sert d'arrière-plan ordinaire et évident de nos pratiques quotidiennes, rarement remis en cause ni même réfléchi. Autrement dit, il s'agit de l'ensemble normatif de ce qui est « propre », « à sa place » ou « à propos » (« fitting » sous la plume de Strachey), et surtout commun dans le sens d'ordinaire (« it is [...] because the sense of the individual always aims at keeping itself on the average level of his fellows, that we usually talk of sens as Common Sense »). En somme, comme le synthétise en une formule admirable Clifford Geertz, « le sens commun n'est pas ce que l'esprit débarrassé des conventions perçoit spontanément ; il est ce que l'esprit plein de

³⁴ Voir Harold Garfinkel, un des fondateurs de cette branche de la sociologie, qui le définit ainsi au chapitre I (« Qu'est-ce que l'ethnométhodologie ? ») de ses *Recherches en ethnométhodologie* comme « connaissance qu'ont les membres des situations, leur habileté à les traiter et accomplir dans tous les détails, considérée comme allant-de-soi et leur permettant d'accéder aux éléments particuliers et distinctifs de la situation » (Harold GARFINKEL, *Recherches en ethnométhodologie*. 1967, Paris : P.U.F, coll. « Quadriges », 2007, p52)

³⁵ Clifford GEERTZ, *Savoir local, savoir global*, 1986, Paris : P.U.F, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 3^{ème} édition, 2003, p107

présupposés conclut ». ³⁶ Et c'est justement avec ces conventions infinies (ou difficilement dénombrables) que joue le nonsense.

On arrive donc ici à une formulation plus poussée de notre définition de la pragmatique du nonsense : elle étudie le nonsense comme jeu sur et avec l'ensemble des connaissances et croyances qui forment le cadre ou l'arrière-plan ordinaire supposé mutuellement évident des interactions intersubjectives.

Il ne nous manque alors, pour compléter notre définition du nonsense adaptée de Strachey, que d'ajouter le domaine d'élection, la pierre de touche concrète du respect ou de la violation de ce sens commun, pour y trouver son lieu d'expression favori et justifier le corpus de notre étude. Quel phénomène oblige à chaque instant à recourir à ce savoir commun (qu'on pourrait aussi appeler 'encyclopédie' ³⁷), tout en rendant son respect ou non-respect sensible et crucial pour la réussite ou l'échec de sa pratique ou, entre les deux, son caractère plus ou moins laborieux? La réponse la plus évidente est bien sûr l'activité langagière. La pratique verbale, qui fait elle aussi évidemment partie des « affairs of ordinary life », et y a même une place prépondérante (Oswald Ducrot parle de la langue comme « un jeu qui se confond largement avec l'existence quotidienne » ³⁸, et le *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* ouvre son chapitre sur le langage et l'action par cette assertion : « Il n'y a guère d'activité humaine qui ne se serve du langage. » ³⁹), puisque le langage, comme phénomène social et collectif, n'existe pas hors de sa pratique, inscrite dans un contexte, une histoire, un ensemble de croyances et de savoirs plus ou moins établis et communs à une communauté de locuteurs. Et inversement, si le sens commun est également reflété dans la pratique langagière, c'est que chaque production verbale n'a de sens, de lisibilité ou d'interprétabilité que dans ce cadre qu'elle reflète dans ce que son utilisation autorise ou

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Jean-Jacques Lecercle utilise le terme dans *Interpretation as Pragmatics*. London : Macmillan, 1999, p42 : « I have replaced his 'context' with the term 'encyclopedia' [...]. I suggest that, in dialogue or interpretation, there is no direct access to the reality of things, of the world outside, but only one that is filtered through a systematic pattern of knowledge and beliefs. »

³⁸ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, 1972, 3^{ème} édition corrigée et augmentée, Paris : Hermann, 1991, p4

³⁹ Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. 1995, Paris : Seuil, 1999, p776

non, plus que la réalité supposée de ce à quoi elle réfère, son soit-disant ‘naturel’⁴⁰. Comme l’écrit Clifford Geertz, il n’est d’accès direct au réel hors du sens commun, hors d’un cadre de lecture ou d’interprétation culturel, et comme l’ajoute l’ethnométhodologiste Kenneth Leiter en développant cette même idée, ce sens commun est construit et formulé dans le langage, le langage est par là-même son véhicule favori dans ce qu’il contient d’idées reçues, de connotations, de lieux communs, représentations toutes-faites, etc...⁴¹

Voilà donc le nœud focal de notre étude, de la pragmatique du nonsense: faire sens d’un énoncé, c’est le lire via le sens commun, et c’est précisément ce avec quoi joue le nonsense.

L’activité langagière, comme l’ont remarqué bon nombre de spécialistes du genre, occupe justement une bonne partie de la littérature du nonsense, au premier comme au second degré, puisqu’elle est friande d’échanges verbaux en tous genres, dialogues, interpellations, débats, causeries, entretiens, interrogatoires, interviews, disputes, etc..., et qu’on y trouve régulièrement des personnages qui commentent eux-même ces échanges. Quoi de plus logique, après tout, dès lors que l’on a vu que le sens commun a pour lieu d’expression et de sédimentation premier la pratique langagière ? C’est le lieu par excellence de l’interprétation, qui requiert un cadre commun pour les participants, ces « préconstruits culturels »⁴² ou ce « cadre à penser » devenu cadre à interpréter que nous avons défini plus haut. Car le nonsense n’existe que dans sa réception par un co-locuteur de sens commun, qu’il s’agisse le plus souvent d’un personnage intra-diégétique, et c’est sur ce cas que portera l’essentiel de notre analyse, ou tout simplement du lecteur. Le nonsense est bien sûr du côté de la production de sens, et donc du locuteur, mais n’existe qu’une fois interprété, tant bien que mal, par un

⁴⁰ On trouve également cette idée de dépendance d’un langage naturel à son contexte –au sens large– d’énonciation chez P. F. Strawson dans « Meaning and Truth », *Logico-Linguistic Papers*, 1974, Aldershot : Ashgate, 2003

⁴¹ Idée développée dans le Chapitre 1 de *A Primer of Ethnomethodology* : « the stock of knowledge is built upon and expressed in everyday language. Indeed, everyday language is the medium of the stock of knowledge at hand. », Kenneth LEITER, *A Primer of Ethnomethodology*. New York : Oxford University Press, 1980, p6.; « Commonsense knowledge also includes practices of commonsense reasoning and the cognitive style through which we experience the social world as a factual object », *Ibid.*, p5. Leiter reprend ici certaines idées du phénoménologue Alfred Schütz (*Collected Papers II : Studies in Social Theory*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964)

⁴² Jean-Blaise GRIZE, *Logique et langage, op. cit.*, p30, *Logique naturelle et communications, op. cit.*, p65. Le concept sera développé dans la deuxième partie de ce chapitre.

interlocuteur qui utilise pour ce faire un cadre dans lequel l'énoncé nonsensique ne fait pas sens, mais n'en est pas pour autant absurde.

Nous tenons ici la dernière pierre qui manquait à la définition de la pragmatique du nonsense : c'est l'étude du jeu constitutif du genre sur et avec l'ensemble de connaissances et de croyances qui forment le cadre ou l'arrière-plan ordinaire et mutuellement évident de nos pratiques intersubjectives. L'endroit le plus favorable pour saisir son fonctionnement est donc l'échange verbal, qui en est le médium.

I.1.B. UN CADRE THÉORIQUE POUR L'ÉTUDE DES ÉCHANGES VERBAUX DU NONSENSE

Récapitulons : nous avons vu, dans les deux premiers volets de notre questionnement introductif, que la pragmatique se révèle être un outil indispensable à l'étude du nonsense puisque elle seule permet d'analyser le jeu constitutif du genre sur le cadre normatif qui est son contexte au sens le plus large, c'est-à-dire le sens commun. Reste alors à explorer un dernier volet de notre questionnement initial : si le sens commun est au cœur de la construction du sens, qu'en dit au juste la pragmatique et quels outils offre-t-elle pour nous aider à analyser la dichotomie constitutive du genre? Autrement dit, que dit la pragmatique, dont l'une des préoccupations principales est l'interprétation des énoncés en contexte, de ce fond commun déterminant dans les phénomènes d'interprétation et donc dans la constitution de notre pragmatique du nonsense ? Et existe-t-il déjà une théorie pragmatique du sens commun, qui nous permettrait, par extension, de bâtir cette pragmatique du genre?

Chose curieuse, la question du sens commun est très souvent présente en arrière-plan des théories pragmatiques (il serait d'ailleurs surprenant qu'il en soit autrement pour une science vouée à étudier en grande partie l'utilisation du langage en contexte) mais elle est rarement étudiée en tant que telle. Herbert Paul Grice, l'un des philosophes du langage ayant contribué de la manière la plus déterminante à la naissance de la pragmatique avec ses concepts de signification non-naturelle et d'implicature, a bien

consacré bien deux articles directement à la question (« Common Sense and Skepticism », « Moore and Philosopher's Paradoxes »⁴³), mais ce dans le cadre d'un re-examen des thèses de la philosophie de la connaissance de son compatriote G.E. Moore et non dans le cadre d'une étude des interactions verbales, et bien que sa théorie puisse être considérée comme une analytique du sens commun, on n'y trouve pas précisément de théorisation du sens commun en tant que cadre pragmatique. En fait, il semble bien qu'avant la naissance encore récente de la pragmatique topique (qui sera définie un peu plus loin), le sens commun soit resté tapi derrière les théories pragmatiques, facile à entrevoir mais rarement directement mentionné. Pourtant, à bien examiner l'ensemble des théories de la pragmatique, on peut difficilement nier qu'elles postulent toutes, à leur manière, des principes de sens commun qu'elles mettent au centre des processus de production et d'interprétation des énoncés (principes régulateurs et non constitutifs, comme le note Leech reprenant la distinction formulée par Searle⁴⁴ pour la renverser et faire du domaine pragmatique un domaine non pas régi par des règles mais des principes⁴⁵). Ces principes se posent tous en termes de cadrage des énoncés et des possibilités discursives des participants aux échanges verbaux par rapport à un ensemble de savoirs, connaissances, règles, dont la nature plus ou moins claire varie d'une théorie à l'autre, et sont tous des principes de sens commun.

Un bref tour d'horizon des principales orientations de la pragmatique par ses théories les plus importantes aura tôt fait de nous montrer combien toutes mettent le sens commun, sous une forme ou une autre, au centre de leurs principes :

- Le Principe de Coopération de Grice, avec ses maximes et le calcul des implicatures qui en découle, est sans doute la théorie pragmatique la plus célèbre de toutes. Il s'agit en tout cas du premier principe destiné à rendre compte des attentes et exigences qui

⁴³ Paul GRICE, *Studies in the Way of Words*. 1989, New edition, Cambridge : Harvard University Press, 1991, pp148-170

⁴⁴ John SEARLE, *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*. 1969, Oxford : Oxford University Press, 1999, p33 : « As a start, we might say that regulative rules regulate antecedently or independently existing forms of behavior ; for example, many rules of etiquette regulate inter-personal relationships which exist independently of the rules. But constitutive rules do not merely regulate, they create or define new forms of behavior. »

⁴⁵ Leech, notant que Searle donne les actes de langage comme définis par des règles, assouplit de beaucoup cette conception en montrant le travail égal de la convention et de la motivation, et donne le domaine pragmatique comme « principe-controlled » (« 2.2 Rules and Principles », Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics*, *op. cit.*, pp22-24)

s'imposent aux interlocuteurs en situation d'échange verbal. Il est énoncé dans « Logic and conversation » en 1975 et traduit comme suit dans la version française de l'article parue quatre ans plus tard dans la revue *Communication* : « que votre contribution à la conversation corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé. »⁴⁶.

Le Principe de Coopération est accompagné de quatre corollaires présentés sous forme de maximes qu'on pourrait elles aussi dire se conformer à la notion de sens commun :

Quantité : 1. Que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis. 2. Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis.⁴⁷

Qualité : 1. N'affirmez pas ce que vous croyez faux. 2. N'affirmez pas ce pour quoi vous manquez de preuves.⁴⁸

Relation : Parlez à propos.⁴⁹

Modalité : Soyez clair. 1. Evitez de vous exprimer avec obscurité 2. Evitez d'être ambigu. 3. Soyez bref. 4. Soyez méthodique.⁵⁰

Comme le note Françoise Armengaud, « Les participants à un échange verbal sont tous présumés se conformer à un tel principe. Présomption fondamentale et générale pour toute compréhension des propos tenus. Ce n'est pas seulement la norme, c'est ce qui est premier et constitutif, et à partir de quoi les écarts pourront être perçus. »⁵¹ Ces écarts sont en effet ce dont découle cet autre concept de Grice, l'implicature, que l'on peut résumer en quelques mots en disant que lorsqu'il y a viol d'une des maximes, l'interlocuteur suppose que c'est à dessein et "calcule" le sens de l'énoncé à partir de la violation en partant du principe que le locuteur a voulu coopérer. Ainsi, dans l'exemple que l'on a pris au début de ce chapitre, Alice part du principe que la Grenouille a voulu

⁴⁶ Herbert Paul GRICE, « Logique et conversation », *Communication*, 30, 1979, p57-72. Version originale : « Make your conversational contribution such as is required at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged », Paul GRICE, *Studies in the Way of Words*, op. cit., p26-27

⁴⁷ « 1. Make your contribution as informative as is required (for the current purpose of the exchange). 2. Do not make your contribution more informative than is required », *ibid.*

⁴⁸ « 1. Do not say what you believe to be false. 2. Do not say that for which you lack adequate evidence. », *ibid.*

⁴⁹ « Be relevant », *ibid.*. Cette maxime est parfois aussi appelée « maxime de Pertinence »

⁵⁰ « 1. Avoid obscurity of expression. 2. Avoid ambiguity. 3. Be brief. 4. Be orderly », *ibid.*. Cette maxime est parfois aussi appelée maxime de Manière.

⁵¹ Françoise ARMENGAUD, *La pragmatique*. Paris : P.U.F., coll. «Que sais-je?», 1990, p68

coopérer à l'échange verbal (pour preuve son « I don't know what you mean » qui prête au batracien l'intention de vouloir dire quelque chose) et essaye de trouver le sens de la réplique de la Grenouille à partir d'un sens qu'elle pense commun et partagé par son interlocuteur.

L'ensemble de l'appareil théorique de Grice revient donc à postuler des locuteurs parfaitement rationnels d'une part, et témoignant d'une rationalité commune d'autre part, c'est à dire agissant avec le sens commun pour guide, étalon et régulateur. Ce qui rejoint ce que l'on a vu plus haut dans notre définition du sens commun.

Cette même approche a été reprise à la suite de Grice par nombre d'autres pragmaticiens ou philosophes du langage dit « néo-gricéens », qui ont proposé des versions réélaborées du principe de coopération, avec pour même présumé des locuteurs guidés par des principes et maximes rationnels, d'un sens commun qu'ils présupposent partagés. On citera deux exemples :

- Stephen C. Levinson, par ailleurs auteur d'un des premiers ouvrages de référence sur la pragmatique⁵², a récemment choisi de se focaliser sur les maximes de quantité et de manière et propose les principes suivants⁵³ comme centraux dans l'échange verbal : le « Principe Q » (Ne fournissez pas à votre interlocuteur une déclaration qui contienne moins d'information que ce que votre connaissance du monde permet, à moins que cela ne viole le principe I⁵⁴), le « Principe I » (Fournissez le minimum d'informations suffisante pour atteindre votre but communicationnel⁵⁵), et le « Principe M » (« Signalez une situation anormale / non typique en utilisant des expressions marquées qui contrastent avec celles que vous auriez utilisées pour décrire l'équivalent normal / typique de la situation en question »)⁵⁶. Chacun des principes a des corollaires destinés à l'interlocuteur qui rendent compte de son calcul heuristique du sens de l'énoncé du locuteur. Là-aussi, l'approche théorique présuppose bien entendu que locuteurs et co-

⁵² Stephen LEVINSON, *Pragmatics, op. cit.*, 1983

⁵³ Énoncés dans *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge : MIT Press, 2000

⁵⁴ « Do not provide a statement that is informationally weaker than your knowledge of the world allows. », *Ibid.*, p76

⁵⁵ « Produce the minimal linguistic information sufficient to achieve your communicational ends. », *Ibid.*, p114

⁵⁶ « Indicate an abnormal, nonstereotypical situation by using marked expressions that contrast with those you would use to describe the corresponding normal, stereotypical situations. », *Ibid.*, p136

locuteurs partagent ces mêmes principes, qu'ils font partie intégrante de leur sens commun ; et qu'ils les présupposent partagés et agissent conformément à eux, c'est à dire en règle avec le fond commun tacite de connaissance situé en arrière-plan de l'échange verbal dont ils participent.

- Il en va de même pour la théorie du collègue néo-gricéen de Levinson, Laurence R. Horn, qui a lui formulé le principe Q (pour Quantité : Fournissez autant d'information que possible⁵⁷, afin de minimiser l'effort de l'interlocuteur) et le principe R (pour Relation : N'en dites pas plus que vous ne le devez, afin de minimiser l'effort du locuteur), qui appellent la même conclusion que ceux de Levinson.

Ces néo-gricéens restent donc relativement proches des principes qui guident la pragmatique de Grice, ou au moins s'en sont largement inspirés. D'autres courants se sont développés avec le temps, prônant une approche assez différente, mais s'il y a bien un point sur lequel la grande majorité de ces autres modèles (non-néo-gricéens) ne diffèrent pas, c'est sur le fait que les processus de production, compréhension et d'interprétation du discours sont gouvernés par des attentes portant de part et d'autre des locuteurs, et qu'ils impliquent le partage d'un cadre commun, d'une compétence et d'attentes communes. Là où elles diffèrent, c'est sur la nature de ces exigences. Pour citer les deux plus importants modèles :

- Dans le sillage de Grice mais dans une perspective tout à fait différente, Dan Sperber et Deirdre Wilson ont dérivé leur principe de Pertinence de la seule maxime de Relation. Ce principe est énoncé dans *La pertinence : Communication et cognition*, en 1986 (la traduction française date, elle, de 1989) comme suit : « Tout acte de communication ostensive communique la présomption de sa propre pertinence optimale »⁵⁸. Autrement dit, il implique la présupposition, chez tout interlocuteur, que le locuteur a voulu faire sens et pose donc l'exigence la plus évidente du partage d'un sens commun. Une fois de plus on peut appliquer cette conception à notre exemple tiré de

⁵⁷ Laurence HORN, « Toward a New Taxonomy for Pragmatic Inference: Q-based and R-based Implicature » in SCHIFFRIN, D. (ed.). *Meaning, Form and Use in Context*. Washington : Georgetown University Press, 1984, p11-42

⁵⁸ Dan SPERBER et Deirdre WILSON, *La pertinence : communication et cognition*. Paris : Editions de Minuit, 1989, p237, version originale : « Every act of ostensive communication conveys a presumption of its own optimal relevance », Dan SPERBER et Deirdre WILSON, *Relevance: Communication and cognition*, 1986, 2nd edition, Oxford: Blackwell, 1995, p260

Through the Looking-Glass : tout comme pour sa coopérativité, Alice présuppose en effet une intention de pertinence chez la Grenouille, l'attente de pertinence est préalable à l'énonciation de la réplique, et cela explique que la petite fille remarque à la suite de son énonciation qu'elle ne comprend pas ce que le batracien veut dire (partant du principe qu'il a voulu dire quelque chose de pertinent dans le contexte de leur échange).

- Autour d'une vision de la pragmatique comme intégrée à la linguistique, dont la ligne définitoire et les constituants théoriques ont connu plusieurs états depuis sa naissance⁵⁹, la théorie dite de l'argumentation dans la langue de Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot a quant à elle pour projet global de « définir certaines entités linguistiques par leur rapport avec les enchaînements argumentatifs du discours – projet progressivement étendu à toutes les entités linguistiques »⁶⁰. Elle fait appel au concept de topos, lieu commun argumentatif et fait donc directement intervenir le sens commun dans la langue (non sous sa forme référentielle, comme énonçant une vérité du monde réel, puisque cette approche n'est pas vériconditionnelle, c'est-à-dire n'examine pas le langage comme ayant une nature fondamentalement référentielle). La théorie développée par les deux linguistes comprend par ailleurs différentes lois et conditions discursives à l'exemple de la « loi d'enchaînement » (« [...] lorsque [un énoncé] *A* est enchaîné, par une conjonction de coordination ou de subordination (en exceptant *et* et *si*), ou par un lien logique implicite, à un autre énoncé *B*, le lien ainsi établi entre *A* et *B* ne concerne jamais ce qui est présupposé, mais seulement ce qui est posé par *A* et par *B* »⁶¹), une « condition de progrès », qui assure l'augmentation de l'information au fil du discours (et dont on verra au chapitre suivant que les locuteurs du nonsense se font un plaisir de la détourner), ou encore une « condition de cohérence », fixant un cadre dans lequel certaines informations sont suffisamment redondantes pour que l'on n'ait pas l'impression de sauter du coq à l'âne (et dont l'exemple de violation nonsensique le plus célèbre est peut-être le poème nonsensique de Samuel Foote, « The Great Panjandrum », composé en 1754).

⁵⁹ Voir la troisième partie de ce chapitre à ce sujet.

⁶⁰ Oswald DUCROT et Marion CAREL, « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, 1999, p6-26

⁶¹ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p81

Il va sans dire que ce modèle, qui s'avèrera par ailleurs très utile dans nos analyses futures, est sans doute celui qui s'approche le plus d'une théorisation pragmatique du sens commun, sans pour autant le faire explicitement, et surtout, en gardant une vision non référentielle et strictement argumentative du concept.

C'est cette dernière approche qui a inspiré la pragmatique topique, unique théorie de la pragmatique qui mette au centre de ses préoccupations la question du sens commun comme arrière-plan des processus intersubjectifs et communicationnels. Cette théorie vient clore notre tour d'horizon des théories de la pragmatique en vue de la constitution de notre pragmatique du nonsense en proposant des outils directement utilisables pour définir la nature problématique du genre. En effet, si Alice s'attend à ce que son interlocuteur soit pertinent, coopératif et cohérent, c'est parce que ces attentes font toutes partie de son sens commun, ainsi que de la représentation qu'il implique de l'interlocuteur et de l'échange verbal. La pragmatique topique propose une vision globale de ce sens commun comme cadre et régulateur de la conversation. Car si l'on a pu constater que tous les principes, maximes et lois cités ci-dessus, par delà les différents fondements théoriques sur lesquels ils reposent (conception vériditionnelle ou non du langage, par exemple), par-delà les différentes écoles pragmatiques auxquelles ils appartiennent, et quel que soit le modèle de l'échange verbal dans lequel ils viennent s'imbriquer, font appel à des exigences et attentes de cadrage qui sont présumées être partagées par les interlocuteurs et participent donc d'un même sens commun, la pragmatique topique entreprend, elle, de définir et préciser la fonction de ce sens commun comme élément constitutif dans la formation du sens en situation.

On peut trouver une synthèse éclairante de cette approche relativement récente et encore peu connue dans « De la philosophie et l'anthropologie à la pragmatique : Esquisse d'une théorie linguistique du sens commun et de la doxa »⁶², article qui énonce les thèses du fondateur de la pragmatique topique, Georges-Elia Sarfati. Celui-ci part du sens commun ainsi qu'on l'a vu plus haut dans sa seconde acception, comme donné

⁶² Georges-Elia SARFATI, « De la philosophie et l'anthropologie à la pragmatique : Esquisse d'une théorie linguistique du sens commun et de la doxa ». *Actes de la journée du 17 mars 2000 du Groupe d'Etudes en Psycholinguistique et Didactique, Cognition, langue et culture, éléments de théorisation didactique*, Paris, 2000, p39-52. Disponible sur internet : <http://formes-symboliques.org/IMG/doc/doc-144.doc>

pour évident, du domaine de l'ordinaire, de l'attendu, du routinier, du consensuel. Il le définit premièrement, comme nous l'avons fait, comme un élément toujours présent en arrière-plan de nos interactions quotidiennes, et donc de l'interaction verbale. Deuxièmement, en tant que concept pragmatique, il le donne comme environnement cognitif qui détermine ou régule nos productions discursives (pour être compris, pour répondre de manière pertinente, etc...), qui fonde donc par exemple la présupposition et l'interprétation dans l'interaction verbale. Cet ensemble non discuté d'opinions, d'objets de croyance formant arrière-plan de nos productions discursives, on l'a vu, constitue alors un régulateur de l'usage verbal en société. Dans l'exemple de l'acte pragmatique de réponse qu'apporte Harpo à l'acte verbal d'ordre d'un des joueurs de *Horse Feathers*, le sens commun détermine ce qui est admissible ou pas en terme de réponse possible, aussi bien par les attentes qu'il cadre chez le locuteur de l'ordre que pour l'interlocuteur, censé partager les exigences qu'impliquent ces attentes, mais qui dans le cas présent se joue de ce régulateur en choisissant précisément une réponse barrée par le sens commun (car inepte ou inutile, en tout cas contre-productive). Le sens commun, pour Sarfati, coïncide ainsi « du point de vue culturel, à ce qui sous-tend toute forme de communication, précisément verbale ou non verbale » (thèse n°1). « [A] l'usage, le sens commun est [donc] un régulateur, voire un médium sémantico-pragmatique » (thèse n°3).

C'est de cette conception pragmatique du sens commun que l'on va se servir dès à présent pour analyser la manière dont les locuteurs du nonsense agissent dans les échanges verbaux de notre corpus. Car c'est précisément de ce régulateur que se joue le genre inventé par Carroll et Lear en jouant sur l'absence de conformation à ce sens attendu qu'est le sens commun.

Avant de s'atteler à cette tâche, il faut cependant immédiatement apporter deux précisions de taille pour clore cet excursus définitoire du sens commun en pragmatique et de ce qu'est notre pragmatique du nonsense.

Première précision : cette question du commun comme approprié, ou à-propos, sur laquelle nous avons appuyé et allons continuer à appuyer notre analyse, n'a aucune espèce de prétention universaliste, ne vise nullement à édicter une sorte de rationalité universelle. On a bien à l'esprit la critique possible, qui serait parallèle à celle

qu'adresse Jacob Mey à Levinson et partant, à Grice. Mey cite en effet un passage tiré du manuel de Levinson, *Pragmatics*, qui donne les maximes comme dérivées d'une rationalité universelle et non comme purement conventionnelles⁶³ pour ensuite se livrer à une critique de l'idéalisme aux prétentions universelles que cette vision présuppose. La critique de Mey porte essentiellement sur ces « general considerations of rationality » de Levinson et Grice, qu'il qualifie de fiction, mais aussi sur le principe de coopération en lui-même, qu'il qualifie d'utopique, comme l'ont fait bien d'autre après Grice.

Si l'on comprend cette critique légitimement adressée à Levinson et Grice, en quoi notre définition du sens commun est-elle moins utopique que le principe de coopération et les maximes afférentes?

D'abord, elle ne repose pas sur une idée de rationalité universelle mais sur le concept de sens commun partagé par une communauté linguistique voire culturelle en un temps donné (celle de nos textes et de leurs lecteurs en l'occurrence), et donc relatif. On se bornera ici à rappeler ce qu'en dit le sociologue Clifford Geertz : le sens commun « est un système culturel » qui « comporte un ordre inné qu'on peut empiriquement découvrir et formuler conceptuellement », doté d'un contenu « furieusement hétérogène, non seulement dans les sociétés, mais à l'intérieur d'une même société »⁶⁴. Ce à quoi on ajoutera, en suivant Jean-Blaise Grize, qu'il est de ce fait sujet à un mouvement, une histoire, une évolution, et n'est donc nullement statique : « Il n'est pas douteux que, dans ses représentations, elles se colorent de toutes sortes de vécu. Elles n'en sont pas moins de nature essentiellement culturelle, c'est-à-dire sociale, et il est étonnant de voir à quel rythme elles se modifient. »⁶⁵ Le sens commun, et donc l'attente qui lui est liée, est en lui-même composé d'éléments arbitraires, par exemple, le sens commun d'une certaine époque voulait que la terre soit plate et qu'elle soit le centre de l'univers. En

⁶³ « Grice suggests that the maxims are in fact no arbitrary conventions, but rather describe rational means for conducting co-operative exchanges. If this is so, we would expect them to govern aspects of non-linguistic behaviour too, and indeed they seem to do so. [A number of illustrative cases from daily life follow here, such as: When ask to pass the brake fluid, you don't pass the oil, and so on.] In each of these cases the [non-cooperative] behaviour falls short of some natural notion of full co-operation, because it violates one or another of the non-verbal analogues of the maxims of conversation. This suggests that the maxims do indeed derive from *general considerations of rationality* applying to all kinds of co-operative exchanges, and if so they ought in addition to have universal application, at least to the extent that other, culture-specific, constraints on interaction allow. Broadly, this too seems to be so. (1983:103; my emphasis) » Stephen LEVINSON, *Pragmatics, op. cit.*, p74

⁶⁴ Clifford GEERTZ, *Savoir local, savoir global, op. cit.*, p117

⁶⁵ Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications, op. cit.*, p65

vertu de ce topos, un interlocuteur de l'époque aurait sans doute taxé de nonsense (s'il avait déjà été créé) un locuteur prenant pour principe que la Terre est ronde. D'autre part, on étudie ici des échanges verbaux appartenant tous à la même communauté linguistique, qui plus est lu par des locuteurs « occidentaux », appartenant donc à la même sphère culturelle, et donc en parlant de rationalité commune à l'ensemble des participants de la conversation, en tant qu'appartenant à la même époque / aire géographique, baignant dans des valeurs communes. Curieusement, il y a alors une rationalité commune dans nos textes nonsensiques, même les plus fantastiques ou tout simplement fictionnels.

D'autre part, on pourrait nous objecter, toujours au motif d'un idéalisme supposé, que voir les possibilités discursives comme contraintes par le sens commun limite en quelque sorte les raisons pour lesquelles un locuteur peut prendre la parole. Comme on l'a vu tout à l'heure, par exemple, la Reine Rouge va délibérément contre le sens commun pour faire taire Alice. A cela nous répondrions qu'on sait très bien qu'on peut utiliser le langage pour autre chose que combler les attentes rationnelles de l'interlocuteur, encore pourra-t-on rétorquer que si la reine va contre le sens commun, ce n'est pas sans la rationalité de l'*agon*, ce qui sera d'ailleurs largement l'objet de notre troisième chapitre. Enfin, notre perspective étant orientée, notre principe n'a pas la prétention de rendre compte de l'intégralité des motifs qui se cachent derrière une prise de parole mais des attentes générales et préalables à toute prise de parole, et cette idée est d'abord destinée à nous aider à saisir en quoi les locuteurs du nonsense ne font pas sens. Il entre donc dans une description du sens commun comme objet de la pragmatique en vue d'étudier le nonsense.

Ces précisions apportées, nous pouvons maintenant resserrer notre propos sur les échanges de notre corpus et les modes opératoires précis qu'affectionnent ses locuteurs.

On a vu comment toutes les approches théoriques convergent dès lors qu'il s'agit d'étudier l'échange verbal dans ce qu'il a d'entreprise de compréhension mutuelle, que ce soit la pragmatique néo-gricéenne, la pragmatique cognitive ou la pragmatique intégrée à la linguistique : l'acte d'énonciation se fait dans un cadre de connaissances et croyances communément partagées utilisées pour donner du sens,

interpréter et comprendre les énoncés. C'est sur ce point-ci que nous allons maintenant nous pencher pour commencer, en étudiant plus en détails les attentes au cœur de l'échange verbal et comment le nonsense s'en joue, ou plutôt s'y joue.

I.2. LE NONSENSE DANS LES INTERACTIONS VERBALES : UN JEU SUR LES ATTENTES, LES NORMES ET LA COMPETENCE

Récapitulons l'essentiel de notre concept de sens commun pragmatique : il est cet ensemble ou dispositif non discuté d'opinions, de croyances et de lieux communs formant l'arrière-plan de nos productions discursives. Il constitue par là un régulateur et cadre commun qui préexiste et coexiste à toute prise de parole en société. Ceci implique de le voir, ainsi que le fait Georges-Elia Sarfati comme un « dispositif (inscrit dans la langue) de régulation du discours et une matrice d'opinion(s) », ou encore comme « organisateur des fondements de l'énonciation »⁶⁶.

Dès lors, on peut caractériser le jeu du nonsense sur ce cadre normé de deux façons. Premièrement un jeu sur et avec le sens commun comme élément de contenu des énoncés, et donc sur une attente liée à ce que Sarfati appelle un « a priori doxal », en tant que chaque prise de parole d'un locuteur s'insère dans un ensemble de connaissances et croyances qui lui préexiste et cadre sa réception chez son interlocuteur. Et deuxièmement un jeu sur et avec le sens commun comme condition d'emploi de la langue en contexte, et donc sur une « compétence topique », garante de la logique discursive. Cette compétence doit être vue comme « l'aptitude des sujets à sélectionner et à identifier – à la production comme à la réception – les topiques afférentes à une situation langagière donnée. »⁶⁷

Ce sont ces deux aspects complémentaires que l'on va maintenant explorer.

I.2.A. LE NONSENSE ET LA NORME : UN JEU SUR L'A PRIORI DOXAL

⁶⁶ *La sémantique : de l'énonciation au sens commun : éléments pour une pragmatique topique, op. cit.*, 4.2.2.

⁶⁷ Georges-Elia SARFATI, *Précis de pragmatique*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p112

Commençons par l'a priori doxal, qui « postule l'antériorité d'une disposition doxale sur tout acte d'énonciation »⁶⁸.

Ce que montre sans relâche le nonsense, c'est que le sens commun, comme dispositif normé et normatif préexistant à l'échange verbal, s'incarne dans son contenu, y transparaît sans cesse et guide les réactions des locuteurs à ce contenu, à travers ce qu'ils montrent ou disent de ce que disent les autres. En somme, définir le nonsense, comme l'ont fait Strachey et les générations de critiques du genre qui lui ont succédé, comme un jeu sur et avec le sens commun implique que les échanges verbaux de son corpus sont lieu d'une mise en jeu polémique des normes⁶⁹ qui cadrent la représentation du monde qu'il filtre (rappelons que, comme Leiter, Geertz et bien d'autres, nous pensons qu'il n'y a pas d'accès direct au réel hors du sens commun) et que les locuteurs partagent par le langage (qui est par là définitivement du côté de la praxis).

Pour pouvoir analyser ce caractère polémique du contenu des échanges verbaux de notre corpus, il faut donc commencer par s'interroger sur le cadrage qui se lit en creux dans les jeux de ses locuteurs et se demander comment s'exprime précisément la norme du sens commun dans le contenu des conversations, échanges et dialogues de nos textes. C'est là qu'il nous faut expliciter le concept d'« a priori doxal », qui répond en fait à cette question.

Ce concept fait appel à deux notions. La première est celle de « topique », qu'il faut ici entendre comme dispositif normatif et relatif au concept de « topos », lieu commun dans la théorie de l'argumentation dans la langue de Ducrot et Anscombe, mais non plus vu comme étranger à la notion de croyance ou d'opinion ainsi que le souhaitait Ducrot⁷⁰, ni comme structurant le seul système linguistique mais au contraire plus largement comme « lieu commun investi dans les pratiques »⁷¹ et donc appartenant

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Il faut prendre ici le terme de norme comme « Convention fixée par une institution, ayant pour objet la sphère des comportements et pour propriété d'être respectée ou violée », ainsi que le définit Jacques Moeschler. Jacques MOESCHLER, *Argumentation et conversation. Elements pour une analyse pragmatique du discours*, Paris : Hatier-Credif, 1985, p196

⁷⁰ La croyance, vue comme ayant un contenu notionnel descriptif du réel, n'intéresse nullement Ducrot et la théorie de l'argumentation dans la langue, qui est une théorie ascriptive, non-vericonditionnelle comme on l'a dit plus haut. Voir la critique de Jean-Blaise Grize à ce sujet : « leur [Anscombe et Ducrot] propos n'est ni de s'interroger sur [les] sources [des topoï], ni de prendre en compte les valeurs de croyance. Si, de toute évidence, les discours argumentatifs se servent des orientations déterminées par les mécanismes de la langue, ils ne s'en tiennent pas à eux. Le langage est au service des représentations sociopsychologiques de celui qui s'en sert. » (Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications*, *op. cit.*, p23-24)

⁷¹ Georges-Elia SARFATI. *Précis de pragmatique*, *op. cit.*, p98

directement au domaine pragmatique. Le topos redevient dans cette optique un élément de contenu, et le contenu des énoncés est donc aussi important, dans cette perspective (et par rapport à celle de la théorie de l'argumentation dans la langue), que leur forme⁷². L'autre notion, qui en découle, est celle de la doxa vue comme ensemble de topoï convergents, c'est-à-dire de données du sens commun de nature homogène. Dans l'architecture du cadre de sens commun proposée par la pragmatique topique, les topoï se regroupent donc en doxas fédératrices et composent un « arrière-plan doxal »⁷³ : « La topique d'une société (sens commun) se recompose à son tour d'une ou de plusieurs doxas. Une doxa est elle-même structurée en dispositifs d'opinions (topoï ou « lieux »). Les doxas se trouvent en relation mutuelle à partir de déterminations institutionnelles reliées à des traditions de textes canoniques. »⁷⁴

Ce modèle est relativement proche de celui développé en d'autres termes dans la théorie de la situation de communication de Jean-Blaise Grize⁷⁵, précédemment cité, mais aussi de certaines idées de la théorie de l'esprit du philosophe américain Daniel C. Dennett, notamment sur la théorisation de l'attente et de l'anticipation dans le rapport intersubjectif, que nous allons détailler plus bas.

De son côté, si Sarfati pose en effet le discours comme produit et formé en regard du sens commun comme « ensemble de dispositifs normatifs »⁷⁶, et donc formé de topoï, c'est à dire d'innombrables données prépensées et idées reçues qui se regroupent en doxa, qui elles-mêmes forment l'attendu normatif de l'interprétation et de l'élaboration des discours dans une formation sociale, c'est cette même idée d'ensemble de connaissances que l'on trouve, quoi que dans une perspective sensiblement différente, dans le « postulat des préconstruits culturels (PCC) » de Grize⁷⁷ : « Les PCC fournissent [...] le cadre obligatoire dans lequel le discours doit s'insérer et ceci par le double mécanisme piagétien d'assimilation et d'accommodation. L'« orateur », comme

⁷² Voir cette autre critique de Grize : « L'intérêt des échelles argumentatives est tout à fait indéniable, mais [...] elles me semblent insuffisantes. L'homme de la rue a certainement tort par rapport au linguiste, mais cela signifie simplement qu'il lui arrive de procéder selon un autre mécanisme, dont je dirais qu'il repose davantage sur le contenu des énoncés, sur l'expérience qu'il a de la vie, que sur leur forme. » (Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications*, op. cit., p23)

⁷³ « une mémoire culturelle acquise et transmise, déjà stratifiée bien qu'accessible aux changements », *Ibid.*, p106

⁷⁴ Georges-Elia SARFATI, *Précis de pragmatique*, op. cit., p104-105

⁷⁵ Jean-Blaise GRIZE, *Logique et Langage*, op. cit., Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications*, op. cit.

⁷⁶ Georges-Elia SARFATI, *Précis de pragmatique*, op. cit., p103

⁷⁷ Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications*, op. cit., p65

l'appelle Grize, doit assimiler les contenus déjà là et les accommoder à ce qu'il a l'intention de dire. » Le concept d'a priori doxal fait écho à cette vision en posant cet attendu normé formé par le sens commun comme présent dans l'esprit de l'interlocuteur (celui à qui l'orateur parle) avant, pendant et après l'énoncé de l'orateur⁷⁸. C'est cette même idée que l'on retrouve en partie dans la théorie de l'esprit de Dennett, qui est l'un des fondements de la pragmatique cognitive. Sa conception est la suivante : tout participant à un échange verbal s'attend à voir les lieux communs de son environnement cognitif être respectés ou honorés en situation de communication, et les projette par anticipation sur son interlocuteur, ce qu'il faut donc traduire en terme d'attentes normées⁷⁹. Dennett parle lui aussi de « système normatif »⁸⁰ formé par ces attentes que l'on a de l'autre dans le rapport intersubjectif (il ne focalise pas son attention sur les échanges verbaux mais l'échange intersubjectif en général, voire la conscience humaine toute entière confrontée à son environnement), ainsi que des interprétations et anticipations qui en découlent, qui sont pour lui en grande partie ainsi fondées sur une attente de rationalité et d'intentionnalité.

En somme, ce que dit le concept d'a priori doxal, conjugué à ces deux autres théories, c'est que l'échange verbal est le cadre d'une évaluation et re-évaluation sans fin des représentations du sens commun supposées mutuelles qui sont mises en jeu dans son contenu ; qu'on les nomme topoï formant doxa, PCC, ou normes rationnelles du sens commun⁸¹. Chacun des participants à la conversation possède une conception du monde, susceptible de variation, qu'il présuppose partagée par le ou les autres participants, dont il présuppose également qu'ils partagent cette même conception de ce qui est commun, rationnel, naturel.

⁷⁸ Les topoï et PCC sont toujours-déjà là ce sont des « supports » et non des « apports » ainsi que le formule Oswald Ducrot (Oswald DUCROT. « Topoï et formes topiques » in Jean-Claude ANSCOMBRE (ed.). *Théorie des topoï*. Paris : Kimé, 1995, p85-100, p86)

⁷⁹ « Quel que soit notre degré de rationalité, c'est le mythe que nous sommes des agents rationnels qui structure et organise nos attributions de désirs et de croyances à d'autres et qui règle nos propres délibérations et investigations. », Daniel C. DENNETT, *La stratégie de l'interprète : le sens commun et l'univers quotidien*. Paris : Gallimard, 1990, p73

⁸⁰ « La psychologie populaire, par conséquent, est idéalisée en ceci qu'elle produit ses prédictions et explications en calculant dans un système normatif ; elle prédit ce que nous croirons, désirerons, et ferons, en déterminant ce que nous devons croire, désirer et faire. », *Ibid.*

⁸¹ Il existe encore bien d'autres appellations couvrant peu ou prou le même concept : « axiomes de croyance », « bagage cognitif », « informations préalables », « background information », « système cognitif de base », « univers d'assumption » ou encore « complexe de présupposés ». Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui opte elle-même pour « compétence encyclopédique », en dresse une liste dans *L'Implicite* (Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite*, 1986, Paris : Armand Colin, 1998, p162).

On peut alors facilement deviner en quoi au juste consiste le jeu du nonsense avec l'attente liée à l'a priori doxal : il y a au cœur de tout échange verbal une sorte de déterminisme doxal qu'il s'agit, pour les locuteurs du genre, de débusquer, dénoncer et déjouer ou démonter. La cible principale, ce sont donc les topoï qui doivent précisément être honorés ou validés dans le contenu de la conversation pour que les énoncés ne soient pas rejetés comme « nonsense », « idiot », « absurde » ou « inepte » par les interlocuteurs, attente doxale qui est préalable au discours. Autrement dit, l'art du nonsense, c'est celui de la déception des attentes liées à l'ensemble normatif que forment les croyances, lieux communs et faisceaux de topoï qui constituent le sens commun et ses doxas. La production verbale du nonsense, non contente d'être l'incarnation parfaite de l'efficace social du discours tel que le définit Benveniste, est à cet égard par excellence un langage pragmatique, car il vise à faire réagir, il se place en action et en réaction sur.

C'est peut-être dans les deux *Alice*, œuvres fondatrices du genre, que le jeu sur l'a priori doxal paraît le plus ostensiblement. Après tout, Alice n'est-elle pas censée représenter le sens commun du monde de la surface face à l'univers sens dessus-dessous du Pays des Merveilles ou de l'autre côté du miroir? Elle le reconnaît elle-même lorsqu'elle utilise des expressions telles que « in *our* country » pour comparer ses connaissances de sens commun à celles de ses interlocuteurs nonsensiques : « “Well, in *our* country”, said Alice, still panting a little, “you’d generally get to somewhere else—if you ran very fast for a long time as we’ve been doing.” »⁸² ou « Alice was puzzled. “In *our* country,” she remarked, “there’s only one day at a time.” »⁸³

Qu'on analyse un peu les endroits où Alice s'exclame « nonsense ! » et l'on se rend bien vite compte que presque à chaque fois, ces exclamations sont prononcées en réaction à des répliques de ses interlocuteurs qui ne remplissent pas les attentes de son sens commun, autrement dit, ne valident pas le topos ou les topoï qu'elle investit en leur lieu.

C'est le cas, par exemple, au chapitre 12 des premières aventures d'Alice :

⁸² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p175

⁸³ *Ibid.*, p268

“No, no!” said the Queen. “Sentence first—verdict afterwards.”
 “Stuff and nonsense!” said Alice loudly. “The idea of having the sentence first!”
 “Hold your tongue!” said the Queen, turning purple.⁸⁴

Et c’était d’ailleurs déjà le cas dans la première version du livre où Alice s’écriait déjà « nonsense ! » pour faire objection à la Reine qui réclamait le verdict avant les preuves⁸⁵. La petite fille sait en effet, comme tout un chacun dans le monde de la surface, que lors d’un procès, la sentence n’est prononcée qu’après le verdict, et que le verdict doit lui-même suivre l’échange contradictoire d’arguments et la production de preuves. Et pour cause, derrière le concept de procès se trouve un certain nombre d’idées forgées ou construites par les pratiques politiques et juridiques de l’époque et de l’endroit (en l’occurrence ici l’Angleterre de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle) qui forment dans le livre ce que l’on pourrait appeler une doxa de la justice de la surface (et qui n’a rien d’une vérité absolue et valable de tout temps, encore une fois, la doxa, les topoï et le sens commun tout entier ne sont nullement liés à une quelconque théorie de la connaissance ou de la vérité, et n’ont de caractère régulateur que dans le contexte de leur utilisation) qui comprend dans le cas précis de notre exemple un déroulement attendu du procès⁸⁶, un scénario⁸⁷ lui-même inscrit dans la langue sous la forme de la suite (doxalement) logique de forme proverbiale « evidence first ; sentence afterwards », comme « sentence first—verdict afterwards ».

Il faut apporter à la lumière de cet exemple une nuance supplémentaire au dispositif doxal de Sarfati, nuance que les échanges verbaux nonsense font clairement ressortir : toutes les doxa n’ont pas le même degrés d’indiscutabilité (ou de discutabilité) ni la même nature, et sans doute y a-t-il un continuum des doxa les plus

⁸⁴ *Ibid.*, p129

⁸⁵ *Alice’s adventures underground*, “No!” said the Queen, ‘first the sentence, and then the evidence!’ ‘Nonsense!’ cried Alice, so loudly that everybody jumped, ‘the idea of having the sentence first!’”

⁸⁶ On perçoit bien ici une incarnation exemplaire, quoique implicite, de l’architecture du dispositif normatif qu’est le sens commun d’une formation sociale (ou « topique d’une société » comme l’appelle Sarfati) tel qu’on l’a mentionné plus haut, subdivisé en un certain nombre de doxa, elles-mêmes composées de faisceaux de topoï

⁸⁷ « Tout individu socialisé possède des connaissances du monde intériorisées et qui sont représentées cognitivement pas des scénarios (des « scripts » disent les travaux de psychologie cognitive) qui établissent certaines attentes concernant la régularité (la « logique ») des actions humaines. » (A. Petitjean, 1981, p21, « Les histoires drôles : « je n’aime pas les raconter parce que... », *Pratiques*, n°30, juin 1981, pp. 11-25 ; cité dans Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L’Implicite, op. cit.*, p189)

culturelles aux plus naturelles, ou plutôt pseudo-naturelles. On peut dire que la doxa de la justice est une doxa culturelle, mise en place par des lois écrites, discutées, fabriquées explicitement par l'homme, et donc de l'ordre de la culture, même si Alice (et bon nombre de lecteurs avec elle sans doute) semble la tenir pour tombant sous le sens et conforme à une certaine logique naturelle (comment dirait-on la nature de la punition si l'on n'a pas tranché quant à la culpabilité du sujet concerné ?, semble-t-elle se demander). Il est par ailleurs des doxas considérées comme plus évidentes, doxas que l'on peut, par opposition aux premières, qualifier de 'naturelles', non dans leur nature intrinsèque (elles sont tout autant des créations humaines, et donc du domaine culturel, quoiqu'il soit dans leur nature de passer pour des constatations irréfutables tirées de l'expériences⁸⁸), mais dans la perception qu'en ont les locuteurs, qui voient en elles un ensemble de topoï d'une espèce de 'rationalité naturelle', comme c'est le cas dans le chapitre 11 d'*Alice's Adventures in Wonderland* :

“You've no right to grow here,” said the Dormouse.
“Don't talk nonsense,” said Alice more boldly: “you know you're growing too.”⁸⁹

Si Alice rejette d'un « nonsense ! » sûr de lui et sans nuance la remarque du loir, disqualifiée comme complètement contraire au sens commun, véritable 'n'importe quoi', c'est qu'elle fait ici appel à ce que l'on pourrait appeler la doxa de la 'science populaire', ensemble de topoï du sens commun 'scientifique' que Dennett et les philosophes de l'esprit appellent « science populaire » (« folk science », que Dennett subdivise plus précisément en « folk psychology » et « folk physics », éléments qu'il pose comme partie intégrante du sens commun) : « La physique populaire est le système de savoir et d'attentes que nous avons au sujet des objets physiques de taille moyenne du monde et de leurs réactions au événements de taille moyenne »⁹⁰. C'est ce système qui fait par exemple que « vous vous attendez à ce qu'une balançoire, si on la

⁸⁸ Voir à ce sujet Clifford GEERTZ, *Savoir local, savoir global, op. cit.*, p95 : « Il y a nombre de raisons pour lesquelles traiter le sens commun comme un ensemble relativement organisé de pensée réfléchie, plutôt que comme juste ce que n'importe qui vêtu et qui a toute sa tête sait, pourrait conduire à quelques conclusions utiles ; mais peut-être la plus importante est-elle que c'est une caractéristique inhérente au sens commun précisément de nier cela et d'affirmer que ses principes sont des prononcés immédiats de l'expérience, non des réflexions délibérées à son propos. »

⁸⁹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p118

⁹⁰ Daniel C. DENNETT, *La stratégie de l'interprète : le sens commun et l'univers quotidien, op. cit.*, p18

pousse, revienne en arrière », ou bien que l'on n'essaye pas d'éponger de l'eau avec une fourchette. Il s'agit donc d'un stock de connaissances pragmatiques⁹¹ que possède tout un chacun par l'expérience sans qu'elles soient réfléchies. Cette doxa est de ce fait formée de ces nombreuses connaissances élémentaires sur la nature, les phénomènes physiques, la géographie, etc... qui forment des topoï perçus comme naturels tant chacun semble les posséder, sans compter l'éducation parentale qui les relaie génération après génération. Si, selon Dennett, cet ensemble de croyances permet d'anticiper les comportements des objets (animés inclus) du monde qui nous entoure, cela inclut bien évidemment les énoncés de nos interlocuteurs. On s'attend donc d'autant plus à ce que le contenu des énoncés de nos interlocuteurs honore ces lieux communs de la science populaire, et réciproquement à ce que les locuteurs nonsensiques consacrent d'autant plus d'effort à les inquiéter.

Dans les deux *Alice*, cela s'illustre par des considérations de bon sens scientifique des plus banales et évidentes. Ainsi en va-t-il, dans la conversation d'Alice avec le Loir⁹², du fait qu'un individu ne maîtrise pas sa croissance et que, la croissance ne se stoppant pas par le simple exercice de la volonté, vouloir interdire sur le champ à Alice de grandir ne rime donc à rien.

Les attentes liées à cette doxa naturaliste sont peut-être encore plus explicites, et encore plus ouvertement violées dans la rencontre initiale d'Alice avec les fleurs de l'autre côté du miroir :

“I think I'll go and meet her,” said Alice, for, though the flowers were interesting enough, she felt that it would be far grander to have a talk with a real Queen.

“You can't possibly do that,” said the Rose: “I should advise you to walk the other way.”

This sounded nonsense to Alice, so she said nothing, but set off at once towards the Red Queen.⁹³

Comment pourrait-on aller à la rencontre de quelqu'un en partant dans le sens opposé ? Alice rejette comme le ferait tout lecteur de sens commun le conseil comme absurde.

⁹¹ Kenneth Leiter donne justement pour l'une des acceptions du sens commun qu'il recense la définition suivante : « the stock of knowledge at hand [which] consists of recipes, rules of thumb, social types, maxims and definitions. », *A Primer of Ethnomethodology*, op. cit., p5

⁹² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p118

⁹³ *Ibid.*, p170

Elle rejette la parole donnée et disqualifie l'acte de langage, qui va en effet contre le plus fondamental des topoï de la physique naturelle de notre côté du miroir : pour aller à la rencontre de quelqu'un, d'une manière ou d'une autre, il faut se diriger vers lui. Et inversement, si je me dirige vers quelqu'un qui vient dans ma direction, je m'attends à le rencontrer physiquement à un moment donné (généralement proche, qui plus est).

Ici, on voit comme les doxas ne sont pas uniquement relayées par des « textes canoniques » comme le dit Sarfati, mais plus simplement, dans ce cas précis, également par un ensemble 'd'évidences physiques' tirées de l'observation, de l'éducation parentale, etc... perçues ou conçues comme naturelles, dont on accepte d'autant plus difficilement la remise en cause, et qui dépassent le cadre des traditions, coutumes ou législations. Cette doxa de la 'science populaire' est donc sans doute encore plus déterminante en ceci qu'elle constitue une norme de rationalité naturelle supposée, ou sens commun naturel, et que ne pas l'honorer ou pire la remettre en cause explicitement revient à remettre en cause ce que le sens commun a de plus 'naturel' (ou plutôt perçu comme tel) et donc de plus fondamental comme norme. D'où l'attrait qu'elle présente pour les locuteurs du nonsense qui cherchent à maximiser leurs effets.

Alice ne cesse ainsi de rejeter tout au long de ses aventures souterraines ou de l'autre côté du miroir sous le nom de "nonsense" ce qui n'est pas conforme à la doxa de la science populaire dont elle devient le garant et le porte-étendard, face à l'univers sens dessus-dessous de nos textes qui ne cesse de la défier sans relâche, comme si plus rien ne tombait sous *son* sens. Cette confrontation ne fait que mieux ressortir, en creux, cette attente et ce besoin profond de voir les doxas fondatrices de son sens commun honorées ou respectées dans les conversations, comme s'il y avait un danger fondamental ou vital à les voir violées.

On voit bien, en effet, l'inquiétude existentielle que pose la possibilité de remettre en cause les doxas du sens commun d'une société dans le chapitre 2 d'*Alice's Adventures in Wonderland*, quand Alice s'agace et s'inquiète de ne plus parvenir à restituer les connaissances scolaires qu'elle pensait posséder. On remarquera d'ailleurs à ce sujet que dans ce passage, comme dans celui qu'on va citer ensuite, la science

populaire a d'autant plus de poids qu'elle a pour relais l'institution scolaire⁹⁴ (pas uniquement l'école, bien sûr, mais l'éducation à domicile, les précepteurs, et même toute éducation parentale « de bon sens »...), institution doxale par excellence qui édicte sa doxa et relaie et légitime ses topoï, et que Jean-Blaise Grize reporte d'ailleurs en tête de sa liste des institutions dont la société est dotée pour relayer les « matrices culturelles »⁹⁵. Ce relais de formation doxale éminent⁹⁶ est omniprésent dans les aventures d'Alice, et ce particulièrement, dans les premiers moments passés dans le Pays des Merveilles, à travers ces « several things of this sort » qu'elle a apprises « in her lessons in the school-room »⁹⁷, connaissances qui ne sont autres que les lieux communs, croyances et données légitimées de doxa auxquelles elle ne cesse d'avoir recours pour réagir et interpréter les productions discursives de ceux et celles qu'elle rencontre. On le trouve également assez abondamment dans le reste de notre corpus, que ce soit à nouveau chez Carroll avec le professeur *de Sylvie et Bruno*, dans les sketches des Monty Python, où l'on trouve de nombreuses incarnations d'enseignants (le professeur d'italien⁹⁸, l'instructeur de pilotage d'avion⁹⁹, le professeur de self-défense contre les fruits¹⁰⁰, celui des cours de coups sur la tête¹⁰¹ et ceux de quantité de sujets en « How to »...), dans les dialogues imaginaires de Robert Benchley, qui raffole des doctes pontifiants, chez Leacock, ou encore chez les frères Marx (on pensera notamment à *Horse Feathers*, situé en grand partie dans une université américaine).

⁹⁴ Dennett le dit lui-même : « Il se peut qu'une certaine quantité de physique populaire soit innée, mais une certaine quantité au moins doit être apprise », Daniel C. DENNETT, *La stratégie de l'interprète : le sens commun et l'univers quotidien*, op. cit., p18.

⁹⁵ « Le Lieu des matrices culturelles. Elles représentent en quelque sorte la mémoire collective, la présence de l'histoire. Les conditions socio-historiques de leurs discours sont effacées et ne sont plus objets de débats. Elles sont acquises à travers les institutions dont la société est dotée, école, églises, familles, etc. La Terre tourne autour du Soleil et, sauf dans certaines écoles américaines, l'homme descend du singe. », Jean-Blaise GRIZE, *Logique et langage*, op. cit., p117

⁹⁶ Qi plus, l'époque de Carroll est celle de la fixation et de l'expansion du système scolaire public, quoiqu'il soit encore destiné plus généralement à la progéniture masculine des classes moyennes (Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p218-220). Robert Benayoun note également, dans *Les Dingues du Nonsense*, cette coïncidence de l'âge d'or du nonsense et de cette époque de prise en main systématique de l'éducation par l'institution scolaire (« qu'illustrent les terrifiantes méthodes du docteur Arnold à Rugby », Robert BENAYOUN, *Les dingues du nonsense*, op. cit., p22)

⁹⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p13

⁹⁸ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I*. 1989, London : Methuen, 1999, p2-3, episode 1

⁹⁹ *Ibid.*, p205-208, episode 16

¹⁰⁰ *Ibid.*, p45-49, episode 4

¹⁰¹ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II*. 1989, London : Methuen, 1999, p89, episode 29

On peut maintenant analyser sous un jour nouveau, et directement pragmatique car rendant compte de la motivation de la prise de parole en contexte, l'échange où la Reine Rouge assimile les collines à des vallées, échange que nous avons précédemment vu comme analysable par la sémantique classique mais qu'on peut désormais décrire en terme d'attente doxale :

“When you say ‘hill,’” the Queen interrupted, “I could show you hills, in comparison with which you'd call that a valley.”

“No, I shouldn't,” said Alice, surprised into contradicting her at last: “a hill *ca'n't* be a valley, you know. That would be nonsense –”¹⁰²

Ici, ce qui motive la réaction d'Alice n'est en réalité pas simplement une collision sémantique, comme on l'a dit plus haut, mais le fait que dans sa réplique, le Reine parle en dépit du bon sens de la science populaire la plus élémentaire, qui dicte que dans le paradigme géographique des reliefs, une vallée ne peut être l'équivalent d'une colline, et plus généralement qu'un relief défini par sa place entre deux reliefs montants (en dépression) ne peut être caractérisé comme un relief montant. Cela n'est pas qu'une simple question de logique : on dépasse ici la question de la logique du vrai et du faux et on entre dans celle, discursive, de la cohérence relative à l'extra-linguistique¹⁰³ et sa représentation verbale (c'est-à-dire cohérente avec ce que l'on sait ou croit savoir du monde). La réaction d'Alice n'est pas purement une réaction à un nonsense verbal mais au contenu doxal même de l'énoncé de la Reine, asséné qui plus est avec la certitude péremptoire typique des sommités du nonsense qui sans doute délibérée et parfaitement tactique (ce sera par ailleurs l'objet de notre troisième chapitre).

Il suffit de lire la suite de la réplique de la Reine pour voir qu'elle ne se contente pas d'aller purement et simplement contre le sens commun d'Alice. Tout se passe comme si, face au sens commun du monde d'Alice, le nonsense posait sa norme minoritaire, déjà sous-jacente dans la réplique de la reine qui suit l'échange sur les collines, où elle pose le nonsense comme curieusement relatif :

¹⁰² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p171

¹⁰³ Jean-Blaise GRIZE, *Logique et langage*, op. cit., p37 : l'image qu'ont les participants à une conversation du thème de la conversation fait intervenir des problèmes liés à la cohérence relative à l'extra-linguistique et, le cas échéant, « le discours doit la rétablir ».

The Red Queen shook her head, “You may call it ‘nonsense’ if you like,” she said, “but *I’ve* heard nonsense, compared with which that would be as sensible as a dictionary!”¹⁰⁴

Car après tout, ce qu’on peut lire dans la réplique de la Reine, qui pose en référent absolu de l’inepte cet outil de cristallisation des topoï par excellence qu’est le dictionnaire, c’est qu’à chacun son système de valeur. Et c’était déjà ce qu’on pouvait lire dans la suite logique non-doxale inscrite dans le proverbial « sentence first—verdict afterwards » de la Reine de Cœur cité plus haut : il s’agit ni plus ni moins d’un contre-scénario nonsensique, autrement dit un déroulement nonsensiquement doxal des procès. C’est là qu’est précisément la nature polémique du nonsense. Car, au fond, tout est lu à travers des valeurs, et les topoï ou les PCC sont eux-même « tout pénétrés de valeur », ¹⁰⁵ comme l’écrit Grize, avant de citer Giovanni Busino : « ce sont toujours les valeurs qui fournissent une signification aux situations, aux différences, aux attributs, aux caractéristiques, aux propriétés, aux activités et aux qualités »¹⁰⁶.

A la suite de ces exemples, on voit bien à quel point les échanges verbaux du nonsense sont le lieu idéal de la mise à l’index de l’évidence, ce qui nous semble tellement tomber sous le sens que la plupart du temps nous n’y réfléchissons plus, le sens commun n’étant pas, comme le dit Strachey, du domaine du réfléchi et du conscient (« It is a constitutional tact, a keeping touch with all around it, rather than a conscious and deliberate action of the intellect »). Et c’est justement ce dispositif non réfléchi, la plupart du temps inconscient, préexistant à la production discursive, que le nonsense débusque comme pouvant être remis en cause. En jouant sur l’attente doxale, le nonsense ne jouit donc pas de cette totale liberté qu’y virent et voient encore certains critiques (un rien romantiques) puisqu’il reste contraint par le système dans lequel il joue. Il ne fait au fond que recréer son propre système doxal face au système dominant, différent mais lui aussi cohérent, les attentes de ses habitants étant tout simplement différentes de celles d’Alice. Le nonsense n’est alors ni libération des normes, ni absence de normes mais bien incarnation d’un sens-commun-bis, d’une norme minoritaire

¹⁰⁴ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p171

¹⁰⁵ Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications, op. cit.*, p66

¹⁰⁶ Giovanni BUSINO, *La société sens dessus dessous*, Genève et Paris : Librairie Droz, 1992, p97

C'est ici qu'il faut voir la polémique non comme simple violation des topoï du sens commun d'Alice mais comme lutte ou guerre de dispositifs doxaux. Le nonsense pose sa norme minoritaire en regard de la norme majoritaire du monde 'normal' du lecteur. Tout comme le nonsense ne se limite pas à l'absence de sens, il n'y a pas de hors-norme et le genre transforme donc l'échange verbal en lieu polémique : ce qui doit être commun est l'objet d'une bataille. Le sens commun perd dans cette lutte tout son supposé naturel. Ce qui tombait sous le sens est débusqué comme production d'un système de pensée, lecture filtrée, et ce que l'on supposait naturel comme arbitraire : ce que les locuteurs de notre corpus montrent alors, c'est que le sens commun peut toujours être discuté. Qu'il ne tombe pas sous le sens, n'est pas une rationalité 'objective', donnée naturellement mais toujours une grille de lecture du réel hors de laquelle il n'y aurait pas d'accès. Voilà sans doute une des choses les plus importantes qu'Alice apprend, et le lecteur avec elle s'il s'y laisse plonger sans trop de réticence, au cours de ses aventures. Le monde du nonsense possède lui-même ses propres dispositifs doxaux de topoï complètement différents de l'arrière-plan doxal de ses lecteurs et d'Alice. D'où, d'ailleurs, l'ambiguïté étourdissante de cette règle énoncée par le Roi de Cœur qui dit « you aren't to talk nonsense »¹⁰⁷, car le sens commun du nonsense n'est jamais que le nonsense du sens commun !

D'ailleurs, si les attentes et interprétations d'Alice continuent à être guidées par son sens commun, elle semble avoir compris ce principe dès le premier chapitre, comme le montre ce court passage : « To be sure, this is what generally happens when one eats cake ; but Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way. »¹⁰⁸. Mais la prise de conscience ne dure pas, le processus d'adaptation, ou plutôt d'ajustement connaît des hauts et des bas et la leçon (que le monde nonsense a son propre sens commun) doit revenir, être réitérée à chaque rencontre, pour atteindre son point d'orgue au chapitre 7, quand la Licorne confie à Alice un *plum cake* (le gâteau en lui-même, fidèle compagnon de l'heure du thé, est issu du registre le plus parfaitement anglais, et donc familier pour Alice, ce qui ne rend sa manipulation que plus trompeuse) que le Lion lui intime de partager :

¹⁰⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p93

¹⁰⁸ *Ibid.*, p19

“Then hand round the plum-cake, Monster,” the Lion said, lying down and putting his chin on his paws. “And sit down, both of you,” (to the King and the Unicorn): “fair play with the cake, you know!”¹⁰⁹

Il y a bien ici une interaction verbale classique, toute rude qu'elle soit : le Lion donne un ordre simple à Alice, plein d'un implicite en réalité trompeur, étant donné la nature familière de la tâche à laquelle la petite fille est confrontée. Alice part du principe que le Lion partage les mêmes attentes qu'elle et le même sens commun, et répond donc à l'ordre de couper le gâteau en deux étapes faisant chacune appel à son sens commun et aux croyances et connaissances qu'elle investit dans cette situation pratique précise. Premièrement, le Lion ne lui demande en réalité explicitement que de « distribuer le gâteau ». Alice interprète cela comme signifiant implicitement de le partager en plusieurs parts et de les distribuer, faisant en cela appel à un topos de la science populaire des plus élémentaires dans le monde de la surface : pour partager un gâteau, il faut préalablement l'avoir découpé. Elle ouvre ensuite, en second lieu, son encyclopédie mentale et fait à nouveau appel à ses connaissances pratiques de sens commun pour trouver la meilleure façon de procéder, et ainsi opérer de manière sensée¹¹⁰. Ce sont les attentes, l'anticipation qu'elle a du processus normal, tirées de ses connaissances de science populaire qui la guident en cela. Mais celles-ci sont mises à mal par la différence radicale de l'arrière-plan doxal du monde de l'autre côté du miroir, qui défie les lois de la physique :

“You don't know how to manage Looking-glass cakes,” the Unicorn remarked. “Hand it round first, and cut it afterwards.”

This sounded nonsense, but Alice very obediently got up, and carried the dish round, and the cake divided itself into three pieces as she did so.¹¹¹

C'est ainsi que notre sens commun, celui d'Alice et du lecteur avec elle, dans le creux du nonsense, apparaît lui-même nonsense, comme suggérant la possibilité de la non-

¹⁰⁹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p242

¹¹⁰ On voit ici une illustration des « recipes, rules of thumb » que Leiter donne comme composant le stock de connaissances pragmatiques qui entrent dans la composition du sens commun (voir note 91 de ce chapitre).

¹¹¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p243

universalité de notre sens commun, et, de ce fait, la concevabilité de systèmes normés qui rejettent nos raisonnements. Le renversement, qui n'a pas pour dessein, notons-le, d'être réaliste, est magistral.

Alice, à force d'entrer plus profondément dans le monde de l'autre côté du miroir, de s'y immerger, risque elle-même plusieurs fois de perdre son sens commun et flirte à plusieurs reprises avec le nonsense commun comme c'est le cas, de manière frappante, dans le chapitre 9 de *Through the Looking-Glass*, devant la joute verbale des deux Reines (Rouge et Blanche) :

“Then if the dog went away, its temper would remain!” the Queen exclaimed triumphantly.

Alice said, as gravely as she could, “They might go different ways.” But she couldn't help thinking to herself, “What dreadful nonsense we *are* talking!”¹¹²

Ce « we » du dernier énoncé, qui désigne à la fois Alice et les habitants du monde de l'autre côté du miroir, montre la dangereuse assimilation possible du sens commun d'Alice par le système différent dans lequel elle est plongée, avec ce dispositif normatif qui lui est propre et qu'elle intègre, sans toujours le réaliser, à mesure qu'elle s'adapte au monde du nonsense de l'autre côté du miroir ou du Pays des Merveilles. Inversement, ou plutôt complémentaiement, Alice se retrouve elle-même happée par le nonsense. Sa norme, norme majoritaire pour elle et pour le lecteur, devient norme minoritaire, rejetée comme contraire au 'nonsense commun'. Et s'il l'on n'a pas eu l'impression d'avoir mis au jour une vérité révolutionnaire en disant, à la lecture de Strachey, que le nonsense a un besoin intrinsèque du sens commun pour exister, comme une infinité d'autres paires fondamentales, il est crucial de poser cette dichotomie non en terme de présence et d'absence de sens, mais en termes de sens et sens-bis. Car les hôtes du Pays des Merveilles ou de l'autre côté du miroir sont toujours tout aussi persuadés qu'Alice est, elle, une locutrice nonsensique, à l'exemple de la souris du chapitre 3 d'*Alice's Adventures in Wonderland*, qui accuse la petite fille de débiter à son

¹¹² *Ibid.*, p267

tour du nonsense (« You insult me by talking such nonsense »¹¹³). Ce que montre ce rejet réciproque des répliques de l'autre quand elles ne se conforment pas aux attentes tirées de son propre arrière-plan doxal, c'est que chacun pense l'autre à l'aune de son propre dispositif normatif. L'attente doxale n'est pas l'apanage des locuteurs du sens commun, elle est aussi là chez le locuteur nonsense, en cela tout aussi *sensé*.

Le nonsense comme genre polémique n'est pas univoque car l'échange verbal y devient l'espace de confrontation mais aussi de co-existence des dispositifs normatifs, et il paraît crucial de poser cette remarque comme définitoire des échanges verbaux du genre. Les locuteurs du genre ne perdent jamais de vue le sens commun, et discuter, dans le corpus du nonsense, revient souvent à la fois à remettre en question le sens commun et à le rendre saillant, ce qui revient à rendre saillant le dispositif normatif tout autant que les lieux communs que les locuteurs tiennent pour évidents et 'naturels' sans même y penser. Ces mêmes lieux communs qui régulent, sans qu'on s'en aperçoive au quotidien, la plupart de nos échanges langagiers.

C'est peut-être aussi cela qu'il faut lire dans l'article de Strachey, quand sur un ton peut-être un rien naïf ou romantique il dit ne voir dans le nonsense ni un simple négatif du sens commun, ni un tissu d'incongruités, mais une nouvelle harmonie¹¹⁴. L'essence de cette harmonie, quelque peu chaotique est-on tenté d'ajouter, est au final plus dans l'équilibre que dans l'absence de mouvement. C'est l'harmonie mobile de la multiplicité des points de vue, et non pas celle de la simple libération des contraintes que de nombreux critiques ont voulu voir dans les textes du genre. Car le nonsense est contraint d'appartenir à un rapport normé, il n'est pas négation de la norme en jouant sur la norme. Ce que montre par là le nonsense, c'est qu'il n'y a pas de vraie sortie de la norme, pas de « hors-norme » possible. Même sorti de la norme du sens commun, le nonsense continue à signifier, à produire du sens, tout inattendu qu'il soit.

¹¹³ *Ibid.*, p36

¹¹⁴ « Nonsense has proved not to be an equally prosaic and commonplace negative of Sense, not a mere putting forward of incongruities and absurdities, but a bringing out a new and deeper harmony of life in and through its contradictions. »

I.2.B. LE NONSENSE : INCOMPÉTENCE TOPIQUE OU JEU SUR LA COMPÉTENCE TOPIQUE?

On a dit au début de cette partie qu'outre le contenu des énoncés et l'attente liée à l'a priori doxal que l'on vient d'examiner, le jeu du nonsense portait sur un autre niveau du sens commun comme cadre régulateur : il joue aussi avec celui-ci en tant que condition d'emploi de la langue en contexte, garant de la cohérence discursive, et donc sur la compétence topique, que l'on va définir plus bas.

En effet, si l'on a notamment défini le sens commun comme un ensemble de connaissances et croyances plus ou moins précises toujours déjà présentes en arrière-plan au moment de l'échange verbal, il n'est pas seulement normatif parce qu'il cadre les réactions des allocutaires aux énoncés des locuteurs, plus particulièrement à leur contenu. Il l'est aussi dans la mesure où il cadre la conduite-même de l'échange verbal, sa structure à proprement parler. Le sens commun a une importance bien plus grande qu'on ne pourrait le soupçonner de prime abord dans la structure discursive, et c'est ce qui se dessine en creux dans les échanges de notre corpus.

En effet, si d'une part « les lieux, à juste titre communs, sont indispensables à soutenir les raisonnements, même les plus élémentaires, qui permettent la compréhension »¹¹⁵, autrement dit si un interlocuteur a besoin de partager un maximum de connaissances d'arrière-plan implicites dans le discours d'un locuteur pour le comprendre, comme on l'a vu plus haut avec l'a priori doxal, d'autre part, le locuteur a lui-même une attente de ce que son interlocuteur peut et doit comprendre et va répondre (au moins en terme d'ensemble de possibles clos). En cela, le locuteur présuppose chez son interlocuteur la connaissance d'un certain nombre de lieux qu'il estime communs et engage son interprétation de l'énoncé sur un chemin choisi, tracé et soutenu par ces lieux supposés communs¹¹⁶. Ainsi, il oriente sans cesse, en faisant appel à certaines

¹¹⁵ Jean-Blaise GRIZE, *Logique naturelle et communications*, op. cit, p66

¹¹⁶ Voir la définition des topoï que donne Jean-Claude Anscombe, qui utilise la même imagerie géographique : « Lors d'une énonciation, le locuteur donne des indications sur le chemin qu'il a choisi, et l'interprétant tente de reconstruire un itinéraire à partir des indications fournies. Nous appellerons topoï ces indications qui permettent d'opérer un choix parmi les chemins. » (Jean-Claude ANSCOMBRE. « De l'argumentation aux topoï » in Jean-Claude ANSCOMBRE (ed.). *Théorie des topoï*. Paris : Kimé, 1995, p11-47, p38)

connaissances, certains topoï ou PCC qu'il suppose partagés de son interlocuteur, la suite de l'échange verbal et donc la réponse de son interlocuteur. C'est pourquoi Grize, citant son collègue du Centre de Recherches Sémiotiques, Aldo Licitra, parle des PCC comme « permett[ant] ce que Longacre appelle les chaînes d'attente (expectancy chains)¹¹⁷ », c'est-à-dire comme d'un noyau commun de sens préexistant à l'utilisation des mots, et conduisant à lier des enchaînements d'idées dans le discours. Le concept est très utile pour comprendre les mécanismes discursifs structurels du nonsense et nous reviendrons dessus un peu plus loin.

L'échange verbal, hors l'attente doxale de conformation à la topique dominante, est donc truffé d'attentes et de présupposition de sens-commun dans sa structure même. Il est rempli de combinaisons pré-déterminées, de directions pré-tracées, de multiples mises en place de l'allocutaire par le locuteur, qui lui-même prend place dans cette matrice de sens préexistante. Repérer ces attentes et y répondre demande une compétence que l'on appellera « compétence topique » avec Georges-Elia Sarfati, qui la définit comme « aptitude des sujets à produire des énonciations opportunes et adéquates, et, corrélativement, à les interpréter compte tenu des formes et des contenus axiologiques investis dans la structuration du sens dans un cotexte et un contexte donné¹¹⁸, ou encore « aptitude qui consiste à mettre en discours des énoncés opportuns, adéquats aux situations d'énonciation caractérisées par les enjeux liées à la co-présence des sujets parlants qui sont partie prenante d'un même procès énonciatif. »¹¹⁹. C'est exactement ce qui se dessine en creux dans l'incompétence flagrante de l'assistante (à la blondeur archétypale) de Charles, anthropologue façon Monty Python lancé sur la piste d'une étrange épidémie qui frappe l'Angleterre et transforme un à un ses habitants en Ecossais :

¹¹⁷ Jean-Blaise GRIZE, *Logique et langage*, op. cit., p30

¹¹⁸ Georges-Elia SARFATI, *Précis de pragmatique*, op. cit., p112

¹¹⁹ Georges-Elia SARFATI, *La sémantique : De l'énonciation au sens commun*, op. cit., 4.2.2. On voit bien ici pourquoi Sarfati donne son programme comme découlant de la théorie de l'argumentation dans la langue, qui donne le discours comme formé d'enchaînements permis ou interdits par les éléments qui le compose. Ce concept de compétence à reconnaître et utiliser ce sens commun dans les processus discursifs, compétence du sens commun qui arbitre les possibilités d'enchaînement en discours, ne fait qu'étendre au domaine extra-linguistique l'analyse des possibilités d'enchaînement discursif inscrit dans les connecteurs du discours que font Ducrot et Anscombe dans leur pragmatique intégrée.

Charles : So, everyone in England is being turned into Scotsmen, right?
 She : Yes.
 Charles : Now, which is the worst tennis-playing nation in the world?
 She : Er ... Australia.
 Charles : No. Try again.
 She : Australia?
 Charles (testily) : No... try again but say a different place.
 She : Oh, I thought you meant I'd said it badly.
 Charles : No, course you didn't say it badly. Now hurry.
 She : Er, Czechoslovakia.
 Charles : No! Scotland!
 She : Of course.
 Charles : Now ... now these blancmanges, apart from the one that killed Mrs Podgorny, have all appeared in which London suburb?
 She : Finchley?
 Charles : No. *Wimbledon* ... Now do you begin to see the pattern? With what sport is *Wimbledon* commonly associated?
 (She is thinking really hard.)
 [...]
 She : Cricket.
 Charles : No. Wimbledon is most commonly associated with *tennis*.
 She : Of course! Now I see!
 Charles : Yes, it all falls into place!
 She : The blancmanges are really Australians trying to get the rights of the pelote rules from the Czech publishers!
 Charles (heavily) No ... not quite ...¹²⁰

L'assistante échoue complètement et systématiquement à deviner ce que Charles s'attend à ce qu'elle réponde, toutes évidentes que lui semblent ses questions, et quoiqu'il essaye par des relances de plus en plus appuyées et directes (notamment par son intonation qui insiste lourdement sur les éléments importants) de la mettre sur le voie. Elle ne possède en effet tout simplement pas les PCC ou topoï requis et présupposés mutuellement connus et évidents par son interlocuteur (les écossais sont de piètre joueurs de tennis, Wimbledon est connu pour son tournoi de tennis) nécessaires à la production des enchaînements attendus. Pire, elle produit au contraire les répliques les moins attendues de Charles (« The blancmanges are really Australians trying to get the rights of the pelote rules from the Czech publishers ! »), qui poussent ce jeu de déception des attentes et de mise en échec des orientations données par Charles à ses réponses à son paroxysme.

¹²⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the words, volume I, op. cit.*, p92 (épisode 7)

La compétence topique implique donc à part égale une compétence à manier les topiques à investir dans un échange verbal d'une part (c'est ce que l'on a vu plus haut), et d'autre part une capacité à intervenir opportunément, de manière cohérente, dans l'échange verbal (comme ne le fait pas l'assistante de Charles). C'est sur cette seconde capacité que l'on va maintenant s'arrêter, en la séparant un peu artificiellement de la précédente (en réalité, les deux sont inextricablement liées) ; cette compétence topique qu'Alice verbalise, pleine de confiance en son sens commun, lorsqu'au chapitre 4 de *Through the Looking-Glass*, prise dans la spirale de l'agression verbale discursive de Tweedledee et Tweedledum, elle s'exclame intérieurement: « "I know they're talking nonsense". »¹²¹ C'est cette certitude de savoir ce qui est un enchaînement attendu ou non en contexte, cette capacité à juger de la compétence ou de l'incompétence de ses locuteurs par rapport au fil de la conversation, qui signe l'existence de cette compétence topique.

La compétence topique équivaut donc à une certaine maîtrise du sens commun permettant de sélectionner les informations pertinentes à en tirer en vue de produire l'enchaînement adéquat à l'énoncé d'un locuteur. En cela, d'un point de vue structurel, le sens commun (ou topique) joue un rôle de discriminant ou d'étalon régulateur des enchaînements possibles en discours et à cet égard, on peut lier la compétence topique à l'idée, centrale dans la pragmatique (que ce soit dans la théorie de l'argumentation ou bien dans son 'opposé', la théorie de la pertinence) que Leech traduit en ces termes : « An utterance can be interpreted as an anticipatory illocution which prepares the way for subsequent illocution »¹²². Autrement dit, un énoncé prépare l'énoncé qui le suit immédiatement. C'est cette même idée qui est au cœur des « expectancy chains » de Longacre citées plus haut. Celui-ci pose en effet au cœur de sa grammaire (on pourrait presque dire géographie, tant il y est question d'orientation) du discours des « collocational expectancies », c'est-à-dire des éléments lexicaux, des idées, des concepts, ou encore des hypothèses qui en appellent d'autres¹²³, ce que l'on étendra même, pour notre part, au domaine perlocutionnaire, un énoncé appelant une certaine

¹²¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p198

¹²² Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics*, op. cit., p97

¹²³ Robert E. LONGACRE, *The Grammar of Discourse*. New York : Plenum Press, 1983, p135

réaction de la même façon (C'est là un type d'enchaînement que Longacre prévoit, mais sans le lier explicitement au domaine perlocutionnaire ou à la théorie des actes de langage, quand il parle de ce qu'il appelle, un peu pompeusement et sans être satisfait du terme « frustrated Inertial Guidance Systems »¹²⁴). L'idée de compétence topique permet dans une perspective similaire à celle de Longacre de bâtir une conception du régulateur qui aide à faire cette sélection volontaire ou inconsciente¹²⁵. Si l'on lie cette compétence explicitement au sens commun, à la manière de Grice et Sarfati, on peut alors compléter la remarque de Leech comme suit : la production et l'interprétation ou réception des énoncés au sein d'un échange verbal se fait non seulement par rapport à l'énoncé précédent mais par rapport à l'énoncé précédent (ainsi qu'aux énoncés qui l'ont précédés dans l'échange) avec pour régulateur les données du sens commun, cet arrière-plan discriminant dans la sélection des énoncés et, de manière encore plus importante, leur réception. On peut d'ailleurs sans doute inclure les maximes de Grice (qui, après tout, sont des règles de conduite partagées, si ce n'est toujours respectées, et supposées être de sens commun) dans ces données, comme le montre cet autre échange entre Charles et son assistante, toujours incapable de donner les réponses attendues aux questions du scientifique et bloquant les rouages pourtant bien huilés des mécanismes d'anticipation et de demande implicite :

¹²⁴ « What we have here is a predicate specified as to intent, obligation, or ability but the action thus specified is not carried through. Evidently something is presupposed here like the Newtonian assumption (inertia) that a body in motion in a given direction will keep moving in that direction unless some force defects or stops it. », *Ibid.*, p140

¹²⁵ De manière intéressante, on peut retrouver cette compétence dans un objet d'investigation, le plus souvent sans nom (c'est dire si elle est encore mystérieuse), de la neurolinguistique. De nombreux neurolinguistes, psycholinguistes ou cognitivistes, à l'instar de Steven Pinker, qui en fait une synthèse éclairante dans son ouvrage de vulgarisation à succès, *The Language Instinct*, étudient en effet le décodage des énoncés en terme de « modules » du cerveau, parmi lesquels le « parser », « analyseur grammatical », module du cerveau qui gère le décodage linguistique des énoncés. Il est tout à fait remarquable de noter, par rapport à notre objet d'étude, que la question du critère de choix entre une interprétation et une autre est encore ce qu'il y a de plus flou dans ce modèle théorique (peut-être en raison de sa nature éminemment peu « biologisable », tangible ou naturalisable). Pinker a d'ailleurs recours, pour nommer ce critère du choix au terme de « somehow » lorsqu'il parle de la sélection du bon membre de l'ensemble des significations possibles : les possibilités improbables en contexte sont tout simplement « somehow filtered out before they reach consciousness ». PINKER, Steven, *The Language Instinct*. 1994, New York : Harper (Perennial Classics), 2005, p204-205.

On serait fort tenté de comparer notre compétence topique à ce « somehow ». La compétence topique est ce qui guide le *parser* dans son entreprise de décodage. Cela recoupe d'ailleurs le processus souvent connu sous le nom de désambiguïsation ou désambiguïsation, concept au cœur de la pragmatique cognitive de Sperber et Wilson et leurs disciples comme processus visant à sélectionner l'interprétation la plus pertinente.

Charles : Did mummy say anything as she changed ?
She (with an air of tremendous revelation) : Yes! She did, now you come to mention it!
A long pause as he waits expectantly.
Charles : Well, what was it?"

Pour tout locuteur de sens commun, il semble aller de soi que la question de Charles n'implique pas simplement l'attente d'une *yes/no answer*. Elle comporte un sous-questionnement implicite dans le cas d'une réponse affirmative, et ce en vertu de la maxime de qualité qui dit de donner autant d'information qu'il est requis. Or l'assistante ne détecte pas cette attente implicite et Charles, qui s'attend dans un premier temps à ce qu'elle ait anticipé ce sous-questionnement (« he waits expectantly »), est finalement obligé de formuler de manière explicite la question implicite comprise dans sa requête précédente. Il s'agit donc ici bel et bien de la mise en échec d'un enchaînement attendu en vertu d'une maxime conversationnelle présumée partagée et par là de sens commun.

La compétence topique est donc aussi une compétence à manier ce que Longacre appelle la « frustration » (la sélection des suites possibles à un énoncé non attendues en contexte, et qui auraient donc dû être inhibées¹²⁶), c'est-à-dire un jeu de prise à contre-pied de l'attendu discursif (ce qui est frustré, ce sont les attentes de l'interlocuteur, qui anticipe toujours les enchaînements discursifs¹). Le nonsense est à cet égard par excellence une entreprise de frustration des attentes des participants à la conversation : ses locuteurs, en position d'interlocuteurs, se font un délice de jouer de ces « expectancy chains » et autres « collocational expectancies » des locuteurs, du chemin interprétatif pré-tracé et attendu. Ils se font un plaisir de déjouer les directions, à tout le moins l'orientation, imprimées par l'implicite constitué par les lieux supposés communs, topoï ou PCC. Pour le dire autrement, ils simulent l'incompétence topique. Si « le dialogue est moins un échange harmonieux qu'un réseau souple dans lequel chacun cherche à emprisonner son co-énonciateur »¹²⁷, alors le locuteur nonsense, en jouant de son

¹²⁶ « I here use frustration as one of several possible terms to describe the relation under consideration. Expectancy reversal or even counter-expectation are further possible labels »¹²⁶. Robert E. LONGACRE, *The Grammar of Discourse, op. cit.*, p134

¹²⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005, p20

l'incapacité à repérer ces tentatives d'« emprisonnement », est celui qui se fait un plaisir de les déjouer.

C'est exactement sur cette compétence que joue la Grenouille dans le passage d'*Alice's Adventures in Wonderland* avec lequel nous avons débuté la première partie de ce chapitre. Comme on l'a vu plus haut, la réplique de la Grenouille n'est pas contraire au sens commun à cause de son contenu mais à cause de son inadaptation au contexte, de sa valeur pragmatique dans l'interaction verbale. La Grenouille apparaît de prime abord incompétente ou inepte car, à l'instar de l'assistante du scientifique des Monty Python, elle échoue à opérer l'interprétation de l'énoncé attendue en contexte en faisant appel aux PCC et topoï investis par son interlocutrice (mais aussi le lecteur) dans la circonstance. Sachant que « answer » dans « answer the door » peut être pris au sens de « répondre » au sens courant de « faire une réponse verbale » ou bien « réagir à l'appel de quelqu'un », en l'occurrence aller ouvrir la porte après avoir entendu sonner, et qu'une entrée du sens qu'Alice suppose commun dit quelque chose comme « on ne converse généralement pas avec un inanimé »¹²⁸, la Grenouille aurait dû tirer l'interprétation adéquate et rayer la deuxième possibilité d'enchaînement discursif. Autrement dit, sa compétence topique aurait dû la conduire à l'enchaînement prévu, anticipé et imprimé par Alice, qu'elle aurait dû récupérer par l'inférence via les topoï de la situation. L'enchaînement joue en réalité très exactement sur ce que Longacre appelle la « frustration ». L'entrée « faire une réponse verbale » de « answer » aurait dû être inhibée, voire non envisagée, car elle n'est pas cohérente avec le contexte et donc non attendue, mais la Grenouille libère cette frustration, elle libère les possibles de la structure discursive. En somme elle reste dans les strictes limites de la carte du discours mais emprunte un itinéraire qui n'était pas attendu par Alice car contraire au sens commun.

L'espace de l'enchaînement discursif est donc le lieu par excellence du jeu comme espace de liberté, de possibilités, et par là d'inadaptation potentielle, ou plutôt, si l'on peut se permettre un anglicisme qui serait bien plus juste, 'malajustement' potentiel, puisqu'il y a pluralité d'enchaînements possibles, certains étant adéquats

¹²⁸ On peut certes imaginer un contexte, pareil à celui d'*Ubik*, de Philip K. Dick, où les portes parlent. Effectivement, dans ce contexte, la réplique de la Grenouille ne serait plus aucunement du nonsense, mais un tel contexte exige de changer de monde, et donc de sortir du sens commun.

d'autres non. C'est précisément dans cet espace de jeu, que vient se loger le nonsense. L'interstice créé par l'articulation entre deux contributions à un échange verbal devient pour les locuteurs du nonsense un espace de déformation compris, ouvert et secrété par le système discursif lui-même. La contrainte devient elle-même source de déviation et de créativité, l'inaptitude topique des locuteurs étant on ne peut plus cadrée, puisqu'elle reste aussi dans le cadre du sens commun. C'est ici, d'ailleurs, qu'il faut noter la différence essentielle qu'il y a entre la stratégie nonsensique d'incompétence topique et les simples malentendus du quotidien, que l'on pourrait être tenté d'assimiler. L'échange verbal ordinaire génère en effet un certain nombre d'ambiguïtés, et le sens commun ne permet évidemment pas de tout décider, comme le note Geoffrey Leech¹²⁹, mais ce n'est justement pas cette ambiguïté qui intéresse ou informe le nonsense. Ce qui intéresse le nonsense, dans le processus de compréhension et de réponse, n'est pas l'indécision qui reste indécision ou l'indécidable qui reste indécidable, mais c'est de créer de l'erreur de compréhension là où il est flagrant de ne pas la faire, là où elle n'a pas de raison d'être, donc là où la compétence topique est habituellement la moins visiblement en jeu.

Le caractère proprement délibéré de l'entreprise de frustration nonsensique est encore plus évident chez les personnages ouvertement manipulateurs ou joueurs comme les frères Marx. On peut évidemment ici reprendre l'exemple de la réponse en acte de Harpo dans *Horse Feathers* que l'on a elle-aussi introduite plus haut. Harpo y joue volontairement, c'est-à-dire avec une intention tactique, avec le sens commun, ce dont on est loin d'avoir la certitude concernant la Grenouille de *Through the Looking-Glass* ou la secrétaire du Flying Circus. L'expression faciale du personnage est un indice suffisant et révélateur : son rictus plein de jubilation trahit le but précis de l'acte pragmatique, le sabotage de l'échange verbal routinier. Loin de l'incompétence, Harpo pratique une sorte de terrorisme topique. Il est en réalité suffisamment compétent pour jouer l'incompétent et frustrer volontairement les attentes de ses interlocuteurs, prendre un chemin possible mais inattendu. Comme dans le cas d'Alice et la Grenouille,

¹²⁹ « It is the task of h [the hearer] to diagnose the most likely interpretation. Since, as I have already pointed out, utterances are liable to illocutionary indeterminacy it is not always possible for h, although a reasonable diagnostician, to come a definite conclusion about what S means », Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics, op. cit.*, p31

l'articulation entre les deux contributions à l'échange réside dans ce cas dans un choix sémantique : si l'on en croit l'*O.E.D* et le *Petit Robert*, « cut » et « couper » ont en effet plus d'une dizaine de significations possibles divisées en différents niveaux de sens, 'propre' et 'figuré' (on verra dans le deuxième chapitre que ces appellations n'ont en réalité que peu de sens), dont « divide or be divided with a knife », « diviser (un corps solide) avec un instrument tranchant », celui qu'adopte Harpo, et « Cards : divide (a pack) into two parts » / « couper un jeu de carte, le diviser en deux parties », celui attendu par les joueurs lors de la formulation de leur ordre. Les indices contextuels ainsi que le sens commun (les « rules of thumb » dont parle Leiter¹³⁰ qui disent qu'au début d'une partie de carte on doit « couper » le paquet, que si on tranche des cartes, on ne peut plus jouer avec, etc...) permettent normalement de choisir la suite adaptée et prévue par l'interlocuteur et d'agir conformément à la chaîne d'attente créée par les PCC (chaîne d'attente qui correspond ici parfaitement au type que l'on a ajouté à la liste de Longacre, c'est-à-dire du domaine perlocutionnaire, puisque l'énoncé appelle une réaction attendue). Cette capacité à choisir la bonne interprétation, puis à suivre l'orientation imprimée par son co-locuteur, participe de la compétence topique, que Harpo met délibérément à mal en empruntant un chemin discursif non envisagé ou prévu par ses interlocuteurs¹³¹. Pourtant ici aussi, comme on l'a vu avec la réplique de la Grenouille, la réponse de Harpo n'a rien d'absurde et aurait pu être attendue dans un autre contexte, par exemple dans une imprimerie où un ouvrier doit passer une planche de cartes de visites au massicot, « coupez les cartes » aurait un sens pragmatique tout à fait différent. Là encore on voit bien la différence entre le nonsense et l'absurde. Le nonsense ne sort pas de la carte, il joue dans et avec le système discursif et fait de sa structure une contrainte créatrice. Par ailleurs, ce qui rend l'aspect délibéré du jeu encore plus flagrant, et qui a d'autant plus d'intérêt pour le jeu du nonsense, est la nature parfaitement banale de l'expression « couper les cartes » dans le présent contexte. La banalité affligeante ne fait que rendre l'incompétence topique plus

¹³⁰ Voir note 91 de ce chapitre.

¹³¹ Le personnage est d'ailleurs coutumier du fait, en témoigne deux autres scènes de *Horse Feathers*. Dans la première, alors que Groucho s'inquiète de l'absence de sceau sur le contrat qu'il propose à Chico et Harpo, Harpo se précipite hors de la pièce et revient en courant avec un phoque (le même mot « seal » signifie « phoque » et « sceau » en anglais). Dans la seconde, après qu'un professeur ait lancé aux deux frères « Everything I told you can be found in the simplest textbook on anatomy. I'm sure my students will bear me out », Chico lui répond « We'll bear you out » et, avec l'aide d'Harpo, le soulève et le porte hors de la salle.

frappante, et la frustration est d'autant plus forte qu'on ne s'attendait absolument pas à une telle méprise. C'est le même procédé qui est à l'œuvre dans le fameux sketch de l'inquisition des Monty Python¹³², où l'un des cardinaux amène un égouttoir à vaisselle quand son supérieur lui demande un « rack »¹³³, jouant là aussi sur la signification la moins cohérente du mot en contexte.

Mais la compétence topique est loin de n'être cruciale que dans le cas d'emplois ambigus, emplois dont l'ambiguïté est justement codée dans la langue en ce qu'elle repose sur la polysémie. Le dialogue des Monty Python entre Charles et son assistante le montre : la compétence topique vaut dans tous les usages du langage, dès lors qu'il y a articulation de discours, c'est-à-dire dès qu'un locuteur présente une réponse, en actes ou en mots à l'énoncé d'un premier locuteur. Car tout enchaînement ouvre une brèche, tout enchaînement expose une faille potentielle dans le système discursif.

Le jeu peut, par exemple, porter non pas sur la signification d'un mot mais sur le type d'acte de langage que l'interlocuteur lit dans un énoncé, c'est-à-dire sur sa valeur pragmatique à proprement parler. Le locuteur nonsense se fait ainsi parfois une joie d'opérer des inférences trop poussées, de suppléer un implicite non voulu par le locuteur, et par exemple de transformer un ordre en affirmation, une affirmation en question, une constatation en invitation, une interrogation en assertion, et ainsi de suite, comme c'est le cas dans cet extrait de *The Crazy Fool* :

Charlie, as though to show them he didn't care, defiantly selected a black necktie for his Tuxedo, and the clouds got even blacker than ever.
"I have it," said Mr. King at last. "We'll give a masquerade."
"Capital," said Charlie.
"Washington," replied Mr. King, quickly.
"I wasn't asking a question," said Charlie. "But now I shall. Why should we give a masquerade?"¹³⁴

Outre la polysémie de « capital » (une ville à la tête d'un état quand il s'agit d'un nom, un synonyme d'excellent ou splendide quand il s'agit d'un adjectif) le jeu porte ici en

¹³² Dans l'épisode 15 du Flying Circus. Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p193

¹³³ Le « rack » attendu par le cardinal Ximenez est une table à écartèlement.

¹³⁴ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool*, New York : Bonibooks, 1925, p213

réalité sur la nature de l'acte de langage, sa fonction au sein de la conversation. La réplique « Capital » n'est, dans l'esprit de Charlie et tel qu'il s'attend à ce que Mr. King le comprenne, qu'une réflexion à voix haute, une exclamation qui n'attend pas de réponse particulière. Mais Mr. King la prend, de manière presque pavlovienne, comme une interrogation scolaire machinale portant sur la première, et la plus courante, acception du mot. En faisant cela, il crée un troisième niveau de jeu dans l'échange : en assimilant l'énoncé « Capital » à l'amorce d'une séquence question / réponse portant sur des connaissances apprises par cœur (à cet égard, l'interrogation sur les capitales est d'ailleurs des plus archétypales), il débusque l'aspect machinal des enchaînements que ce type d'interrogation produit, dans lesquelles les réponses sont censées tenir du réflexe et ne plus rien avoir de réfléchi. Il retourne donc la mécanique de l'interrogation scolaire contre elle-même en la plaçant dans un contexte où elle n'est pas attendue, et où elle devient de ce fait nonsensique. Ce qui est d'autant plus intéressant (et ironique) que ces exercices (des « drills » comme on dit en anglais) ont pour but de faire intégrer des PCC qui eux-mêmes servent de repère à l'orientation des enchaînements discursifs.

On a vu plus haut que la chaîne d'attente pouvait aussi comporter une attente collocationnelle de nature perlocutionnaire, c'est-à-dire, un énoncé appelant une réaction attendue en contexte, prévue par le locuteur de l'énoncé, et qui doit être naturellement recouverte par son interlocuteur via les PCC et topoï qui lui sont liés. Voilà une autre occasion de jouer avec l'espace d'enchaînement de l'échange verbal, bien sûr elle aussi exploitée dans notre corpus. C'est le cas, par exemple dans cet autre passage de *The Crazy Fool*, où les personnages principaux, Mr. King et Charlie, arrivent à la gare de Lodge Junction, où se trouve l'asile dont Charlie doit prendre la direction. En allant voir le chef de gare, ils aperçoivent un départ de feu non loin de sa loge. Ils l'alertent aussitôt mais ce dernier, au lieu de s'en émouvoir, et tout en signifiant qu'il a bien compris l'alerte de Mr King puisqu'il commence mollement à lutter contre les flammes, s'arrête soudain pour aller recopier les horaires d'arrivée du train sur son tableau noir :

“I think the station is on fire,” explained Mr. King.

“So it is,” said Jim, and he looked around for a bucket. “Thanks.”

“When did you get in?” he asked.

“Just now,” said Mr. King. “We came on the train.”

“Has the train gone through?” asked the station agent, as he began throwing water on the fire.

“Just about five minutes ago,” replied Mr. King, so Jim put down his bucket and came out to the station blackboard.¹³⁵

Il n'est pas difficile de retrouver l'enchaînement attendu et prévu par le sens commun dans cet échange : Mr. King signale au chef de gare qu'il y a un incendie dans la gare, il attend par là une réaction, verbale ou en acte, de sa part. Autrement dit l'énoncé de Mr. King a une visée perlocutionnaire, à savoir que ce dernier s'affaire sur le champ à éteindre le feu, selon l'idée commune qui veut que quand un incendie se déclare, il faut l'éteindre au plus vite à cause du danger que cela représente, idée commune que Mr. King présuppose partagée par le chef de gare. Mais celui-ci réagit tout autrement, bien loin de cet enchaînement discursif attendu par les deux personnages principaux. Après avoir manifesté un vague intérêt pour le problème, sans toutefois montrer le moindre signe d'inquiétude, il dirige l'échange verbal sur un terrain qui n'a pas grand-chose à voir avec la situation d'urgence. Il remercie calmement les deux hommes puis, de manière encore plus inattendue, s'enquiert de l'état du trafic ferroviaire sur la ligne, qu'il se doit de suivre en bon chef de gare. Si cette réaction est surprenante, rien dans la contribution du chef de gare à l'échange n'est à proprement parler absurde ou insensé. Sa réponse est plutôt inadéquate, et c'est l'absence de la réaction attendue et prévue par ses interlocuteurs et toute personne de sens commun qui choque.

On pourrait encore citer quantité d'autres exemples d'incompétence du nonsense reposant sur d'autres éléments pris en compte dans les enchaînements discursifs. Ainsi, dans le sketch des Monty Python mettant en scène le scientifique Charles et sa blonde assistante, on trouve cet autre échange, où le jeu se fait sur le niveau (ou degré) auquel comprendre la réplique :

Charles: 'Them'... Wait a minute !'

She: A whole minute ?

Charles: No, I meant that metaphorically...¹³⁶

¹³⁵ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool op. cit.*, p65-66

¹³⁶ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the words, volume I, op. cit.*, p84

Ici, c'est la compétence à reconnaître une « manière de dire », une « façon de parler » courante que la blonde semble ne pas connaître, qui est mise à mal. Sans qu'il n'y ait ni polysémie, ni, contrairement à ce que dit Charles, métaphore stricto sensu (il s'agit en fait plutôt d'une synecdoque), la façon de parler est prise par l'assistante non comme un syntagme figé, un tour idiomatique, mais comme un ordre précis. Elle est prise au pied de la lettre en un sens qui aurait dû être frustré, réprimé automatiquement via les PCC (connaissance, ici, de la langue, de ses idiomes particuliers et de ses expressions non littérales communes), et fait prendre à l'enchaînement une direction qui n'était une fois de plus pas prévue par son initiateur.

Finissons par un dernier exemple de jeu possible : dans l'échange suivant, à nouveau dans *The Crazy Fool*, Charlie joue sur la grammaire des énumérations, ainsi que sur un principe d'enchaînement (une réplique rebondit généralement sur le dernier élément de l'énoncé précédent à moins qu'il ne soit précisé explicitement sur quoi porte l'enchaînement), fondamental dans ce contexte précis:

They had finished breakfast and were sitting in what had formerly been Charlie's uncle's Study.

“And then,” said Charlie, briskly, looking at the desk, “I ought to have some buzzers to press— and a stenographer— and a Daily Schedule.”

“How would Mrs. Barbee do?” suggested Mr. King.

“As a Daily Schedule?”¹³⁷

Pour tout locuteur de sens commun, il est évident que la réplique de Mr. King ne peut concerner que le seul des éléments de la liste énoncée par Charlie qui soit animé, c'est à dire Mrs Barbee (qui est apparue plus tôt dans le roman, et donc est parfaitement connue du lecteur), qui l'est de toute évidence. Il va de soit qu'elle ne saurait normalement servir de « buzzer to press » ou de « daily schedule » comme le comprend Charlie. Mais, au lieu de suivre le chemin attendu et de récupérer la bonne collocation, celui-ci applique presque aveuglement une autre mécanique d'enchaînement en liant automatiquement la réplique de Mr King au dernier élément de la liste qu'il vient de faire, faisant fi de l'orientation interprétative et discursive imprimée par le sens

¹³⁷ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool*, op. cit., p91

commun, qui dicte qu'un humain ne peut en aucun cas servir d'agenda¹³⁸. Une fois de plus, on voit que plus un énoncé est non-problématique et non-ambigu, ou encore plus le procédé de frustration semble naturel, presque insensible, plus l'effet créé par le nonsense est grand. Parallèlement, on voit que c'est quand il s'insinue dans les enchaînements où le locuteur de sens commun pensait avoir laissé le moins d'espace d'erreur possible, ou plutôt ne pensait pas avoir laissé d'espace d'erreur, et donc de liberté, que le nonsense éclate le plus. Encore une fois, comme c'était déjà le cas dans le jeu sur l'a priori doxal où l'essentiel est dans la réaction de l'interlocuteur, la parole nonsensique est en cela parole pragmatique par excellence, où les locuteurs cherchent à tout prix à maximiser leurs effets, à avoir un impact maximal.

Emprunter ces chemins parallèles demande donc une véritable compétence de l'incompétence topique. Il est d'ailleurs frappant de voir dans les exemples précédents comme les locuteurs de notre corpus s'engouffrent dans tous les espaces de jeu laissés par les enchaînements en conversation, sans se cantonner à la désambiguïsation lexicale et à la polysémie. Même quand l'espace est infime ou insoupçonné, le nonsense montre qu'il existe toujours, qu'aucun enchaînement n'en est dépourvu. Au contraire, plus les attentes collocationnelles confinent à l'évidence, plus la relation entre un élément du discours et un autre semble aller de soi, plus la mise à découvert de cet interstice est éclatante.

On retrouve en fin de compte dans le jeu sur la compétence topique la même harmonie chaotique que nous avons vu naître du jeu sur l'attente liée à l'a priori doxal : le nonsense fait coexister, par l'exercice d'une incompétence topique qui garde toujours en vue la compétence attendue par le sens commun, la multiplicité des possibles du discours. Là aussi, pour jouer avec le sens commun incarné dans la compétence topique, le nonsense est en effet contraint d'entrer dans le cadre normé du sens commun. Ce que

¹³⁸ Ce dernier procédé semble avoir les faveurs du nonsense : On trouve exactement le même fonctionnement au début de l'épisode 40 du *Monty Python Flying Circus*, la veille du premier vol des frères Montgolfier :

Joseph: First ascent in a hot-air balloon, by the Montgolfier brothers – 1783...I can see us now...just after Montesquieu and just before Mozart.

Jacques: I think I'll go and wash...

Joseph: Good luck.

Jacques: Oh...it's quite easy, really...I just slap a little water on my face, then...

Joseph: No...good luck for tomorrow (Roger WILMUT ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p243)

ses locuteurs donnent en réalité à voir, c'est une incompétence qui n'est que simulée, en réalité tout à fait calculée pour renvoyer l'interlocuteur indéfiniment face à ses attentes, à ses exigences de sens commun. Là aussi il n'est donc nullement pure négation de la norme, mais multiplication des sens, posant le sien par rapport à un sens attendu lui aussi présent par défaut dans la conversation, où l'attendent les locuteurs de sens commun. Ce qui explique sans doute pourquoi les locuteurs du nonsense prennent un plaisir tout particulier à tromper la compétence topique là où elle tombe le plus sous le sens. Et l'on peut donc dire avec Jean-Jacques Lecercle, que l'horizon du langage du nonsense est la multiplication des possibles interprétatifs aussi bien que discursifs:

A nonsense text, on the other hand, plays with the bounds of common sense in order to remain within view of them, even if it has crossed to the other side of the frontier; but it does not seek to limit the text's meaning to one single interpretation – on the contrary, its dissolution of sense multiplies meaning.¹³⁹

Car les contributions discursives de la blonde compagne du scientifique des Monty Python, de la Grenouille, de Harpo Marx, tout comme celles des différents personnages de *The Crazy Fool*, sont bel et bien inscrites dans les normes du langage et de l'échange langagier. Le langage du nonsense est de ce fait loin d'être un langage de fou, même si le nonsense est un genre « fou du langage »: ses discours ne sont pas faits d'articulations arbitraires ou hasardeuses, les échanges verbaux n'y sont pas le fruit de la composition automatique, de la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection, il n'est pas en rupture avec le sens commun mais se pose face ou de biais par rapport à lui sans jamais le perdre de vue. Voilà d'ailleurs, comme dit plus haut, qui nous permet de le différencier une bonne fois pour toute de l'absurde.

Une question demeure, à l'issue de cet examen du jeu du nonsense avec le sens commun dans les échanges verbaux de son corpus. Si, comme on vient de le voir, le nonsense se joue des doxas, des topiques dominantes, du sens commun qui se déploie comme un cadre dans la production et l'interprétation d'énoncés, dans nos attentes aussi

¹³⁹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p20

bien que dans les normes de notre pratique et notre usage langagier, est-ce pour autant un genre du paradoxe ?

C'est à cette question que nous allons maintenant répondre, en resserrant notre analyse sur la langue, les mots du discours, et en examinant la question du sens commun telle qu'elle se pose dans le système linguistique même, mis en pratique par les locuteurs de notre corpus. On fera pour cela principalement appel aux idées de la pragmatique intégrée et de la théorie de l'argumentation dans la langue dans ses différents états (celle-ci a connue quelques variations théoriques depuis sa naissance au début des années 70), qui conçoit le système linguistique comme intégrant en lui-même le sens commun.

Une telle étude passera par l'examen de deux phénomènes discursifs extrêmes en la matière : le paradoxe et la tautologie. Deux pôles du sens commun entre lesquels les énoncés de notre corpus oscillent sempiternellement. Deux objets favoris des locuteurs nonsense qui sont tout deux des figures de l'excès.

I.3. MOTS DU NONSENSE, MAUX DU SENS : LE JEU NONSENSIQUE SUR LE SENS COMMUN COMME ATTENTE INSCRITE DANS LA LANGUE

Dans sa dichotomie constitutive avec le sens commun, le nonsense ne se cantonne pas à un jeu sur l'usage et la pratique du langage au sens large. Au-delà des règles et mécaniques de l'échange verbal telles qu'on vient de les saisir, il s'engage dans ses moments les plus forts dans une pratique perverse du système linguistique même, dont il montre en creux qu'il est lui aussi conditionné par le sens commun. Pour ce faire, les exercices favoris du genre sont deux pôles d'expression paroxystiques qui participent d'une même stratégie de l'excès : le paradoxe et la tautologie. C'est à eux, ou la pratique qu'en a le nonsense, que l'on va maintenant s'intéresser, en resserrant donc notre analyse sur le système linguistique tel qu'il est mis en discours dans notre corpus.

Avant cela, il nous faut aborder préalablement cette objection possible : le paradoxe et la tautologie ne sont pas tout à fait des objets traditionnels de l'analyse pragmatique. S'ils sont d'ordinaire plutôt des objets de la rhétorique, de la stylistique ou de la logique, on voit mal, pour notre part, comment ils ne seraient pas également des objets de la pragmatique¹⁴⁰ puisqu'ils font pleinement partie de l'usage langagier le plus commun. Ce sont des phénomènes discursifs concrets, et ils peuvent parfaitement être étudiés comme tels, dans leur pratique tangible et non simplement comme phénomènes discursifs au sein d'un système abstrait. C'est d'ailleurs en partie ce que nous allons montrer plus bas par une exploration des deux phénomènes via la pragmatique intégrée. Cette analyse montrera que dans la pratique qu'ils ont de ces deux pôles de leur expression, les locuteurs du nonsense dévoilent en fait comme le lexique et la syntaxe sont eux aussi des manifestations ou expressions du sens commun

¹⁴⁰ Qui plus est, les préoccupations de ces différents champs d'investigation se recoupent souvent, comme le note Dominique Maingueneau à propos de la pragmatique et de la rhétorique : « La rhétorique, l'étude de la force persuasive du discours, s'inscrit pleinement dans le domaine que balise à présent la pragmatique. » Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p1

I.3.A. LE PARADOXE ORTHODOXE DU NONSENSE

On vient de le voir, le nonsense aime le paradoxe. Lewis Carroll affichait lui-même un goût certain pour la figure, qu'elle soit mathématique, logique ou rhétorique, lui qui consacra d'ailleurs une courte histoire, « What the Tortoise saif to Achilles »¹⁴¹, aux paradoxes de Zénon. On se souviendra également que les paradoxes d'Alice sont eux-mêmes la source de *Logique du sens*, dans lequel Gilles Deleuze parle du livre de Carroll comme de « la première grande mise en scène des paradoxes du sens »¹⁴² (pour lui, le paradoxe est toutefois sensiblement différent de ce que l'on va voir : il s'agit de « l'affirmation de deux sens à la fois », en l'occurrence grandir et rapetisser à la fois, ce qui est le propre de tout devenir). On trouve encore quantité de paradoxes dans le reste de notre corpus, Groucho Marx ne manque pas d'en user pour confondre ses interlocuteurs, les Monty Python en étourdissent leurs téléspectateurs (on pense par exemple au paradoxe de l'ermite qui s'exclame : « Still there's one thing about being a hermit, at least you meet people »¹⁴³), et Robert Benchley y consacre tout un article, « The Passing of the Orthodox Paradox »¹⁴⁴ où les personnages se font machines à produire des paradoxes dans une conversation qui semble n'aller nulle part.

Le genre lui-même est de fait un genre paradoxal, au sens étymologique du terme (*para*, contre, *doxa*, l'opinion). Comme on l'a montré précédemment, il aime aller contre la doxa au sens large et normatif de réseau de lieux communs ordinaires et peut donc être dit paradoxal au sens de « qui va à l'encontre de l'opinion communément admise ; être, chose ou fait qui heurte le bon sens »¹⁴⁵. Mais on ne saurait s'arrêter à cette conception non strictement linguistique du paradoxe qu'Oswald Ducrot et Marion Carel appellent « paradoxal contextuel » ou « socialement paradoxal »¹⁴⁶, bien qu'elle soit la plus communément répandue et sans doute la plus large. Il faut aller plus prêt des

¹⁴¹ Lewis CARROLL, « What the Tortoise Said to Achilles ». *Mind* 4, 1895, p278-280, traduit dans *Logique sans Peine*, 1966, Paris : Hermann, 1992

¹⁴² Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p7

¹⁴³ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words*, volume I, op. cit., p103 (épisode 8)

¹⁴⁴ Robert BENCHLEY, *Of All Things*. 1921, Pleasantville : The Akadine Press, 1999, p168-174

¹⁴⁵ Définition de « paradoxe » donnée dans *Le petit Robert*

¹⁴⁶ Défini par Ducrot et Carel comme expression « qui exprime une opinion contraire à l'opinion commune », Oswald DUCROT et Marion CAREL. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, op. cit., p6

mots pour saisir la nature profonde de la posture paradoxale du nonsense et la stratégie révolutionnaire qui y est liée. Car le genre pratique aussi le paradoxe à l'intérieur du langage, non seulement par ce que dit le locuteur mais aussi par ce avec quoi il le dit : le lexique et sa mise en discours. Et c'est sans doute là qu'il fait le plus terriblement trembler les certitudes et évidences rassurantes du sens commun.

On trouve un excellent exemple, qui plus est filé, de paradoxe linguistique dans ce roman plein de règles nonsensiques et d'échanges curieux qu'est le roman de Joseph Heller, *Catch-22*. Lors d'une mission à Rome, un jeune soldat américain du nom de Nately, patriote fervent et naïf, incarnation de ce que l'Amérique a de plus pragmatique et naïvement héroïque, se retrouve confronté à un vieil italien cynique et provocateur, quoi que terriblement lucide :

“America,” he said, “will lose the war. And Italy will win it”

“America is the strongest and most prosperous nation on earth,” Nately informed him with lofty fervor and dignity. “And the American fighting man is second to none.”

“Exactly,” agreed the old man pleasantly, with a hint of taunting amusement. “Italy, on the other hand, is one of the least prosperous nations on earth. And the Italian fighting man is probably second to all. And that's exactly why my country is doing so well in this war while your country is doing so poorly.”¹⁴⁷

S'il laisse Nately interdit, puis révolté, le lecteur ne peut manquer d'être lui aussi frappé par l'enchaînement du vieil italien : la correspondance entre être mauvais et réussir est pour le moins confondante, et d'évidence, il s'agit là d'un paradoxe bien plus fort que ceux cités plus haut. Plus qu'un tour inédit joué aux attentes du lecteur, il y a ici un véritable tour de force linguistique : c'est le lexique et la langue même, dans ce qu'elle véhicule de valeurs et de normatif, qui sont remis en question. « Être le plus mauvais » et « gagner » sont en effet deux blocs dont l'association en discours ne se fait d'ordinaire pas sur un mode positif mais négatif : être le moins bon, c'est ne pas réussir. En troublant le langage, c'est donc le sens commun qu'on a désorienté, et avec lui les valeurs, normes et idées qu'il véhicule.

¹⁴⁷ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p309

La pragmatique intégrée d'Oswald Ducrot, sans passer par l'étude en terme de logique, d'inférences, de présupposés et de conclusions fausses, explique très bien le fonctionnement et la portée de cette violence faite à la langue et permet de donner un éclairage nouveau à la stratégie du nonsense lorsqu'elle passe par le paradoxe. On l'a vu dans la première partie, la théorie de l'argumentation dans la langue (communément abrégée en ADL, sigle que nous utiliserons également) étudie en effet depuis une vingtaine d'années¹⁴⁸ la construction du sens à travers les éléments linguistiques. Pour ce faire, elle étudie les relations entre ces éléments comme étant régies non par des règles logiques et déductives mais par les *topoi*. Dans cette perspective, elle définit le *topos*, concept emprunté aux *Topiques* d'Aristote¹⁴⁹, de manière légèrement différente de celle que nous avons vu précédemment, ou plutôt un rien plus restrictive : pour Ducrot et son confrère Jean-Claude Anscombe, les *topoi* sont des lieux communs et principes généraux « faisant l'objet d'un consensus » dans la communauté des locuteurs « qui servent d'appui au raisonnement mais ne sont pas le raisonnement »¹⁵⁰. On devine bien le rapport au paradoxe, qui participe de ce principe cher à Ducrot, qui est que ce qui est posé en discours est lié aux possibilités codées dans la langue elle-même. L'une des principales idées développées par l'ADL est justement que derrière un mot ou un syntagme se trouve un ensemble de croyances que les locuteurs posent en discours, avec, par là, des contraintes liées à la topique des mots dans l'enchaînement des énoncés ou portions du discours¹⁵¹.

¹⁴⁸ On peut faire remonter ce concept de *topos* à 1983 et l'ouvrage d'Oswald Ducrot et Jean-Claude Anscombe, *L'Argumentation dans la langue*, c'est ce que Ducrot appelle la « deuxième étape » de l'ADL (« *Topoi* et formes topiques », Jean-Claude ANSCOMBRE (ed.), *Théorie des topoi*, *op. cit.*, p85)

¹⁴⁹ Anscombe fait lui-même remarquer que l'idée de lieu commun argumentatif est « en fait parfaitement explicite chez Aristote, dès les premières lignes des *Topiques* » (« De l'argumentation aux *topoi* », Jean-Claude ANSCOMBRE (ed.), *Théorie des topoi*, *op. cit.*, p38)

¹⁵⁰ *Ibid.*, p39. Il ne faut donc pas prendre l'expression « lieu commun » ou « *topos* » comme une simple opinion répandue, vraie ou fausse : rappelons que l'ADL n'est pas vériconditionnelle

¹⁵¹ « la signification même des mots lexicaux est constituée, et constituée seulement, par des 'paquets de *topoi*' », « croyances censées fonder les argumentations possibles à partir des énoncés où ce mot intervient », « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative », *Langue Française* 123, *op.cit.*, p7 (On trouve déjà une idée similaire chez Alfred Schütz, disciple d'Husserl, que Leiter cite dans *Primer of Ethnomethodology*, *op. cit.*, p6 : « The typifying medium par excellence by which socially derived knowledge is transmitted is the vocabulary and the syntax of everyday language. The vernacular of everyday life is primarily a language of named things and events and any names includes a typification and generalization referring to the relevant system prevailing in the linguistic in-group which found the named thing significant enough to provide a separate term for it. The pre-scientific vernacular can be interpreted as a treasure house of ready-made preconstituted types and characteristics, all socially derived and carrying along an open horizon of unexplored content. » (*Collected Papers I: The problem of social reality*. The Hague : Martinus Nijhoff, 1962)). On retrouve là l'idée que notre description de la réalité est forgée via un médium préconstruit.

Parallèlement, les derniers développements de la théorie de Ducrot, c'est-à-dire la théorie dite « des blocs argumentatifs »¹⁵², ont affiné l'idée que tout énoncé est un argument pour certaines conclusions et comprend des instructions quant à ses suites possibles contenues dans le sémantisme du mot¹⁵³. Cette théorie définit alors notre paradoxe comme résultant de l'union « contre-nature » en discours d'un élément et de suites contraires aux instructions ou directions qu'imprime sa signification lexicale. En combinant à cette idée la notion de topos (que la théorie des blocs argumentatifs évite dans le but de clarifier sa nature non-vériconditionnelle, mais sans l'évacuer puisqu'elle revient sous le nom de « garant »¹⁵⁴ et demeure sous-jacente dans l'idée d'instructions portées par les mots) tel que définie précédemment, on peut pleinement saisir en quoi l'exercice du paradoxe est un exercice de déstabilisation, allant jusqu'à la destruction et re-création, du sens commun, et, par là, sa nature essentiellement nonsensique. La théorie des blocs argumentatifs attribue en effet à chaque bloc ou unité du discours¹⁵⁵ deux orientations strictement opposées, que Ducrot et Carel appellent « aspects », découlant du sémantisme du mot (et, ajouterons-nous, de sa topique). Il y a d'une part un aspect en « donc » (symbolisé DC) appelé aspect normatif, et d'autre part un aspect

¹⁵² Voir les deux articles de *Langue Française* parus en 1999, « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative » et « Les propriétés linguistique du paradoxes : Paradoxe et négation », où Ducrot et Carel donnent naissance à la « sémantique des blocs argumentatifs ». Il s'agit de montrer que les énoncés linguistiquement paradoxaux (que nous avons appelé « paradoxes linguistiques » plus haut) n'ont rien d'irrecevable ou d'insensé (conclusion qui semblait découler des premiers développements théoriques de la théorie de l'argumentation dans la langue), et que s'ils choquent par leur caractère inédit ou révolutionnaire, ils sont également tout ce qu'il y a de plus conservateur, en ce qu'ils respectent le système linguistique. Dans cette nouvelle théorie, les éléments qui posaient problème auparavant (les formes topiques et les trajets interprétatifs) sont abandonnés pour laisser la place à une étude plus large du rôle des topoï dans le sémantisme des mots et leur mise en discours par blocs qui s'orientent mutuellement. Pour Ducrot et Carel, chaque « bloc argumentatif », en fait une partie de l'énoncé, contient dans son sémantisme des instructions concernant ses suites possibles.

¹⁵³ On trouve déjà cette idée dans Oswald DUCROT. *Le dire le dit, op. cit.*

¹⁵⁴ Oswald DUCROT et Marion CAREL. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, *op. cit.*, p13

¹⁵⁵ Dans ce nouveau cadre théorique, il est possible d'étudier le paradoxe dans le lexique lui-même (les mots linguistiquement paradoxaux, à l'exemple de la « non-illegal robbery » de l'épisode 6 du Flying Circus), la phrase, et les énoncés. Dans « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative » (*Langue Française* 123, *op.cit.*), Oswald Ducrot et Marion Carel montrent qu'il est des enchaînements linguistiquement paradoxaux au niveau d'une phrase, et que ceux-ci, mis en œuvre par et dans le discours, c'est-à-dire posés en discours, forment des énoncés paradoxaux. Cette nouvelle conception permet donc de passer du niveau lexical de l'enchaînement sémantique à la dimension pragmatique du discours et de l'énoncé (même si ça n'est pas ce qui intéresse le plus les deux linguistes). Les différentes approches de Ducrot et ses confrères tendent néanmoins à étudier le paradoxe dans le champ de la sémantique. Nous préférons pour notre part nous centrer sur ce qui intéresse directement l'analyse pragmatique, c'est-à-dire l'exercice paradoxal des potentialités linguistiques en discours, et donc en contexte et au niveau du sens, seule donnée tangible dans l'échange verbal puisque c'est ce qui est perçu par l'interlocuteur.

en « pourtant » (symbolisé PT) appelé aspect transgressif¹⁵⁶. Or ce sont ces enchaînements qui sont au cœur même du fonctionnement du paradoxe, qui repose sur la transgression de ces instructions.

Dans notre exemple tiré de *Catch-22*, on voit d'emblée sur quel topos repose le paradoxe qui déclenche l'échange, à savoir « le plus fort gagne », topos en outre assez peu discuté et dépourvu de ce que Ducrot et Anscombe appellent « zone de validité » particulière (autrement dit, on n'est jamais trop fort pour gagner). On notera d'ailleurs que dans sa première réplique Nately ne nie pas explicitement ce que dit l'italien mais se contente de le reprendre, comme si la force universelle et allant de soi du topos « le plus fort gagne » lui semblait tellement grande qu'il ne lui paraissait pas utile de le rendre explicite (c'est une de caractéristiques des topoï : ils n'ont nullement besoin d'être explicités). Les enchaînements prévus par le bloc « être le plus fort » du premier énoncé de Nately sont eux aussi plutôt évidents : « a plus de chance de gagner » est inscrit dans l'aspect de « le plus fort, avec la meilleure armée », autrement dit, être le plus fort (avoir plus de soldats, mieux entraînés, avec de meilleures armes et plus de moyens...) entraîne, pour le sens commun, le fait d'avoir bien plus de chances de gagner. Au contraire, être faible s'associe avec le fait d'avoir moins de chances de gagner. Le bloc « être le plus fort » peut donc être associé à deux types d'enchaînements dans la perspective qui nous intéresse : être le plus fort donc gagner et être le plus fort pourtant perdre. Ainsi, au bloc « Les Etats-Unis sont les plus fort » peuvent être associés deux aspects argumentatifs : l'aspect normatif « Les USA sont les plus forts DC ils vont gagner », et l'aspect transgressif « Les USA sont les plus forts PT ils vont perdre ». Or, le vieil italien lie en discours deux éléments interdépendants d'un aspect normatif, c'est-à-dire une proposition « les Etats-Unis sont les plus forts » et une de ses qualités quasiment constitutives (gagner), mais avec un connecteur d'aspect transgressif : les Etats-Unis sont les plus forts, donc ils vont perdre. On a là l'illustration exacte de la définition que Ducrot et Carel donnent des énoncés linguistiquement

¹⁵⁶ « De manière générales, tout bloc a ainsi deux aspects argumentatifs : un aspect normatif, P DC Q, regroupant les discours en DC », et un aspect transgressif, P PT NON-Q, regroupant les discours en PT. Nous dirons parfois que les enchaînements réalisent les aspects auxquels ils appartiennent. », Oswald DUCROT et Marion CAREL. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, *op. cit.*, p12

doxaux et paradoxaux. Si « un enchaînement¹⁵⁷ E est linguistiquement doxal (LD dans la terminologie de l'ADL) si l'aspect auquel il appartient est déjà inscrit dans la signification intrinsèque d'un segment de E »¹⁵⁸ (dans le cas précis « Ils sont les plus forts donc ils vont gagner » est LD car l'aspect auquel il appartient, force DC victoire est inscrit dans la signification même de « le plus fort »), et si un énoncé comprenant un tel enchaînement est linguistiquement doxal, alors, inversement, un énoncé comprenant un enchaînement contraire à l'aspect auquel il appartient, c'est-à-dire qui s'oppose à la signification lexicale de l'un de ses éléments, plus particulièrement à ses aspects normatifs et transgressifs, est linguistiquement paradoxal (LP). C'est le cas, donc, du discours du vieil italien qui a une conclusion contraire aux instructions contenues dans la signification lexicale du premier élément ou bloc de l'énoncé.

Qui plus est, le vieil italien déploie non pas un mais deux discours LP réciproques pour avoir encore plus d'effet sur son interlocuteur, qui est plongé pour de bon dans la confusion :

1/ L'Italie est faible DC elle va gagner la guerre

2/ Les Etats-Unis sont les plus forts DC ils vont perdre

Quelques lignes plus loin, l'impact est maximal sur le pauvre Natelly, qui passe d'une indignation révoltée (« Natelly could scarcely believe his ears. He had never heard such shocking blasphemies before, and he wondered with instinctive logic why G-man did not appear to lock the traitorous old man up.»¹⁵⁹) à la confusion la plus pure. («sober confusion»¹⁶⁰).

Le fondement même du paradoxe linguistique nous ramène à notre idée d'un langage entièrement conditionné par le sens commun, dans sa structure au sens le plus

¹⁵⁷ Ducrot et Carel marquent clairement le passage de l'enchaînement à l'énoncé puisqu'ils commencent par définir l'enchaînement LP pour décrire l'énoncé LP : « Un énoncé est linguistiquement paradoxal (LP) si son argumentation interne comporte des enchaînements linguistiquement paradoxaux. » (*Ibid.*, p21). Ce passage de l'enchaînement à l'énoncé souligne par ailleurs toute l'importance de la dimension pragmatique, c'est-à-dire des effets de l'inclusion des enchaînements dans les échanges verbaux, pour le caractère proprement polémique de l'utilisation du paradoxe linguistique dans notre corpus.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p17

¹⁵⁹ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p309

¹⁶⁰ *Ibid.*, p315

microscopique (le lexique et la syntaxe). On voit bien dans l'échange étudié plus haut en quoi le ressort du paradoxe n'est pas seulement culturel ni externe à la langue, mais bien intégré dans le sémantisme même du mot « fort » et du bloc « le plus fort ». Le paradoxe est linguistiquement un effet du sens commun en tant qu'il est codé dans le sémantisme des mots¹⁶¹. D'où son intérêt pour le nonsense : il remet d'un seul coup en cause les fondements de la communauté des locuteurs et de cette langue qui les unit. Une fois le paradoxe linguistique posé dans l'échange, c'est tout le système linguistique qui est miné et la possibilité de répondre qui s'en trouve affectée, comme on le voit à travers les réactions des interlocuteurs perplexes ou laissés sans voix. A l'instar de Nately, dont la confusion et le silence final laissent éclater toute la dimension pragmatique (d'effet sur l'autre) de la figure, mais aussi des voleurs de l'épisode 6 du Flying Circus, que l'idée de « non-illegal robbery » laisse interdits, il devient impossible de répondre à l'aide d'une langue dont les repères ont été brouillés. Les paradoxes sémantiques intrinsèques « purs », qui ne sont à vrai dire pas si fréquents dans le nonsense (sans doute car ses locuteurs redoutent la possibilité d'être disqualifié du jeu langagier comme « absurdes », ainsi que le faisaient les premières moutures de l'ADL qui rejetaient la validité des paradoxes linguistiques, qui montre le danger et la subtilité que requiert l'usage de ce type de paradoxe) sont en somme d'une puissance pragmatique exceptionnelle.

L'usage que fait le nonsense du paradoxe linguistique met également en lumière le caractère potentiellement et intrinsèquement polémique, non plus seulement de l'échange verbal comme on l'avait montré précédemment avec l'attente doxale, mais de la langue elle-même. Le sémantisme, en tant qu'il porte le sens commun de la communauté linguistique, contient en lui les ferments de la discorde et de sa remise en question. Ici, par l'exercice du paradoxe, ce sont les connaissances, les valeurs et les croyances les plus simples, irréfléchies et évidentes de Nately, qui se trouvent mises à terre et foulées au pied par le discours paradoxal du vieil italien. Le dialogue infesté par les enchaînements paradoxaux est donc le lieu d'une bataille cette fois-ci interne pour la norme. Pour cela, ce sont aux mots de ce sens commun dont il est l'ennemi, ces mots qui sont peut-être ce qu'il y a de plus inattaquable puisqu'ils sont les liens et le

¹⁶¹ On peut au fond se dire que le sens commun, c'est alors le langage tout entier puisque le sémantisme, dans l'optique de Ducrot, équivaut à un paquet de topoï (et non à un contenu notionnel)

fondement de la communauté des locuteurs, que le locuteur du nonsense commence par s'attaquer. C'est d'ailleurs ce que semble indiquer la réplique de la Reine à Alice, lorsque cette dernière refuse de valider la possibilité de son assimilation des collines aux vallées : « I've seen nonsense compared with which that would be as sensible as a dictionary »¹⁶². Ce sont les mots de la communauté des locuteurs de sens commun, représentés par le dictionnaire, qui se retrouvent attaqués comme étant nonsensiques. Comme le note Jean-Jacques Lecercle : « ici, c'est visiblement le langage normal (le dictionnaire) qui est le contraire du nonsense, ce qui veut dire que le nonsense est ce qui le détruit »¹⁶³. Et c'est d'ailleurs ce fonctionnement polémique dévastateur que voient eux-aussi Oswald Ducrot et Marion Carel dans les effets du paradoxe linguistique :

L'enchaînement paradoxal remet en question les mots même de la langue. Soit notre exemple d'un paradoxe en DC : « Paul a été prudent (a) donc il n'est pas arrivé indemne (b). Employer cette phrase, c'est une des façons possibles de contester le mot même de « prudence ». Or contester un mot, c'est contester une institution, ce qui est aussi difficile pour l'institution linguistique que pour l'institution sociale : dans les deux cas on doit, tout en étant, par la force des choses, situé à l'intérieur d'un certain cadre, remettre ce cadre en question. Le paradoxe, tel que nous le décrivons, est une tentative pour casser les mots de la tribu.¹⁶⁴

Remettre en question les mots de la langue, c'est tenter de casser « la tribu », de rompre le lien fondamental de la communauté du sens commun. Ainsi que le disent Carel et Ducrot plus loin, c'est un geste proprement révolutionnaire : « La contestation se prolonge alors, si le paradoxe est pris au sérieux, en une mini-révolution ».

Cette révolution n'est bien sûr pas sans rencontrer l'opposition des locuteurs de sens commun, Alice la première, qui y est confrontée dans un court échange de *Through the Looking-Glass*, dans le chapitre « Wool and Water ». La petite fille y découvre le

¹⁶² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p171

¹⁶³ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, op. cit, p30

¹⁶⁴ Oswald DUCROT et Marion CAREL. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, op. cit., p19

mode de pensée nonsensique de la Reine Blanche, qui va purement et simplement à l'envers de la « normale » du monde d'Alice. Ainsi la Reine affirme-t-elle que ce dont elle se souvient le mieux sont les choses qui ne sont pas encore arrivées. Cette nouvelle opposition totale au sens commun passe par le lexique lui-même et fait usage d'un premier paradoxe linguistique qui associe en discours une conclusion contraire à la signification lexicale, et, partant, au potentiel conclusif du segment « je me souviens » (se souvenir = avoir de nouveau présent à l'esprit quelque chose de passé pour le sens commun). Mais là n'est pas le plus intéressant car c'est plus ou moins ce phénomène que l'on vient de voir chez le vieil italien. Le plus intéressant est la réaction d'Alice dans l'échange qui suit cette affirmation. Pour donner un exemple de ce trait qui la caractérise, la Reine explique le cas de Hatta, qui est en prison pour un crime qu'il n'a pas encore commis. Ce passage, qui est d'ordinaire analysé comme contraire à la logique la plus élémentaire, montre en étant analysé seulement à l'aide de l'étude du potentiel argumentatif codé dans la langue que ce qui est en jeu, c'est en fait la langue même et les topoï qui la conditionnent :

“For instance, now,” she went on, sticking a large piece of plaster on her finger as she spoke, “there’s the King’s Messenger. He’s in prison now, being punished: and the trial doesn’t even begin till next Wednesday: and of course the crime comes last of all.”

“Suppose he never commits the crime?” said Alice.

“That would be all the better, wouldn’t it?” the Queen said, as she bound the plaster round her finger with a bit of ribbon.

Alice felt there was no denying that. “Of course it would be all the better,” she said: “but it wouldn’t be all the better his being punished.”

“You’re wrong there, at any rate,” said the Queen. “Were you ever punished?”

“Only for faults,” said Alice.

“And you were all the better for it, I know!” the Queen said triumphantly.

“Yes, but then I had done the things I was punished for,” said Alice: “that makes all the difference.”¹⁶⁵

Après analyse de l'échange de *Catch-22*, on cerne facilement le caractère linguistiquement paradoxal, et non simplement illogique, de l'enchaînement discursif de

¹⁶⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p207

la Reine Blanche. Le contenu argumentatif du discours de la Reine peut être simplifié comme suit :

Hatta n'a pas encore commis le crime DC il est puni

Il associe en discours un aspect argumentatif incompatible avec le bloc « Hatta n'a pas encore commis le crime ». La langue, dans ses potentialités argumentatives de sens commun (c'est-à-dire via ses topiques), n'associe pas « non-crime / innocent DC puni » à « Il n'a pas commis le crime », tout comme elle n'associait pas « le plus fort DC perdant » à l'énoncé « Les Etats-Unis sont les plus fort ». Tous deux ne font pas partie du potentiel argumentatif des blocs qui les précèdent, de leurs conclusions en DC et PT, ce qui rend ces enchaînements linguistiquement paradoxaux. Ceci n'est pas sans directement influencer sur l'échange entre les locuteurs et constituer un phénomène en réalité directement pragmatique. La réaction ne se fait en effet pas attendre et Alice, en bon agent et défenseur du sens commun de la surface, remet aussitôt de l'ordre dans l'enchaînement. Sa réaction (qui consiste à souligner que Hatta n'a pas encore commis le crime qui lui est reproché alors qu'il est déjà puni) repose sur un rétablissement implicite du discours de la Reine en un enchaînement doxal « Hatta n'a pas encore commis le crime PT il est puni », enchaînement de sens commun, associé à la supposition qu'il ne commette jamais le crime, transcrit, dans ce plan hypothétique comme « Il n'a pas commis le crime PT il est punis ». Alice, locuteur doxal par excellence, tente de remettre le discours de la Reine Blanche dans son cadre de sens commun, qui fonde cette langue qu'elle partage avec la Reine Blanche. Elle utilise les topoï comme s'ils étaient incontestables et, à l'instar de Nately, sans même ressentir vraiment le besoin de les fonder. La polémique entre locuteurs de sens communs et du nonsense se construit bel et bien non seulement par la langue mais dans la langue. Et défendre la langue que l'on juge correcte, doxale, c'est bien défendre le sens commun car c'est défendre ce qu'elle véhicule d'idées et concepts que l'on estime unanimement partagés.

Mais à bien y regarder, le discours de la Reine, tout en étant linguistiquement paradoxal, montre qu'au-delà de la première étape de la polémique, ce que Ducrot appelle la « révolution », il y a bien une deuxième étape de création : « Mais, seconde

étape, il contribue aussi, de façon cette fois-ci positive, à une sorte de création sémantique »¹⁶⁶. La Reine crée de nouveaux aspects, et ce sans qu'il y ait de sortie du système ou d'abandon de cette même langue qu'elle partage avec Alice et les locuteurs de sens commun. Le locuteur paradoxal crée un « nouvel aspect » (en DC ou PT) qui n'existait pas avant tout en maintenant « les aspects constitutifs de son argumentation interne »¹⁶⁷. L'affaire ne se résume donc pas à une destruction mais, dans un deuxième temps, à une re-création, toujours au sein du système linguistique. Par l'exercice du paradoxe linguistique ou sémantique, le nonsense remet en question le sens commun incarné par les topoï dans l'argumentation interne du discours, mais il ne nie pas les topoï purement et simplement tant qu'il les recrée ou les remodèle à son image, créant ainsi de nouvelles relations argumentatives et de nouveaux aspects en substituant au sens commun fondant le lexique son sens profondément insolite et inhabituel¹⁶⁸. Car avec le paradoxe linguistique, le locuteur nonsensique joue à l'intérieur du système sans en sortir jamais, comme le dit également la théorie des blocs argumentatifs. Ducrot et ses confrères montrent en effet que si le paradoxe linguistique est le plus gênant en termes d'usage et de correction linguistique (rappelons que la théorie des blocs argumentatifs est née de la tendance des théories précédentes à rendre compte du paradoxe linguistique comme non-sérieux ou absurde), il est en réalité partie intégrante de la langue commune et réelle et ne peut être étiqueté comme inintelligible ou absurde. Ce qui est le cas de tous les traits linguistiques et pragmatiques du nonsense puisque l'essence même du genre est de jouer à l'intérieur des règles de la langue et du discours, comme on l'a dit en introduction. C'est là tout le paradoxe d'un genre décrit par Jean-

¹⁶⁶ Oswald DUCROT et Marion CAREL. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, *op. cit.*, p19

¹⁶⁷ Suite de la citation précédente.

¹⁶⁸ On n'est pas loin, ici, de retrouver la créativité que voyait déjà Fontanier dans la figure: « Le Paradoxisme, qui revient à ce qu'on appelle communément alliance de mots, est un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique.», Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, 1821-1827, Paris : Flammarion, 1977, p137. Le paradoxe, pour la rhétorique classique, est par excellence une figure d'opposition, un jeu moins tourné vers l'intérieur du langage, sur sa forme elle-même, que sur « les idées » qui se trouvent derrière, mais on l'a vu, pour nous l'un et l'autre sont inséparables.

Jacques Lecercle comme révolutionnaire-conservateur¹⁶⁹, et donc encore une fois, paradoxal dans sa substance même.

Les enchaînements paradoxaux sont en outre, et pour finir, d'une certaine façon prévus et gérés par la langue. Comme l'écrit Oswald Ducrot, si la langue n'associe pas « innocent DC puni » à « Hatta n'a pas encore commis le crime donc il est punis », c'est bien la langue elle-même (la signification du mot donc, le rôle argumentatif des prédicats ou encore de celui de la négation) qui nous conduit à apparenter l'enchaînement entier « Hatta n'a pas encore commis le crime donc il est puni » aux divers éléments de « innocent donc puni ». ¹⁷⁰ Nous retrouvons là le fonctionnement caractéristique du nonsense : en montrant comment les énoncés linguistiquement paradoxaux sont pris en charge dans les potentialités du discours et constituent donc une forme de relation argumentative, il joue à l'intérieur du système pour en éprouver les fondements et les limites, mais sans jamais le quitter.

S'étonnera t-on, après ce que l'on vient de voir, que dans cette même démarche linguistiquement paradoxale le nonsense aime à jouer avec les proverbes, maximes, énoncés sentencieux et autres fragments de sagesse populaire attestés ou fabriqués, à l'instar de ceux de la Duchesse du Pays des Merveilles (« Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves », « Birds of a feather flock together », « The more there is of mine, the less there is of yours »¹⁷¹), ou de Robert Benchley (« You can't eat your cake and eat it too »¹⁷², « It is rather to be chosen than great riches, unless I have omitted something from the quotation »¹⁷³) ? La stratégie est en fin de compte parallèle à celle de l'exercice du paradoxe, puisque l'on peut traiter ce type d'énoncés comme un « signe-phrase » aussi figé qu'un mot du lexique, ainsi que l'a montré

¹⁶⁹ Jean-Jacques LECERCLE, « Intuitions Linguistiques », *Europe* 736-737, Août-Septembre 1990, p56-62.

¹⁷⁰ Oswald DUCROT et Marion CAREL. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, *op. cit.*, p17. L'exemple de Ducrot et Carel est « Paul a été prudent donc il n'est pas arrivé indemne » associé à l'aspect « prudent DC non-sécurité ».

¹⁷¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p95-96

¹⁷² Robert BENCHLEY, *The Benchley Round-Up*, *op. cit.*, p323

¹⁷³ Version tronquée du proverbe biblique : « A good name is rather to be chosen than great riches », Robert BENCHLEY, *My Ten Years in Quandary and How They Grew*. 1936, London : Dennis Dobson, 1951, p215

Georges Kleiber à la suite d'autres linguistes¹⁷⁴ dans un article du même numéro de *Langue Française* consacré à « la sémantique du stéréotype ».

De manière frappante, l'échange de *Catch-22* entre Nately et le vieil homme se poursuit justement sur ce mode. Le vieil homme joue également avec la sagesse sentencieuse de Nately quelques pages après l'échange que l'on a cité plus haut:

“Why don't you use some sense and try to be more like me? You might live to be a hundred and seven too.”

“Because it's better to die on one's feet than live on one's knees,” Nately retorted with triumphant and lofty conviction. “I guess you've heard that saying before.”

“Yes, I certainly have” mused the treacherous old man, smiling again. “But I'm afraid you have it backward. It is better to live on one's feet than die on one's knees. That is the way the saying goes.”

“Are you sure?” Nately asked with sober confusion. “It seems to make more sense my way.”

“No, it makes more sense my way. Ask your friends”¹⁷⁵

On nous objectera peut-être qu'il y a sans doute des maximes ou énoncés sentencieux plus « communs » que celui qu'utilise Nately (« It is better to die on one's feet than live on one's knees »), pourtant, d'une part sa forme est tout à fait caractéristique (tournure impersonnelle en « it », possibilité de faire précéder l'expression de « as the saying goes » ou « comme on dit »¹⁷⁶), et d'autre part il est apparemment bien entré dans le domaine de l'expression publique et désingularisée. On en veut pour preuve la difficulté de l'attribuer avec certitude à son auteur (une petite recherche sur Internet nous a donné les possibilités suivantes, toutes plus ou moins liées à la sagesse révolutionnaire : Zapata, Che Guevara, Camus, Dolores Ibarruri, « unknown », Mordechai Aniekwicz, ou encore « un vieux cri rebelle » !). Qui plus est, et c'est sans doute là le plus important, Nately le tient lui-même pour un « saying », que l'*Oxford English Dictionary* définit avec beaucoup de largesse comme « a maxim, proverb, cliché, etc. ». L'auteur importe au

¹⁷⁴ Il est figé en un « signe-phrase donc, qui possède les vertus du signe sans perdre pour autant son caractère de phrase, de même que substantifs, verbes, adjectifs, etc., sont des dénominations qui conservent les attributs spécifiques des catégories grammaticales qu'ils représentent » (Georges KLEIBER, « Les proverbes : Des dénominations d'un type « très très spécial » », *Langue Française* 123, 1999, p52-69, p65)

¹⁷⁵ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p315

¹⁷⁶ « le critère classique qu'on associe à la propriété de jugement collectif est l'expression métalinguistique à dire indéfini *comme on dit* avec un *on* révélateur », Georges KLEIBER, « Les proverbes : Des dénominations d'un type « très très spécial » », *Langue Française* 123, *op. cit.*, p58

final assez peu, ce qui compte est la manière dont Nately l'utilise. Devenu maxime, l'énoncé porte l'expression d'une sorte de sagesse héroïque qui a intégré le stock d'avis tout faits et de jugements du sens commun, à tel point qu'il est asserté comme une évidence par le jeune soldat. Il n'appartient en fait plus à son auteur mais à une sorte de « conscience linguistique collective »¹⁷⁷. Et c'est en cela et pour cela que la manœuvre du vieil italien, qui détourne en un paradoxe la maxime de Nately, participe de ce même processus que nos énoncés linguistiquement ou sémantiquement paradoxaux, et ce avec un effet tout aussi dévastateur. Premièrement, le vieillard transforme le topos en contre-topos en assertant son exact contraire, et crée par la même occasion un topos qu'on pourrait dire appartenir à la sagesse couarde. Mais il touche aussi, deuxièmement, à l'essence même de l'expression à valeur sentencieuse : sa forme figée, qui en fait un véritable signe-phrase comparable à un mot, derrière lequel se trouve un topos. Car non content d'inverser le topos qui se trouve derrière la maxime, il en reproduit la forme avec perversité : il garde la structure frappante de l'expression et ses mots et mime la « répétition fidèle de paroles énoncées »¹⁷⁸ qui la signe, et ce pour mieux parer son contre-topos d'une apparence de sagesse commune¹⁷⁹. A tel point que Nately s'y perd. Il passe en une réplique de l'état de « lofty conviction » à celui de « sober confusion », et ne sait plus, au juste, ce que dit le sens commun. Si le vieil homme se pare en outre ouvertement du statut de locuteur sensé (« Why don't you use some sense... ?»), Nately, lui, se retrouve locuteur insensé et en perd littéralement son sens.

On voit bien comme la stratégie du nonsense est en cela parfaitement similaire à celle du paradoxe linguistique : il joue avec les règles, tout en restant dans leurs strictes limites. En faisant passer sa voix d'énonciateur particulier pour la voix de la conscience collective ou de la sagesse des nations, il travestit son nonsense en le parant des habits du sens commun jusqu'à en faire douter son interlocuteur. Il s'agit ici aussi, par le retournement pervers de la maxime, d'attaquer les mots, sous forme de sentences, maximes et proverbes, de la « tribu » pour les défiger et remettre leur légitimité ainsi que la légitimité de ce qu'ils véhiculent en question.

¹⁷⁷ Elizabeth Anscombe, citée par Georges Kleiber, *Ibid.*, p54

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Le caractère saillant ou remarquable de l'expression est justement une autre caractéristique de l'énoncé sentencieux pour Kleiber, *Ibid.*. Prendre l'apparence du sens commun est une stratégie centrale dans le nonsense, comme le note Robert Benayoun, « il prend un soin extrême à revêtir certaines apparences du bon sens, car dès l'abord, son efficacité peut en dépendre » (Robert BENAYOUN, *Les Dingues du Nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen, op. cit.*, p7).

Que ce soit par son jeu paradoxal sur les énoncés sentencieux ou par l'entremise des paradoxes linguistiques, le rapport du nonsense au système linguistique en tant que manifestation ou expression du sens commun est une lutte pour la norme et pour le contrôle de ces données du sens supposées communes.

I.3.B. “BEGIN AT THE BEGINNING, [...] AND GO ON TILL YOU COME TO THE END: THEN STOP” : LE NONSENSE ET LA TAUTOLOGIE

Face au paradoxe linguistique, féroce assaillant du sens commun dans la langue, la tautologie¹⁸⁰, que l'on définit d'ordinaire comme un énoncé dans lequel le prédicat ne dit rien de plus que le thème, se pose a priori comme candidate idéale au statut de porte-étendard du *sense* de Strachey. Un énoncé qui ne fait que dire ce qui est déjà dit est au fond l'exemple même de l'attendu et semble donc fermement ancré dans le sens commun. Qui plus est, une fois problématisées, on trouve des tautologie au fondement de nombreuses théories philosophiques, telle celle de Parménide selon laquelle « l'être est, le non-être n'est pas » (qui est reprise dans les deux axiomes qui fondent la théorie de la science du Professeur de *Sylvie and Bruno* : « “The *First Axiom*”, the Professor read out in a great hurry, “consists of these words, ‘*Whatever is, is.*’ And the Second consists of *these* words, ‘*Whatever isn't, isn't.*” »¹⁸¹), ou encore dans la *Poétique* d'Aristote, à laquelle la citation qui sert de titre à notre sous-partie fait référence puisqu'il s'agit en fait d'une citation déguisée de la définition par Aristote de toute histoire complète comme un tout ayant « un commencement, un milieu et une fin. »¹⁸² La tautologie est en outre aussi le fondement chéri de la logique, pour qui elle est ce qui

¹⁸⁰ Cette partie concernant le système linguistique en pratique, on évitera d'utiliser pour équivalent le terme « truisme » pour la raison qu'énonce Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'Implicite, op. cit.*, p208 : « la tautologie s'oppos[e] ainsi au truisme en ce que son anomalie repose sur la structure sémantique interne de l'énoncé, et s'identifie donc grâce à la seule compétence linguistique, alors que le truisme, qui énonce des vérités qu'il ne viendrait à l'idée de personne de contester, met en cause la compétence encyclopédique des sujets parlants. »

¹⁸¹ Lewis CARROLL, *Sylvie and Bruno Concluded*. 1893. Fairfield : 1st World Library, 2004 (chapter XXI, « The Professor's lecture »)

¹⁸² ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Seuil, 1980, p50, cité par Jean-Jacques Lecercle dans « “Begin at the beginning”, ou : Que fait la narration ? », *Tropismes* 11 (« Que fait la fiction? »). Nanterre : Université Paris-X-Nanterre, Centre de recherches anglo-américaines, 2003. Lecercle note qu'Aristote parle en premier lieu de la tragédie mais étend ensuite son propos à toutes les histoires.

est absolument vrai et constitue donc un fondement du raisonnement. Mais si Wittgenstein la définit en effet dans le *Tractatus* comme le cas où les propositions élémentaires sont toujours vraies¹⁸³, il remarque également qu'elle est, *mutatis mutandis*, « vide de sens » (*sinnlos*) « parce qu'étant inconditionnellement vraies ou inconditionnellement fausses, elles ne nous apprennent rien sur ce qui se passe dans le monde ». C'est bien dans ce trait que semble se profiler une de ces failles du langage qu'affectionne le nonsense. L'auto-référentialité de la figure constitue en effet ni plus ni moins ce que le *Petit Robert* appelle un « vice », lui qui parle de la tautologie comme d'un « vice logique consistant à présenter comme ayant un sens une proposition dont le prédicat ne dit rien de plus que le thème ». Et c'est justement sur l'impasse référentielle caractéristique de la figure que joue le nonsense. Loin de chercher à faire de ses tautologies les prémisses de raisonnements logiques ou philosophiques, le genre cherche au contraire le plus souvent à laisser l'interlocuteur face à la nature confondante de la figure, qui est à la fois incontestablement vraie et dépourvue de pertinence, sans qu'il n'y ait rien à calculer d'une telle absence de pertinence. Bloquant tout calcul d'implicatures, son but est en fait de piéger le sens commun dans le paradoxe de cette figure qui à la fois valide les topoï filtrant notre connaissance du monde et ne dit rien du monde. On s'en voudrait, de ce fait, de contempler, comme le fait la définition du *Petit Robert*, ce vice comme seulement logique, car il y a bien plus et une analyse du potentiel argumentatif, au sens que l'ADL donne au terme, s'impose pour en comprendre le fonctionnement et la portée pragmatique.

La théorie de l'argumentation dans la langue rend compte de la tautologie comme d'un vice dans la relation de nature discursive existant entre deux énoncés, comme elle le fait avec le paradoxe. On trouve précisément parmi les règles qui régissent les possibilités de l'argumentation, et donc de cette relation, une « loi générale 'anti-tautologie' » qui « condamne comme ridicules, dans notre collectivité linguistique au moins, les inférences où la conclusion se contente de reformuler les prémisses »¹⁸⁴ et prévoit donc que le locuteur ne peut pas à la fois présupposer un contenu et asserter ce même contenu. C'est justement le cas dans cette réplique d'un débat sur les vols qui suit

¹⁸³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. 1921, Paris : Gallimard, 1993, chapitre 4

¹⁸⁴ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p83

la « non-illegal robbery » de l'épisode 6 du Flying Circus des Monty Python, qui laisse le téléspectateur perplexe:

Chartered Accountant: I agree. If there were fewer robbers there wouldn't be so many of them, numerically speaking.¹⁸⁵

De toute évidence, la seconde partie de l'énoncé est redondante avec les présupposés de la première partie. « Fewer » équivaut en effet à « not so many », c'est à dire « less, numerically speaking ». « Few » suivi du suffixe comparatif « er » dit typiquement la quantité diminuante, qui est donc codée dans le sémantisme du mot et que l'on retrouve explicitement dans « not so many ». Mais la tautologie nonsensique qui éclate ici est aussi une feinte discursive. Sa forme même de raisonnement hypothétique, c'est-à-dire la nature de l'enchaînement et de l'interdépendance des deux blocs de l'énoncé, agit comme un camouflage qui tente de la faire passer pour sensée auprès de l'interlocuteur. D'ordinaire, dans ce type de discours hypothétique, la première proposition, dite protase, autrement dit l'adverbiale conditionnelle, pose une condition à la réalisation du procès décrit dans la seconde proposition, dite apodose. La conditionnelle, comme son nom ne l'indique pas, est en réalité conditionnante. La nature de l'enchaînement implique que les deux énoncés ne peuvent avoir un sens identique sans quoi ils ne peuvent pas avoir de sens combiné car il n'y a alors pas de progression, ni l'altérité constitutive de la relation conditionnelle. Or, dans notre exemple, il n'y a en fait pas de vraie subordination, car il n'y a pas, en réalité, de différence entre les deux propositions. Le discours du comptable mime cependant un semblant de différence entre les deux propositions, qui utilisent des mots différents pour en réalité dire la même chose. En bonne tautologie trompeuse, elle « présente fallacieusement comme un apport d'information une séquence informationnellement vide » faite d'une « pseudo-explication circulaire »¹⁸⁶. La tautologie du sketch des Python est cependant au final sans doute moins frontale que l'aurait été « If there were fewer robbers, there would be fewer of them », et le piège en est d'autant plus sournois pour l'interlocuteur. La tautologie avance ici masquée, et comprend d'ailleurs la dernière adverbiale de l'énoncé

¹⁸⁵ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p71 (Episode 6)

¹⁸⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite, op. cit.*, p54

qui couronne le tout puisque « numerically speaking » est contenu dans « fewer » / « not so many » dont la signification lexicale comprend l'élément quantitatif, et ajoute donc une dernière pierre tautologique à l'édifice nonsensique.

Mais il n'est bien sûr dans notre corpus pas que des énoncés tautologiques. On y trouve également des discours ou échanges tautologiques, qui intéressent autant sinon plus notre étude pragmatique. La responsabilité de la tautologie y est parfois portée par les deux locuteurs nonsensiques comme dans le dialogue de l'article « Excelsior » de Robert Benchley, où Mac Gregor, le secrétaire de Benchley, répond « That's right » après que ce dernier lui ait fait remarqué que ce sont les gens comme lui, qui n'aiment pas la randonnée en montagne, qui ne font pas de randonnée en montagne¹⁸⁷. Mais la plupart du temps, ce que dit l'échange tautologique se joue entre un locuteur de sens commun et un locuteur nonsensique. L'échange entre le Chevalier Blanc, qui s'apprête à chanter une chanson à Alice et cette dernière, toujours un rien prompte à tomber dans les pièges discursifs des locuteurs nonsensiques, en est un exemple édifiant :

“It’s long,” said the Knight, “but it’s very, very beautiful. Everybody that hears me sing it—either it brings the tears into their eyes, or else—”
“Or else what?” said Alice, for the Knight had made a sudden pause.
“Or else it doesn’t, you know...”¹⁸⁸

Le chevalier a l'air plutôt content de la réponse qu'il fait à Alice, et il y a comme une sorte de jubilation discrète dans la chute constituée par sa réplique, en fait seconde partie de l'alternative diablement tautologique. Le chevalier joue ici sur les principes habituels qu'Alice s'attend à voir honorés dans la construction de leur échange, au premier rang celui cité plus haut de la loi d'anti-tautologie étendu aux échanges entiers dans le structuralisme du discours idéal de Ducrot, mais aussi la loi dite « loi d'enchaînement » : « Lorsqu'un énoncé A est enchaîné [...] à un autre énoncé B, le lien entre A et B ne concerne jamais ce qui est présupposé, mais seulement ce qui est posé par A et par B. »¹⁸⁹. Alice attend donc une seconde partie de l'alternative qui ne soit pas

¹⁸⁷ Robert BENCHLEY, « Excelsior », *My Ten Years in Quandary and How they Grew*, *op. cit.*, p219

¹⁸⁸ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p255

¹⁸⁹ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire*, *op. cit.*, p81. Des restrictions concernent cependant les énoncés comprenant un enchaînement en « si » et et ».

implicite dans la première partie de l'alternative. Dans le cas contraire, pourquoi, en effet, le chevalier aurait-il posé une alternative ? Or la réplique du Chevalier est une déception pure et simple de cette attente. « Or else it doesn't » était déjà contenu dans « it brings the tears into their eyes » : ou bien quelqu'un pleure, ou bien il ne pleure pas, un peu comme deux axiomes du Professeur de Sylvie et Bruno, ou les choses sont, et elles sont, ou elles ne sont pas, et dans ce cas-là elles ne sont pas. L'un est lié à l'autre et la négative pure d'un énoncé contient toujours son alternative présupposée. Mais si Alice attendait autre chose que la négation simple du premier membre de l'alternative (pleurer / non-pleurer), il n'y a pourtant rien, dans la réponse du Chevalier qui contredise réellement le sens commun ou qui puisse être dénoncé comme faux. La tautologie dans l'échange se présente donc comme une impasse discursive. Les interlocuteurs, comme Alice, trouvent rarement le moyen de s'en extirper, à l'instar du malheureux candidat à une expédition pour le Kilimandjaro qui demande des informations pratiques et précises au sujet de l'itinéraire du groupe et n'obtient du chef de l'expédition que ceci : « Kilimanjaro is a pretty tricky climb you know, most of it's up until you reach the very very top, and then it tends to slope away rather sharply. »¹⁹⁰, ce qui est, ni plus ni moins, la définition de toute montagne : elle monte jusqu'à un endroit pour redescendre ensuite (contrairement, on le notera, au paradoxe de la Reine de l'autre côté du miroir et ses vallées et collines nonsensiques). La tautologie a d'autant plus d'impact qu'elle est présentée pour informative par son locuteur, qui crée donc attente et déception chez son interlocuteur.

Le jeu de la tautologie au sein de l'échange verbal ne concerne cependant pas uniquement la répétition ou l'assertion de présupposés déjà présents, il va parfois même jusqu'à poser comme une évidence ce qui a déjà été posé. C'est le cas dans cet échange tautologique entre Chico et Groucho Marx dans *Animal Crackers*, qui jouent respectivement il Signor Ravelli et le capitaine Spaulding et discutent d'un plan de maison dans lequel ils se projettent :

Ravelli : Well, look, all you gotta do is open the door, step outside and there you are.

Spaulding : There you are where?

¹⁹⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p111 (Episode 9)

Ravelli : Outside.

Spaulding, comme Alice face au Chevalier, attend une information qui n'ait pas été donnée précédemment par Ravelli ou qui ne soit pas déjà considérée comme évidente dans la situation d'énonciation. Or ce dernier prend au pied de la lettre l'expression idiomatique « there you are » de la question de Spaulding et, en la prenant comme question strictement géographique, il ne fait, pour y répondre, que reprendre ce qui était déjà posé dans son premier énoncé : s'il ouvre une porte et sort dehors, alors il se retrouve dehors. La réponse de Ravelli est désarmante de vérité et à la fois troublante de vacuité informative. On trouve une stratégie similaire dans la réponse d'Humpty Dumpty, à qui Alice demande pourquoi il reste tout seul sur son mur, et qui répond sur le ton d'une évidence qu'il reste là tout seul parce qu'il n'y a personne avec lui, ce qui est ni plus ni moins contenu implicitement dans « alone »¹⁹¹. La réponse de Ravelli est cependant, d'une certaine manière, encore plus redondante puisqu'elle repose non sur ce qui a été présupposé mais ce qui a déjà été posé. Toutes deux font par ailleurs reposer sur les épaules de leur interlocuteur la responsabilité de cette réponse tautologique, puisque les questions de Spaulding et d'Alice peuvent parfaitement être lues en ce sens 'idiot' qui l'appelait (comme le dit la formule française, « à question idiote, réponse idiote'). Le piège se referme donc encore plus cruellement sur l'interlocuteur en attente de sens commun.

On ajoutera pour finir avec cette exploration de la tautologie en situation de discours via la pragmatique intégrée qu'il semble également exister dans les échanges verbaux de notre corpus un autre type de tautologie, plus rare, non linguistique mais purement pragmatique, c'est-à-dire tautologique par rapport au contexte et à des éléments non-verbaux de la situation d'énonciation. On en trouve un exemple intéressant dans l'introduction de l'émission « Spectrum » du Flying Circus, où le jeu se fait avec le téléspectateur habitué aux routines journalistiques telles que l'analyse de chiffres en rapport à une question d'actualité :

¹⁹¹ « “Why do you sit out here all alone?” said Alice, not wishing to begin an argument. “Why, because there’s nobody with me!” », Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p219

Presenter: Good evening. Tonight 'Spectrum' looks at one of the major problems in the world today - that old vexed question of what is going on. Is there still time to confront it, let alone solve it, or is it too late? What are the figures, what are the facts, what do people mean when they talk about things? Alexander Hardacre of the Economic Affairs Bureau.

Cut to equally intense pundit in front of a graph with three different coloured columns with percentages at the top. He talks with great authority.

Hardacre: In this graph, this column represents 23% of the population. This column represents 28% of the population, and this column represents 43% of the population.¹⁹²

Le mécanisme tautologique est assez similaire à ceux que l'on a vu précédemment, et s'il se déploie dans un espace sensiblement différent, son mécanisme ne varie guère de ceux analysés précédemment : le commentateur n'apporte ici aucune information de plus par rapport à celles données par l'objet commenté, le tableau de chiffres, qui est en outre présenté avant le commentaire. Ce qui est dit verbalement équivaut donc exactement à ce qui est déjà présenté visuellement, qui demandait pourtant des explications (ce que représentent les 23 ou 28% de la population, par exemple) qui ne viendront jamais. Puisque le commentaire, ou plutôt la pseudo-explication, ne fait que répéter et décrire exactement ce qui est écrit sur le tableau sans rien apporter d'autre que ce qui est dit et déjà donné ou posé dans la situation d'énonciation, on peut sans doute parler de tautologie pragmatique, c'est-à-dire purement contextuelle. La tautologie peut donc également passer par des éléments non-verbaux, avec une efficacité assez comparable aux tautologies plus classiques.

On a vu que la tautologie se construit comme le paradoxe par rapport à la signification lexicale des mots, à leur topique et aux enchaînements des blocs discursifs et des énoncés, mid à part notre dernier exemple, un peu différent des autres. Mais si l'on a essayé d'esquisser une étude des réactions des interlocuteurs à ce type de discours, l'argumentation dans la langue ne suffit guère à expliquer plus que son fonctionnement. D'une part elle se contente de taxer une telle opération de la langue de « ridicule », ce qui n'est guère éclairant dans le cadre de notre analyse du nonsense,

¹⁹² Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p148-149 (épisode 12)

genre qui est bien loin d'avoir peur du ridicule. Et d'autre part, si la pragmatique intégrée permet une bonne description de ce avec quoi le nonsense joue dans le discours tautologique, sa tactique linguistique et discursive, cette approche n'explique pas pour autant à elle seule toute la nature profondément troublante de la tautologie (après tout, elle ne va pas contre le sémantisme des mots) et donc ses effets sur les interlocuteurs en situation de discours, ni ce qu'elle dit et montre de l'échange verbal. Pour compléter notre analyse sur ces points, il nous faut nous tourner vers les théories de Grice et des néo-gricéens, plus préoccupés d'interactions sociales et de rationalisation de l'échange.

Chose amusante au regard de notre corpus, les approches de ces pragmaticiens ne semblent pas tenir la tautologie pour un objet très inquiétant. Dans le cadre du principe de coopération de Grice, dont on a expliqué la teneur plus haut, qui postule des participants à l'échange verbal dotés d'une envie de coopérer et de faire sens au sein de l'échange, la tautologie est vue comme un écart parmi les autres par rapport aux maximes conversationnelles qui accompagnent le principe. Le calcul pragmatique, si l'on en croit le néo-gricéen Levinson, est le véritable remède aux bizarreries engendrées par le système linguistique et ses failles, dont la tautologie :

The utterance of simple and obvious tautologies should, in principle, have absolutely no communicative import. However, [such] utterances [...] can in fact convey a great deal¹⁹³.

Les tautologies sont vues comme potentiellement signifiantes et non plus comme seulement auto-référentielles. Pour cela elles doivent être résolues par l'interlocuteur comme violations de maximes (de quantité ou de pertinence, les avis divergent sur ce point¹⁹⁴) qui déclenchent une implicature. Cela est parfois vrai dans nos échanges. A

¹⁹³ Stephen LEVINSON, *Pragmatics, op. cit.*, p110

¹⁹⁴ Levinson est plutôt tenant d'une violation de la maxime de pertinence, quoiqu'il admette que cela ne soit pas sans être problématique dans une parenthèse sur le sujet où il reconnaît que le calcul des tautologies n'est pas si simple que cela : « Incidentally, exactly how the appropriate implicatures in these cases [of tautologies] are to be predicted remains quite unclear, although the maxim of Relevance would probably play a crucial role », Stephen LEVINSON, *Pragmatics, op. cit.*, p111. D'autres pragmaticiens l'interprètent plutôt comme une violation de la maxime de quantité comme l'explique Martine Bracops : « Les phrases tautologiques constituent d'excellents exemples d'exploitation de la maxime de quantité ; en effet, elles ne sont porteuses d'aucune information explicite, mais elles véhiculent une information implicite que l'interlocuteur doit identifier par l'élucidation de l'implication conversationnelle généralisée qu'elles déclenchent », Martine BRACOPS, *Introduction à la pragmatique*. Bruxelles : De Boeck, 2005, p85

l'instar du paradoxe linguistique, l'efficacité et la nature pragmatique de la tautologie posée en discours est frappante. On la retrouve donc sans surprise utilisée à plusieurs reprises comme arme de combat verbal dans la bouche de nos locuteurs, à l'instar de Groucho / Spaulding dans *Animal Crackers*, qui cherche à faire taire et remettre à sa place le riche mécène Roscoe W. Chandler, dont l'autosatisfaction l'insupporte. Après lui avoir coupé la parole alors que Chandler s'apprêtait à répondre à la question qu'il venait juste de lui poser (« What is your opinion on art ? »), il le lance sur le sujet de l'Opéra qu'il veut faire construire, et ce afin de dérouler un discours qui hésite entre sarcasme à peine voilé et platitude consensuelle, voire tautologie éhontée, dont voici un exemple:

Spaulding: Well, art is art, isn't it? Still, on the other hand, water is water! And east is east and west is west and if you take cranberries and stew them like apple sauce they taste much more like prunes than rhubarb does. Now, uh... Now you tell me what you know.

Les tautologies (« art is art », « water is water », « east is east and west is west », citation d'un célèbre poème de Kipling¹⁹⁵ qui, sortie de son contexte et mêlée à des platitudes perd tout son sens) reviennent à parler dans le vide et sont utilisées comme autant de stratagèmes pour détourner la conversation que Chandler croit que Spaulding veut mettre en place. Spaulding attire à la fois Chandler dans la conversation (c'est lui qui l'aborde, lui pose des questions) et le mène en bateau de saillie insolite en platitude affligeante, alors même que celui-ci tente de suivre l'échange verbal tel un bon locuteur grecien, coopératif et rationnel. S'il essaye à plusieurs reprises de suivre le fil, et il s'apprête d'ailleurs à rebondir sur la première tautologie « art is art » comme en témoigne sa bouche qui s'ouvre d'un coup, Chandler comprend bien vite, s'indignant et levant les bras au ciel, que Spaulding cherche surtout à lui faire perdre son précieux temps. Autrement dit, il calcule l'absence d'information et de pertinence des répliques de Spaulding comme en réalité signifiantes.

¹⁹⁵ « OH, *East is East, and West is West*, and never the twain shall meet », « The Ballad of East and West » (1889)

Mais ce cas n'est pas la règle dans notre corpus et la vision étrangement positive et rationnelle que donnent Grice et ses successeurs des tautologies est le plus souvent mise à mal par les locuteurs du nonsense. En effet, on l'a rappelé, l'ensemble de l'appareil théorique de Grice revient à postuler des locuteurs parfaitement rationnels et coopératifs. Rationnels, les locuteurs du nonsense en position de locuteur tautologique le sont souvent, eux qui maîtrisent parfaitement les *topoi* et autres *locus communis* du sens commun et font tout pour les respecter dans leurs énoncés auto-référentiels comme on l'a vu avec les exemples précédents. Coopératifs, ils le sont également dans une certaine mesure puisqu'ils montrent une volonté palpable de répondre à l'interlocuteur, de ne pas détourner le sujet ou sauter du coq à l'âne (la réponse du Chevalier à Alice n'a rien de non coopérative, bien au contraire, et il en va de même pour la réplique de Ravelli à Spaulding). Et pourtant, on ne saurait interpréter par un calcul d'implicatures leurs répliques pour les rendre plus signifiantes ou pertinentes qu'elles n'en ont l'air. Tout se passe au contraire comme si le locuteur nonsensique, dans toute la splendeur de son inanité, produisait le plus rationnellement du monde des tautologies d'un type oublié dans la vision positive de Levinson : des tautologies non résolubles par des mécanismes rationnels d'inférence, et ce malgré la violation ouverte des maximes. Dans beaucoup des exemples que nous avons cités, aucun indice contextuel ne nous permet en effet de calculer une implicature, de résoudre la violation et de lui donner un sens malgré tout. Ces tautologies bloquent le co-énonciateur dans une position où il ne peut considérer, comme avec le paradoxe, l'écart par rapport à la norme comme étant signifiant. Ce sont ces tautologies sans implicatures possibles que le nonsense affectionne bien évidemment le plus, à l'instar de la tautologie bien connue du Roi d'*Alice's Adventures in Wonderland*, en réponse au Lapin qui s'apprête à lire une lettre qui sert de pièce à conviction dans le procès du Valet de Coeur :

The White Rabbit put on his spectacles. "Where shall I begin, please your majesty?" he asked.

"Begin at the beginning," the King said, very gravely, "and go on till you come to the end: then stop."¹⁹⁶

¹⁹⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p127

« begin » et « beginning » font clairement partie d'une même topique, si l'on nous accorde que le début est ce par quoi l'on commence, alors on commence forcément par un début. On pourra cependant objecter qu'il n'y a pas là tautologie stricte mais plutôt platitude car « beginning » fait référence au début de la lettre que le Lapin s'apprête à lire or rien n'y oblige *stricto sensu* : il aurait très bien pu commencer sa lecture à un paragraphe ou une phrase donnée, et le Professeur de Sylvie et Bruno s'en fait lui-même la réflexion sur un mode humoristique (« "In Science—in fact, in most things—it is usually best to begin at the beginning. In some things, of course, it's better to begin at the other end."¹⁹⁷). Qui plus est, comme on l'a dit en introduction à cette partie, la réplique du Roi est en partie une référence parodique à la définition par Aristote de l'histoire comme tout comprenant un commencement, un milieu et une fin, ce qui met en perspective les implications pragmatiques du seul segment « Begin at the beginning [...] and go on till you come to the end ». C'est en fait l'énoncé tout entier dans son contexte qui est déterminant, et l'élément qui fait basculer la platitude dans la tautologie est en réalité la dernière instruction donnée au lapin par le roi : « then stop », enchaînée avec « till you come to the end ». Comment pourrait-on aller plus loin que la fin de la lettre, qui implique qu'il n'y a plus rien à lire ? Pour reprendre nos analyses inspirées de l'ADL « stop » et « the end » présupposent l'arrêt. La signification lexicale des deux blocs comporte un aspect télique identique et les deux instructions sont donc tautologiques une fois enchaînées car ce qui est présupposé dans « you come to the end » est posé dans « stop ». Ce seul ajout ruine d'ailleurs tout ce qu'a de pertinent la tautologie première que le Roi emprunte à Aristote, puisque loin d'ouvrir sur un raisonnement philosophique comme dans la Poétique, elle se referme sur sa platitude prise au pied de la lettre en s'enchaînant sur une instruction tautologique. Toute tentative de calcul d'implicatures est alors ruinée. La tautologie n'est posée en discours que pour sa valeur de vérité, sans pertinence réelle et, paradoxalement, c'est un hyper-respect de la signification lexicale des éléments de ces énoncés tautologiques qui empêche le sens de se faire. Le *modus operandi* du nonsense dans l'échange verbal est ici complémentaire à l'exercice du paradoxe en ce qu'il est aussi une subversion par le respect, à la fois révolutionnaire et conservatrice, et sans doute encore plus au bout du compte.

¹⁹⁷ Lewis CARROLL, *Sylvie and Bruno Concluded*, *op. cit.*, Chapter XXI

On trouve un même logique d'hyper-respect de la signification lexicale des mots du discours dans plusieurs répliques tautologiques de Ravelli qui réfléchit avec le capitaine Spaulding aux pistes possibles dans leur enquête sur le vol d'un tableau de maître qui a été remplacé par un faux peu discret. L'exemple qui suit représente sans doute le point culminant de l'inanité auto-satisfaite :

Spaulding: What could have been the motive of the guys who swapped the Beaugard?

Ravelli: I got it! Robbery.

Cette dernière réplique, énoncée sur un ton tout à fait sérieux, avec un air satisfait comme s'il s'agissait là d'une réflexion lumineuse qui répondait avec pertinence à la question, laisse interdit : avec elle, le locuteur nonsensique, sûr d'avoir raison, ne fait en rien avancer l'enquête, ne répond pas aux attentes de son interlocuteur, mais ne risque pas d'être contredit. C'est là tout le logique perverse de la tautologie, à la fois rassurante par son indubitable véracité, et inquiétante par la vacuité de son propos, comme vide de sens.

Le nonsense, comme le notent plusieurs de ses spécialistes à l'instar de Robert Benayoun et Jean-Jacques Lecercle, se délecte de ces productions verbales qui ne coûtent rien et sont certaines de ne pas heurter le sens commun :

With Lapalissades [...], nonsense seems to make the fantasy of the speaker's absolute control over his language, and, through his language, over the world of referents, come true. What is attractive in tautology is that it is necessarily true.¹⁹⁸

On peut donc voir là le fantasme d'une maîtrise absolue de la langue et du monde qu'elle décrit, mais aussi le fantasme d'un contrôle absolu de l'échange verbal et d'asservissement d'un interlocuteur qui ne peut que souscrire à la véracité évidente du propos tautologique, tout en se laissant étourdir par son absence de pertinence délibérée. Par son utilisation experte du système, on est bien obligé de reconnaître que le nonsense

¹⁹⁸ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p64

est tout sauf un langage de fou. Il bloque tactiquement l'interlocuteur, joue une fois de plus de ses mécanismes de compréhension et d'interprétation pour le plaquer par sa réplique tautologique au sol de l'évidence déjà formulée, où il n'y a rien d'autre à chercher que ce qui s'y trouve déjà.

En somme, le nonsense joue de l'excès de sens commun pour le défaire. Dans les échanges que l'on vient de voir, ses locuteurs semblent dire, fort marri, qu'ils ont beau respecter à la lettre ses topoï (il n'y a rien qui aille contre eux dans le fait de s'arrêter à la fin ou de voir dans la volonté de voler le motif d'un vol), cela ne rend pas leurs énoncés plus pertinents. Dès lors, le nonsense dirige sur une conclusion terrible: le sens commun ne suffit pas pour faire sens. Même fidèle aux topiques et doxas de la communauté des locuteurs, le langage tautologique n'est jamais qu'un dire fermé sur lui-même, auto-satisfait, sans véritable vouloir-dire et donc sans pertinence. Il exhibe en cela la possibilité d'un système linguistique qui ne communique rien.

C'est ici que la tautologie rejoint le paradoxe : tous deux sont à la fois des actes de langage révolutionnaires, qui décentrent l'illusion ordinaire d'un système rationnel rassurant, transparent et soumis à des principes de bon sens et de sens commun. En même temps, ils sont tous deux respectueux du système et agissent dans ses limites : le paradoxe le légitime dans la transgression, la tautologie le transgresse en le respectant excessivement. C'est pourquoi le nonsense oscille sans cesse entre les deux figures, qu'on peut donner pour pôles de son expression.

A travers ce tour d'horizon du rapport fondamental du nonsense au sens commun, on a pu voir en quoi il dépasse, et de loin, la seule question du sens et de l'absurde. Il n'est certainement pas le contraire du sens commun mais ce qui l'inquiète, vient le décentrer, et la manière dont il joue des échanges verbaux en est la preuve en acte. Le nonsense est en quelques sortes la *nemesis* du sens commun, qui le traque et le pourchasse jusque dans ses recoins les plus insoupçonnés (la structure de l'échange) ou ses bastions les plus solides (la structure même de la langue et son lexique). C'est sans relâche que les locuteurs de notre corpus pointent, au détour des conversations, les défauts et failles de ce vaste système qui filtre et oriente notre rapport au monde.

On n'aura pu manquer de noter la convergence de ces stratégies de mise en échec de ce système quel que soit le niveau où elles agissent. Mettre en échec le sens commun, c'est jouer avec ce qu'il guide, dicte, infiltre, suggère ou formate, et c'est donc aussi lutter pour le contrôle de la langue comme moyen d'action sur l'autre. Et si, en glissant vers la partie la plus linguistique de l'affrontement, on a vu se dessiner un fantasme de maîtrise absolue du langage, on peut aussi y voir un rappel à l'ordre, valable pour les locuteurs du nonsense comme ceux du sens commun. Car, comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle, ce qui ressort des textes du genre, dans ses stratégies subversives comme dans son strict respect des limites, c'est finalement le paradoxe ultime du rapport du locuteur à la langue : il maîtrise la langue mais elle le maîtrise tout autant, elle est un système qui le dépasse :

I would, on the other hand, like to stress the uneasy feeling the reader experiences when the order of language is threatened with subversion or disruption. Nonsense, therefore, is a kind of textual double-bind, or paradox. It is both free and constrained. It tells the reader to abide, and not to abide, by the rules of language. We are back with the already mentioned paradox: I speak language, in other words I am master of the instrument which allows me to communicate with others, and yet it is language that speaks: I am constrained by the language I inhabit to such an extent that I am inhabited, or possessed by it. The grandeur of nonsense, as a literary genre, is that it foregrounds the predicament of every speaker of language: we are torn apart between the two opposite poles of the paradox and yet we must, somehow, hold them together."¹⁹⁹

¹⁹⁹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p25

Au fond, et pour répondre à notre question initiale, le nonsense, c'est cet exercice de confrontation à la langue et à ses limites. C'est un exercice de décentrement des locuteurs, tant du nonsense que du sens commun. Jouer avec le sens commun, d'un point de vue pragmatique, c'est donc, par l'exercice de l'échange verbal, remettre en question les évidences du sens commun qui fonde la langue comme moyen de communication mais aussi et surtout comme modalité d'action sur le monde. C'est donc aussi dénoncer l'illusion de la transparence du langage.

Voilà pourquoi dans le chapitre suivant nous allons maintenant nous tourner vers la question de la vision du langage qu'on trouve dans le nonsense, et pour commencer, son rapport à la langue comme outil de communication.

DEUXIEME PARTIE

TALKING THROUGH THE LOOKING-GLASS

“What have we been doing wasting our lives with all this nonsense?”¹

¹ Sir William, chef de la “Society for putting things on top of other things”, Roger WILMUT ed.. *Monty Python’s Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, (épisode 18)

Si on a dit et montré à plusieurs reprises dans le chapitre précédent qu'il n'y a rien d'absurde dans la démarche du nonsense, la conception du langage qui s'y développe n'est réciproquement pas le fruit du hasard. Bien au contraire, comme l'a montré Jean-Jacques Lecercle dans *Le Dictionnaire et le cri* et *Philosophy of Nonsense*, le genre est tout imprégné de l'esprit linguistique, ou plutôt philologique, de son temps, à tel point qu'on trouve en filigrane dans ses textes les éléments d'une philosophie, à tout le moins une conception, cohérente du langage.

Le nonsense de Lewis Carroll le premier est en quelque sorte le reflet au miroir déformant du discours tenu sur le langage dans l'Angleterre victorienne². Au fil des pages, ses locuteurs impertinents jouent et déjouent la vision dominante d'un langage dont la fonction fondamentale est la communication, instrument imparfait et trompeur (qu'il faut donc tenter d'améliorer) mais dont la puissance poétique (au sens étymologique du terme) est néanmoins admirable. Ces topoï philologiques sont loin d'être exclusifs à l'époque de Carroll et ils traversent en réalité les époques de notre corpus. Dans *Dire et ne pas dire*, Oswald Ducrot constate lui-même qu'« il est fréquent, depuis Saussure, de déclarer que la fonction fondamentale de la langue est la

² *Le dictionnaire et le cri* aborde assez longuement la question. Jean- Jacques Lecercle y écrit notamment que « le Nonsense reflète donc, dans sa pratique linguistique, le discours tenu par les spécialistes du langage. La conception qui guide cette pratique est que le langage est un instrument de communication, qu'il faut en corriger les imperfections, mais qu'on en célèbre néanmoins les pouvoirs. » (Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*, op. cit., p240-248). Lecercle ajoute dans *Philosophy of Nonsense* que Carroll était en contact avec certains des linguistes victoriens comme Max Müller, qui enseignait lui aussi à Oxford (Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p197).

communication »³, et l'idée continue à hanter les discours sur le langage les plus répandus, jusque dans les théories pragmatiques qui nous servent d'appui, à l'exemple de la pragmatique cognitive de Sperber et Wilson et leurs successeurs, qui font ouvertement leur l'idée d'un langage utilitaire gouverné par une « économie »⁴ parfaitement rationnelle. Ainsi Jacques Moeschler et Anne Reboul écrivent-ils dans leur ouvrage de référence que « le langage est probablement d'abord et avant toute chose un outil de représentation et de transmission de connaissance et d'information »⁵ Quant à l'alliance paradoxale de l'imperfection et de la puissance du langage, elle transparait à de nombreuses reprises dans les échanges de notre corpus, et plus particulièrement dans leur sempiternelle tension entre pulsions d'ordre et d'efficacité d'un côté et entropie linguistique et délitement du vouloir-dire de l'autre, oscillant une fois de plus entre les excès des deux bords.

Le nonsense, dans sa relecture des topoi récurrents du sujet, se présente alors comme une entreprise continue de déstabilisation des théories et conceptions dominantes du langage, à l'égard desquels il force, par une pratique singulière de l'échange verbal, le lecteur à changer son regard. Là où les spécialistes du langage voient leur objet d'étude comme un outil de communication, le nonsense oppose le nihilisme de son absence de vouloir-dire. Là où ils voient le langage comme imparfait mais devant être amélioré (par l'évitement des métaphores, par exemple, que préconise le contemporain de Carroll, Max Müller), le nonsense donne à voir au final un langage dont la domestication est bien improbable. Si le genre exhibe une obsession de l'ordre (ordonner la langue, classer, étiqueter), elle est le plus souvent mise en scène comme illusoire, obsessionnelle ou ridicule dans la pratique (preuve en sont les tentatives

³ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p1. L'influence de Saussure s'étend du dernier tiers du dix-neuvième siècle à toute la première moitié du vingtième siècle. L'idée d'un langage instrument de communication succède à celle, chère au comparatisme, courant dominant de la philologie germanique du dix-neuvième siècle, d'un langage image perceptible de la pensée, dont l'instrumentalisation à des fins de communication est justement la raison de la progressive dégénérescence supposée des langues.

⁴ Sperber et Wilson formulent un tel principe d'économie dans le cadre de leur théorie de la pertinence (ils utilisent également des termes tels que « coût de traitement »), par ailleurs vivement critiqué par Jacob Mey (*Pragmatics : An Introduction*, op. cit., p86-87 et p179-182).

⁵ Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication*. Paris : Seuil, 1998, p17. Cette citation fait écho au but de la communication selon Sperber et Wilson, à savoir « modifier l'environnement cognitif de ses interlocuteurs » en apportant de l'information qui permette d'« améliorer la connaissance que l'individu a du monde » (Dan SPERBER et Deirdre WILSON, *La pertinence : communication et cognition*, op. cit., p77-78)

d'Humpty-dumpty, des doctes spécialistes en la matière de Benchley ou des savants des Monty Python). Enfin, si on rencontre parfois dans les pages du genre le topos de la créativité remarquable du langage, c'est souvent jusqu'à l'excès et l'obscurité.

Au bout du compte, au-delà de l'entreprise de déstabilisation, ce qu'il faut voir dans le nonsense, c'est aussi une entreprise continue de démythification du langage. D'un siècle à l'autre, par ses échanges qui laissent perplexes, il exhibe les failles et aspects occultés par les conceptions prépondérantes du langage, et par là du langage lui-même, comme l'écrit Lecercle :

The deep-seated need for meaning, which nonsense texts deliberately frustrate in order to whet it, will be accounted for in terms of non-transparency of language, of the incapacity of natural languages reasonably to fulfil their allotted task of expression and communication. Nonsense both supports the myth of an informative and communicative language and deeply subverts it – exposes it as a myth.⁶

Car loin de n'être que destruction de ces conceptions, le nonsense est aussi re-création, reconstruction d'une vision alternative du langage, à la rationalité souvent insoupçonnée mais non moins réfléchie. C'est à cette conception nonsensique du langage qui oscille entre reconnaissance et dénonciation des topoï de la philosophie du langage, déstabilisation, mystification, démythification et mythification, et à ses nombreux paradoxes, que nous allons consacrer ce deuxième chapitre, en le centrant sur le domaine qui intéresse notre étude, c'est-à-dire la pratique linguistique.

⁶ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, *op. cit.*, p3

II. 1. LE NONSENSE ET L'ÉCHANGE IDÉAL

On l'a écrit plus haut, à l'occasion de certains échanges où il étale le nihilisme éclatant de son absence de vouloir-dire, le nonsense offre l'exact opposé d'un langage outil de communication. L'absence de volonté réelle de dire quoi que ce soit, c'est-à-dire communiquer ou transmettre une information (il faut entendre ici « information » au sens large, cela peut concerner un état du monde comme un sentiment ou une pensée), est par exemple sans équivoque dans de nombreuses répliques de Mr. King dans *The Crazy Fool*, comme ici :

“I might go to South America later,” interrupted Charlie, “after I had reorganized everything. But then that wouldn't be the same thing.”

“Lots of things,” said Mr. King, attempting to balance his hat on the end of his cane, “aren't the same thing. For example—well, I can't think of any good example now.”⁷

La platitude absolue de la réplique, son caractère référentiel vague (dû à l'utilisation du pantonyme « thing », au domaine de référence des plus larges puisqu'il réfère à toute chose existante⁸) doublé de l'absence d'exemple concret qui pourrait l'appuyer, l'absence d'implicite, ou même de toute volonté de dire ce qui n'était pas déjà évident, tout concorde à faire de la réplique de Mr. King un discours creux typique du nonsense et bien loin du langage économique ou utile. Tout se passe en fait comme si le seul et unique but de Mr. King avait été d'asserter son droit à la parole et à la production de langage *per se*, sans intention de communiquer quoi que ce soit d'autre.

La pratique chère au genre d'un langage apparemment dépourvu d'autre fonction que de se produire lui-même (et pour le locuteur de contempler sa production), est en quelque sorte le négatif du cliché philologique du langage outil ou instrument destiné à la communication, c'est-à-dire à la transmission d'informations, ou même plus simplement à l'expression. En exploitant la capacité du langage à ne rien dire, à ne pas informer, à ne rien véhiculer, ce que le nonsense donne alors à voir, ce sont des

⁷ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool*, *op. cit.*, p27

⁸ Georges Kleiber écrit à propos de son équivalent français, « chose », qu'il « implique l'existence, mais sans fournir d'indication sur ce que sont ces existants » (« Une leçon de CHOSE : sur le statut sémantico-référentiel du mot CHOSE », *Travaux de Recherche Sémiologiques*, Université de Neuchâtel, n°53, p59)

locuteurs qui s'assertent comme sujets parlants tout en ne faisant montre d'aucune volonté réelle de communiquer autre chose que leur droit ou leur capacité à prendre la parole. Dans cette curieuse position, l'échange verbal ne décrit rien de la réalité, ne dit rien du monde, n'apporte pas d'information, ou pire apporte des informations, mais sans pertinence, ou bien en apporte trop et jusqu'à saturation totale et étouffement ou négation de l'interlocuteur. Les principes d'économie, d'efficacité, de pertinence habituellement rapportés par les pragmaticiens⁹ (et d'ailleurs déjà présents de manières diverses chez leurs prédécesseurs des siècles précédents) sont subvertis ou tout simplement absents de ces échanges. Le langage y devient pratique creuse et unilatérale tandis que la communication flirte avec l'enfermement. Dans cette posture paroxystique de dénonciation de l'utilitarisme linguistique, le langage semble alors devenir force mécanique dans laquelle le locuteur se laisse entraîner de plein gré, langage qu'il laisse proliférer pour mieux en verrouiller l'accès au sens.

C'est avec ce langage qui va contre la rationalisation de l'échange et *in fine* contre sa pertinence que l'on va commencer notre exploration de la philosophie nonsensique du langage, et ce via quelques figures imposées du genre tel que le *small talk*, le langage creux, les platitudes, les phrases non-informatives ou redondantes, les énoncés excessivement complexes et autres verbiages autistiques et égocentrés typiques du genre.

II.1.A. PARLER POUR NE RIEN DIRE OU L'ANTI-DISOURS IDÉAL

Si la nature a horreur du vide, et donc de l'inutile, il en va de même pour l'interlocuteur idéal, et l'utilité est un tropisme fort du discours idéal, ce vers quoi doit tendre tout interlocuteur de sens commun, et, réciproquement, ce vers quoi tout locuteur de sens commun s'attend à ce que son interlocuteur tende. Toutes les théories du langage ont pour pré-requis que l'on parle avec une intention, un but, que ce soit

⁹ On notera avec intérêt que ces principes sont déjà utilisés bien avant par les comparatistes comme Bopp ou Schleicher pour expliquer le « déclin » des langues au cours de l'histoire, qui serait dû à l'attitude d'utilisateur qu'a l'homme vis-à-vis de la langue, et qui « traite la langue comme un moyen, comme un instrument de communication, dont l'utilisation doit être rendue aussi commode et économique que possible. » (Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p29)

communiquer, transmettre de l'information, affiner sa représentation du monde, interagir avec son environnement ou exprimer ses pensées. Comme l'écrit Oswald Ducrot, l'acte de prendre la parole « n'est pas gratuit en ce sens que toute parole doit se présenter comme motivée, comme répondant à certains besoins ou visant certaines fins. »¹⁰ Pour certains linguistes, comme Jacob Mey, c'est même la reconnaissance de cette intention et sa réalisation pratique, à savoir l'impression de progrès ou d'utilité de l'échange qui en découle chez les interlocuteurs, qui détermine la réussite de l'échange et la correction de sa conduite, plus que sa grammaticalité.¹¹ Or c'est bien cette liberté de ne pas être motivé, de prendre la parole sans vouloir dire quoi que ce soit, dans la gratuité la plus totale, que le nonsense s'arroge régulièrement, à l'instar de Mr. King dans l'échange que l'on a cité plus haut. Il use pour cela d'un langage sans fonction précise, sans véritable vouloir-dire, ou d'un discours sans progression, subversion que Jean-Jacques Lecercle décrit fort justement en ces termes : « In their very being nonsense texts subvert the dominant conception of language as an instrument of expression and communication, i.e, in our terms, of saying as the result of a speech act governed by meaning-as-intention. »¹² C'est bien de ce que l'on donne pour essence même du langage, sa raison d'être, qu'il frustre les locuteurs de sens commun. Il devient alors véritable anti-discours idéal¹³, au sens où Oswald Ducrot l'entend.

Comme on l'a dit, pour le linguiste français, ne pas parler pour ne rien dire est en effet l'un des principes centraux régulant la prise de parole dans notre communauté linguistique (on pourrait aussi dire de notre communauté de sens commun), et de ce fait le thème central des lois, principes et conditions du discours idéal qu'il théorise dans *Dire et ne pas dire*¹⁴ (qui dit que « la parole est motivée, qu'on ne parle pas pour parler –ce qui est réputé un travers - [...] mais parce qu'il y a une utilité à le faire, qui peut être

¹⁰ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p8

¹¹ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p25. Pour Mey, il existe un critère de jugement de la qualité de l'échange verbal plus déterminant pour les interlocuteurs que la grammaticalité, il s'agit de l'impression de progrès : « especially important is how the participants feel about the progress they're making in conversation as opposed to 'not getting anywhere'. »

¹² Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p134

¹³ Comme le note Jean Hutchison, parler sans avoir rien à dire n'est cependant pas si rare dans la conversation quotidienne : « even if they have nothing to say, humans take it in turns to mouth empty greetings at one another. » (Jean HUTCHISON, *The Langage Web*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p25) C'est l'utilisation délibérée et répétée de cette pratique qui est nonsense.

¹⁴ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique , op. cit.*. Ces normes ou lois sont à mettre en parallèle aux maximes conversationnelles de Grice, qui fonctionnent de manière similaire.

celle du locuteur, du destinataire, ou d'un tiers quelconque »¹⁵). L'anti-discours idéal du nonsense va donc une fois de plus s'attaquer à des contraintes non strictement essentielles (ces principes ne sont pas des règles *stricto sensu*¹⁶, et la correction grammaticale est là aussi intacte) et ne subvertir que ce qui est parfaitement subversible, c'est-à-dire ce « code de bonne conduite [...] que l'on est supposé respecter quand on joue le jeu de l'échange verbal »¹⁷ et qui postule en premier lieu l'intentionnalité de la prise de parole. Ce faisant, il fait dévier le langage de ce qu'on dit être sa fonction essentielle voire principale : informer et représenter, sans pour autant adopter une position purement nihiliste ou absurde. Il ne désavoue en effet pas tant ces règles qu'il ne démythifie l'efficacité idéale censée être atteinte par leur respect, puisqu'*in fine*, ce sont ces mêmes règles qu'il utilise pour bâtir un anti-discours, au final tout aussi idéal.

Pour mieux comprendre la nature et le fonctionnement de cet anti-discours idéal, il faut alors essayer d'articuler la position du nonsense et sa pratique du langage creux autour de ces principes et conditions qu'il frustre, bafoue et, au fond, renvoie à leur idéalité¹⁸.

Le discours idéal, ensemble des principes vers lesquels les locuteurs, par une sorte de contrat tacite, tendent et qu'ils s'attendent à voir respectés¹⁹ afin d'optimiser leur utilisation du langage en vue de communiquer efficacement, se doit d'abord d'être informatif. Il est donc fidèle en cela au topos d'un langage outil de communication, fait pour transmettre de l'information et ce quelle que soit sa nature. Ducrot appelle cela la loi d'informativité : « tout énoncé A, s'il est présenté comme source d'information, induit le sous-entendu que le destinataire ignore A, ou même, éventuellement qu'on s'attendrait plutôt à non-A ».²⁰ Or, on l'a déjà en partie vu, ou au moins esquissé, dans notre étude de la tautologie, dans de nombreux énoncés nonsensiques, il n'y a aucune

¹⁵ *Ibid.*, p10

¹⁶ Cette différence cruciale a déjà été abordée via Searle et Leech au premier chapitre (p54)

¹⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, *op. cit.*, p101

¹⁸ On s'inspire ici bien sûr des lois du discours énoncées par Ducrot dans *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, *op. cit.* mais aussi de la synthèse de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'Implicite* au sujet des « règles rhétorico-pragmatiques » et « principes discursifs » (Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite*, *op. cit.*, 4.4.1. « Quelques règles rhétorico-pragmatiques »).

¹⁹ Sans doute en vertu du Principe de Coopération, qui veut que l'on présuppose la coopération de l'autre.

²⁰ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, *op. cit.*, p133

information nouvelle à aller chercher, ou pire, aucun sous-entendu n'est induit. Les tautologies précédemment citées en sont de bonnes illustrations, mais on pourrait aussi citer quantité de ces platitudes qu'affectionnent les locuteurs du nonsense, comme la réplique d'Anne Elk, paléontologue pythonienne qui énonce, après de longues minutes de manœuvres dilatoires, sa théorie sur les brontosaures :

Miss Elk: My theory by A. Elk. Brackets Miss, brackets. This theory goes as follows and begins now. All brontosauruses are thin at one end, much much thicker in the middle and then thin again at the far end.²¹

Cette « théorie » correspond ni plus ni moins à la forme, au demeurant assez connue, du brontosauire (qui est doté d'une tête relativement petite comparée au corps, d'un long cou fin et d'une queue qui suit à peu près les mêmes lignes), il n'y a donc pas ici de véritable théorie, mais simple description, qui plus est primaire (la formulation n'a d'ailleurs pas grand-chose de scientifique et la répétition « much much » donne un tour peu soutenu ou enfantin à l'expression). L'énoncé est donc proprement creux puisqu'il ne fait que décrire ce qui est déjà connu. Pire, non content de ne pas aller contre ce à quoi aurait pu s'attendre l'interlocuteur, il se conforme précisément à ce qu'il sait sans doute déjà du sujet. L'effet de vacuité informative est d'autant plus flagrant que le contexte de l'échange est une émission d'information, et que les interlocuteurs et téléspectateurs s'attendent de ce fait à ce que l'échange verbal leur apporte de nouvelles informations et connaissances. Il s'agit d'ailleurs là d'un contexte qu'affectionne particulièrement le nonsense des Monty Python, comme dans cet autre échange tiré d'une émission culturelle consacrée aux compositeurs :

Second Presenter: But what do we really know of this tortured ponce ?

Expert: Well, if you can imagine the size of Nelson's Column, which is roughly three times the size of a London bus, then Tchaikowski was much smaller. His head was about the same size as that of an extremely large dog, that is to say, two very small dogs, or four very large hamsters, or one medium-size rabbit if you count the whole body and not just the head.²²

²¹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p119 (épisode 31)

²² Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p67-68 (épisode 28)

Le second présentateur, et avec lui le pauvre spectateur qui aurait oublié qu'il se trouvait dans une émission nonsensique, en est pour ses frais : à l'information attendue, l'« expert » nonsensique substitue son enchaînement d'énoncés de la plus parfaite inanité (les ordres de comparaison, la taille de Tchaïkovski rapportée à celle de la colonne de Nelson, celle de sa tête à celle de la tête d'un chien, sont d'une pertinence douteuse doublée d'une utilité discutabile puisqu'ils sont censés déterminer des éléments qui ne posent de surcroît pas problèmes, la taille de la tête d'un homme étant plus ou moins stable), dont l'inutile complexité ne fait qu'ajouter à la vanité.

La réaction que provoquent ces énoncés non-informatifs montre bien que la loi d'informativité est elle-même subordonnée à un autre principe, le principe de pertinence, qui est au centre de la pragmatique cognitive de Sperber et Wilson, et que Catherine Kerbrat-Orecchioni inclut dans sa classification des lois du discours les plus couramment invoquées²³. C'est en effet plus généralement le besoin de pertinence des locuteurs de sens commun qui dicte l'attente d'informativité des énoncés.

D'après le principe de pertinence, qui dit que « tout acte de communication ostensive communique la présomption de sa propre pertinence optimale »²⁴, un interlocuteur part toujours du principe que le locuteur a voulu faire sens. Comme l'écrit Dominique Maingueneau, « par essence, une énonciation se pose comme pertinente »²⁵. Autrement dit, le fait même d'avoir communiqué avec lui suppose pour l'interlocuteur que l'acte de communication a un sens, qu'il faut chercher au plus près du contexte et le plus simplement. Cette attente était donc déjà présente dans le discours de la paléontologue des Python qui créait un effet d'attente de pertinence dans l'énonciation de sa théorie. Mais elle est encore plus flagrante quand l'attaque du nonsense porte directement sur elle, comme dans le dialogue suivant :

“I had two brothers,” said Mr. King, “and three sisters.”
Charlie did some rapid figuring.

²³ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite*, op. cit., 4.4.1. « Quelques règles rhétorico-pragmatiques »

²⁴ Dan SPERBER et Deirdre WILSON, *La pertinence : Communication et cognition*, op. cit., p237

²⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p104

“That made six of you,” he said, after checking up, “and divide by three—and you get two.”

“Two what?” asked Mr. King, anxiously.

On voit bien comme Mr. King présuppose la pertinence du discours de Charlie, qu’il interroge sur son sens, c’est-à-dire là où il veut en venir, présumant en cela qu’il veut en venir quelque part. Le calcul arithmétique, par son apparence sérieuse, laisse en effet naturellement attendre une chute logique, à tout le moins pertinente. Or Mr. King est frustré de cette chute et pris au piège de sa propre attente, réduite à néant par la vacuité de la conclusion, qui n’existe tout simplement pas, à l’instar de la réponse à la fameuse devinette du Chapelier d’*Alice’s Adventures in Wonderland*, « why is a raven like a writing-desk? »²⁶ :

"I don't know," replied Charlie."²⁷

On se rappellera, dans le même registre, de la devinette de Rufus T. Firefly à Chicolini dans *Duck Soup*, qui se dilue dans les questions sans réponses, après avoir été retournée contre Firefly, qui de toute évidence n’en possédait pas non plus la réponse :

Rufus T. Firefly : Now, what is it that has four pairs of pants, lives in Philadelphia, and it never rains but it pours?

Chicolini : Atsa good one. I give you three guesses.

Rufus T. Firefly: Now let me see. Has four pair of pants, lives in Philadelphia... Is it male or female?

Chicolini: No, I no think so.

Rufus T. Firefly: Is he dead?

Chicolini: Who?

Rufus T. Firefly: I don't know. I give up.²⁸

L’acte de communication sans pertinence, c’est-à-dire l’absence délibérée de vouloir-dire, en quelque sorte le « vouloir-ne-pas-dire », du locuteur nonsensique constitue alors un véritable piège pour l’interlocuteur, qui, successivement en attente et frustré de

²⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p73

²⁷ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool*, op. cit., p101

²⁸ Will B JOHNSTON, Bert KALMAR, George OPPENHEIMER, S.J. PERELMAN, Nat PERRIN, Robert PIROSH, Harry RUBY, George SEATON and Arthur SHEEKMAN, *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*, Classic Screenplay Series, Faber and Faber, 1993, p117

pertinence, se retrouve dans l'impossibilité de donner un sens à l'énoncé. On retrouve cette même frustration ouvertement exprimée dans la demande de pertinence (« Why did you say Burma ? ») d'une des « Pepperpots » du Flying Circus lors d'une conversation avec une de ses congénères, devant la télévision :

Second Pepperpot : Penguins don't come from next door, they come from the Antarctic.

First Pepperpot : Burma.

Second Pepperpot : Why did you say Burma?

First Pepperpot : I panicked.²⁹

La troisième réplique est par excellence le fruit d'une énonciation gratuite, sans fonction réelle, sans vraie intention ni motivation. Le personnage prononce le mot « Burma » sans que cela ait la moindre pertinence dans l'échange, ce qui interpelle son interlocutrice, qui cherche automatiquement le sens, c'est à dire la fonction et la valeur de la réplique en contexte, et s'y laisse piéger puisqu'il est en réalité inexistant : comme le confesse indirectement sa comparse, il s'agit précisément d'un dire sans vouloir dire, d'un énoncé ouvertement dé-motivé.

Cette stratégie de l'énoncé creux est encore plus intéressante dans les contextes où la valeur de la parole est cruciale, comme on le voit dans le film *Duck Soup* des Marx Brothers, lors du procès de Chicolini en cour martiale :

Prosecutor : Chicolini, you are charged with high treason, and if found guilty, you'll be shot.

Chicolini : I object.

Prosecutor : Huh! You object! On what grounds?

Chicolini : I couldn't think of anything else to say.

Firefly : Objection sustained.

Prosecutor : Your Excellency! You *sustain* the objection?

Firefly : Sure. I couldn't think of anything else to say, either.³⁰

Tour à tour, Chicolini et Firefly prononcent des répliques typiques des procès mais vidées de toute motivation, et ce de l'aveu même des deux hommes, qui en font donc de

²⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p304 (épisode 22)

³⁰ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit.*, p141

pures répliques dé-motivées. Ces énoncés prennent au piège leur interlocuteur, le procureur, puisqu'elles ont, dans le cadre ritualisé du procès, une valeur performative qui le pousse à leur présupposer automatiquement une valeur, et donc un sens, et à en chercher la pertinence. Il se retrouve au final frustré des trois, puisque les répliques de Chicolini et Firefly ne sont en réalité que des répliques postiches, affichant une apparence d'idiolecte juridique mais sans véritable contenu référentiel, réduisant le procès à un échange creux de répliques automatiques, sans véritable sens³¹.

Au final, les exemples du jeu pervers du nonsense avec la pertinence sont variés et ne manquent pas, mais l'illustration la plus célèbre de ce trait du genre reste sans doute celui de la devinette du Chapelier. Celui-ci confesse ne pas en connaître la réponse, et comme l'explique Jean-Jacques Lecercle, « Of course, both Carroll and the Hatter know what the words mean, but in an important sense they do not know what the utterance means. Worse even ... they mean it not to mean, what they mean is not to mean. »³² On a donc ici affaire à un véritable cas délibéré de dire sans vouloir dire, de signification sans sens, autrement dit, une véritable façade linguistique sans rien derrière, devant laquelle l'interlocuteur, en l'occurrence Alice, se retrouve bloqué. Cette devinette nonsensique n'est d'ailleurs pas sans rappeler cet autre jeu qui finit en queue de poisson dans *Animal Crackers* :

Spaulding : Take a number from 1 to 10.
Mrs. Rittenhouse fait mine d'avoir choisi
Spaulding : Alright, what's the number ?
Mrs Rittenhouse : Seven
Spaulding : That's right. Seven is right.

Il n'y a ici pas non plus de véritable avancée du point de vue informatif à la fin de l'échange, et là où Mrs Rittenhouse et les autres convives de la fête attendaient un tour, dont le propre est de susciter l'étonnement, on se retrouve en lieu et place avec une conclusion plate et sans véritable intérêt, puisqu'il n'y avait en fait rien à deviner dans ce jeu de devinette. Spaulding frustre les attentes de Mrs Rittenhouse, qui tombent à plat

³¹ On peut bien sûr penser que ce type de réplique postiche des plus creuses sert néanmoins à temporiser, mais il s'agit là d'une utilisation pragmatique sur laquelle nous reviendrons au troisième chapitre.

³² Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p119

devant l'évidence du dénouement, sans avoir véritablement compris où Spaulding voulait en venir, lui qui, comme le Chapelier, voulait probablement n'aller nulle part.

Au plus fort de son art, il n'est même pas besoin pour le nonsense de produire du langage creux pour tromper le principe de pertinence, un énoncé parfaitement pertinent mais dont on nie la pertinence fait l'affaire. Le locuteur nonsensique joue alors explicitement de cette volonté d'empêcher l'interlocuteur de donner du sens à l'acte de communication, comme quand le major Major de *Catch-22* vient d'être nommé commandant de l'escadron du héros et que le colonel à l'esprit toujours contradictoire, Cathcart, lui annonce :

“You're the new squadron commander,” Colonel Cathcart had bellowed across the ditch at him. “But don't think it means anything, because it doesn't.”³³

L'énoncé est ici d'un haut degré de perversité intellectuelle : il veut de toute évidence dire quelque chose, sa forme logique est limpide et compréhensible, et elle équivaut en outre à son sens. Il s'agit, qui plus est, d'un performatif typique, où le fait de prononcer le nouveau grade le confère au destinataire, mais le colonel barre immédiatement toute implication ou possibilité de l'interpréter, et ce explicitement : « dont think it means anything, because it doesn't ». A la manière d'une coquille creuse, le verbe est alors vidé de son message, de son efficace et de sa référence. Par une stratégie complémentaire de celle de Chicolini et Firefly dans le procès de *Duck Soup*, l'énoncé n'est plus qu'un énoncé postiche : sa deuxième partie le réduit à un ensemble cohérent de signes doté d'une signification abstraite mais dépourvu de sens, c'est-à-dire de réalité concrète. Le fait-même que le locuteur en nie l'efficace, et donc la pertinence, annule l'effet performatif et rend l'énoncé vide et inutile.

Ce dernier échange évoque également le jeu de l'anti-discours idéal du nonsense avec la loi de la litote, autre loi du discours idéal, qui fait échos aux implicatures de Grice et au principe d'informativité de Levinson (que l'on a cités dans le premier

³³ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p77

chapitre, notamment le « Principe I », à savoir « Fournissez le minimum d'informations suffisante pour atteindre votre but communicationnel », et « amène à interpréter un énoncé comme disant plus que sa signification littérale »³⁴. Il est en effet bien rare qu'un énoncé ne veuille pas dire plus que ce qu'il dit littéralement, et l'interlocuteur est toujours enclin à aller chercher du sens sous la surface, à le calculer par des implicatures (ce que Grice appelle « signification non-conventionnelle), à interpréter l'implicite, chercher les sous-entendus, etc. Or dans notre cas précis du discours creux, l'interlocuteur est bel et bien pris au piège : même la signification non-naturelle propre au langage (au sens de Grice, c'est-à-dire de processus de reconnaissance de l'intention du locuteur de communiquer, dont découle le vouloir-dire) est barrée. L'interlocuteur reste bloqué à une surface désespérément vide d'intérêt et de pertinence derrière laquelle il n'y a rien de plus à trouver.

Comme avec la tautologie, il faut voir à travers l'absence de vouloir-dire l'expression d'un fantasme de contrôle total du langage, à nouveau à l'opposé de l'absurde, du hasardeux et de l'involontaire. Rien qui ne soit pas voulu ne doit pouvoir être compris, semble penser le locuteur nonsensique. Or pour verrouiller le sens, le plus simple est peut-être encore de ne rien vouloir dire du tout. Et si c'est là l'extrême opposé de la multiplication des sens obtenue par d'autres jeux que l'on a envisagés dans le premier chapitre, les deux résultent d'une même volonté de maîtriser ou de soumettre l'interlocuteur. Bien que, paradoxalement, en allant contre l'économie idéale de l'échange verbal par la prise à contre-pied de l'un de ses principes fondamentaux, le nonsense cherche une maîtrise sans doute tout aussi idéale de l'échange.

Mais là ne sont pas les seuls effets de l'absence de vouloir-dire. Il résulte également souvent des énoncés creux chers à notre genre une absence de progression réelle dans l'échange entre le moment précédent et suivant l'énonciation, qui fait justement écho à un autre principe du discours idéal, clairement illustré dans cet échange tiré de *Catch-22* :

“You're a chaplain,” he explained ecstatically. “I didn't know you were a chaplain.”

³⁴ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p137

“Why yes,” the chaplain answered. “Didn’t you know I was a chaplain?”
“Why, no. I didn’t know you were a chaplain.”³⁵

L’échange qui tourne sur lui-même (et pourrait être prolongé *ad libitum* avec les mêmes répliques qui se font écho par le « why » initial) le montre par son absence flagrante : la progression est essentielle à l’impression de réussite de l’échange. Ce principe, que Ducrot appelle « condition de progrès » va de pair avec ce que dit Jacob Mey à ce propos, à savoir que l’impression de progrès est un critère de réussite de l’échange verbal. Alice s’en fait elle-même la réflexion dans *Through the Looking-Glass* quand elle tente de parler avec ses chatons :

“If they would only purr for ‘yes, and mew for ‘no’, or any rule of that sort,” she had said, “so that one could keep up a conversation! But how *can* you talk with a person if they *always* say the same thing?”³⁶

L’efficacité vers laquelle doit tendre le discours idéal, et à laquelle tout locuteur de sens commun s’attend à ce qu’elle tende, veut qu’il faille éviter au maximum de se répéter. « Chaque énoncé est censé apporter une information nouvelle, sinon il y a rabâchage. »³⁷, écrit Ducrot, à moins que la répétition ait pour but de clarifier le propos, ce qui n’est que rarement le cas dans le nonsense, qui a le plus souvent la visée contraire³⁸. Or dans notre exemple de *Catch-22*, l’échange s’achève là où il a commencé, sans véritable progression, et pire, s’avère du rabâchage *stricto sensu* puisque la réplique de clôture est la même que celle d’ouverture. C’est d’ailleurs un

³⁵ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p13

³⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p283

³⁷ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, *op. cit.*, p87

³⁸ l’Homme à la Cloche de *la Chasse au Snark* attribue, lui, un curieux effet à ses répétitions : elles rendent vrais ses propos :

“Just the place for a Snark!” the Bellman cried,
As he landed his crew with care;
Supporting each man on the top of the tide
By a finger entwined in his hair.

“Just the place for a Snark! I have said it twice:
That alone should encourage the crew.
Just the place for a Snark! I have said it thrice:
What I tell you three times is true.”

(Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Snark*. 1962, London : Penguin Books, 1975, p45-46)

phénomène récurrent dans le roman de Joseph Heller, qui tourne autour de l'idée d'éternel retour et d'enfermement dans la répétition et dépeint les pilotes de la seconde guerre mondiale à la façon de Sisyphe modernes. Ainsi, quand le lieutenant Scheisskopf ordonne au major Major d'acheter de nouvelles chaussures et qu'ils discutent de rang hiérarchique pour savoir s'il est possible au lieutenant de donner des ordres au major, c'est pour en venir à une conclusion qui correspond exactement aux prémisses de la discussion (« "Buy some shoes the first chance you get, sir." »³⁹, énoncé duquel tout le développement avait découlé). Le procédé est le même, avec le même effet, dans la nouvelle intitulée « On Conversation » de Ring Lardner, où deux connaissances se rencontrent dans un train et où le traditionnel échange de banalités polies entre personnes qui n'ont en réalité rien à se dire se transforme en retour circulaire presque mécanique de questions, réponses et constatations creuses :

"How long since you been back in Lansing?"

"Me?" replied Butler. "I ain't been back there for twelve years."

"I ain't been back there either myself for ten years. How long since you been back there?"

"I ain't been back there for twelve years."

"I ain't been back there myself for ten years. Where are you headed for?"

"New York," replied Butler. "I have got to get there about once a year. Where are you going?"

"Me?" asked Hawkes. "I am going to New York too. I have got to go down there every little while for the firm."

"Do you have to go there very often?"

"Me? Every little while. How often do you have to go there?"

"About once a year. How often do you get back to Lansing?"

"Last time I was there was ten years ago. How long since you was back?"

"About twelve years ago. Lots of changes there since we left there."

"That's the way I figured it. It makes a man seem kind of old to go back there and not see nobody you know."

"You said something. I go along the streets there now and don't see nobody I know."

"How long since you was there?"

"Me?" said Hawkes. "I only get back there about once every ten years."

[...]

"Where are you going now?"

"I am headed for New York on business for the firm. I have to go there about once a year myself for the firm."

"Do you get back to Lansing very often?"

³⁹ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p115

“About once in ten or twelve years. I hardly know anybody there now. It seems funny to go down the street and not know nobody.”
 “That’s the way I always feel. It seems like it was not my old home town at all. [...] I guess I know more people in New York now than I do in Lansing.”
 “Do you get to New York often?”
 “Only about once a year. I have to go there for the firm.”
 “New York isn’t the same town it used to be neither.”
 “No, it is changing all the time. Just like Lansing. I guess they all change.”
 “I don’t know much about Lansing any more. I only get there about once in ten or twelve years.”⁴⁰

L’échange se perpétue ainsi dans l’éternel retour des mêmes répliques, avec ou sans variations, jusqu’à se conclure sur une répétition littérale d’une des réflexions initiales des personnages : « It is funny we happened to get on the same car. », dont le contenu censé exprimer un étonnement mutuel n’est en réalité guère plus que l’expression d’un sentiment postiche exclusivement conventionnel et donc vidé de toute substance.

L’exposition à une telle conversation provoque bien sûr une sensation de frustration des plus irritantes, comme le montre la réaction d’Alice, confrontée à l’absence de volonté de faire progresser la conversation de la Chenille : « Which brought them back again to the beginning of the conversation. Alice felt a little irritated at the Caterpillar’s making such very short remarks [...]. »⁴¹ Et l’acte de répétition se révèle être une arme pragmatique idéale dans le cadre d’une joute verbale, où il peut devenir un acte de sabotage délibéré du vouloir dire de l’interlocuteur comme c’est le cas dans cet échange de *Catch-22* :

“Hey, you men!” he roared angrily. “Stop it!”
 “Stop it!,” Dunbar replied.
 “That’s what I said.”
 “That’s what I said,” Dunbar said.
 [...]
 “Are you deliberately repeating everything I say?”
 “Are you deliberately repeating everything I say?”
 “I’ll thrash you.” The man raised a fist.
 “I’ll thrash you.” Dunbar warned him coldly.”⁴²

⁴⁰ WHITE, E. B. & WHITE, K. S., *A Subtreasury of American Humor*, op. cit., p416-417 (extrait de *First and Last*, Ring Lardner, 1934)

⁴¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p50

⁴² Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p447

Il y a, dans cet exemple typique de répétition psittacine (généralement très appréciée des enfants) un jeu pervers avec le vouloir dire du premier locuteur : en répétant machinalement, à la manière d'un perroquet, un énoncé sans en être l'auteur et en le coupant de son contexte de production, de sa réalité effective, Dunbar prive le dire de son vouloir dire. Si dans la bouche de l'autre soldat, l'énoncé est des plus sensés et banals, puisque le soldat le prononce avec l'intention de dire quelque chose par son intermédiaire, Dunbar, en le répétant sans intention de sens particulier⁴³, le vide purement et simplement de son sens.

Au fond, ces répétitions exagérées sont sans doute la forme la plus douce du langage mécanique qui tourne sur lui-même qu'affectionne tant le nonsense et dont Albert Laffay dit qu'il donne l'impression d'un « mécanisme abandonné »⁴⁴, qui se produit de lui-même tel une « machine à parler ». Elles font tourner l'échange en rond, le font revenir sur ses pas, l'empêchent d'avancer, un peu comme une danse gratuite. En cela, elles sont un pied de nez à l'économie rationnelle du discours idéal car, n'apportant pas d'information, elles donnent l'impression que le langage tourne à vide, que sa mécanique de signification se bloque. Elles jouent en outre avec le fait que la répétition, à tout le moins la redondance, est néanmoins un élément essentiel et inévitable du processus de compréhension, comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle : « Il faut en effet, pour que le message soit audible, un certain degré de redondance. Le Nonsense abuse de cette possibilité structurale. »⁴⁵ Notre genre prend cette exigence au pied de la lettre pour mieux détruire ce qu'elle est censée supporter, prenant une fois de plus les règles du discours idéal à leur jeu. On trouve donc quantité d'autres occurrences d'échanges circulaires et de répliques répétitives dans notre corpus, par exemple dans le sketch du restaurant de l'épisode 13 du *Flying Circus*, à travers le personnage d'une cliente spécialiste de l'expression obsessionnelle de platitudes⁴⁶, et ce dès qu'elle rentre dans l'établissement :

⁴³ La seule intention de Dunbar est sans doute d'utiliser la répétition pour réduire l'autre soldat au silence, mais on verra ces effets agonistiques dans le troisième chapitre, qui sera consacré à la lutte verbale.

⁴⁴ Albert LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, op. cit., p109 : [...] le nonsense, c'est la machine à parler qui s'emballe, ou plutôt, qu'on laisse, par moments, s'emballer. [...] Le langage est abandonné à lui-même. Un ensemble de mots a été substitué au monde. »

⁴⁵ Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*, op. cit., p24

⁴⁶ Chacune de ses répliques dans le sketch est l'occasion d'une litanie de platitudes presque toujours sans rapport au contexte, ou au mieux en dérivant d'un seul coup.

She: Ooh I don't like this, Ooh I don't like that. Ooh I don't think much to all this. Ooh fancy using that wallpaper. Fancy using mustard. Ooh is that a proper one? Ooh it's not real. Ooh I don't think it's a proper restaurant unless they give you finger bowls. Ooh I don't like him. I'm going to have a baby in a few years.

Cette litanie de plaintes et griefs, qui sont au demeurant des clichés, rythmée par le retour régulier du “Ooh” et de structures qui se calquent les unes sur les autres, se prolonge un peu plus loin dans la répétition d’un « do you know what I mean » à la fonction souvent plus phatique que référentielle dans la langage courant, mais dans ce cas précis complètement vidé de son contenu réel habituel par le délire maniaque de répétition :

She: Oh I don't like him. Do you know what I mean. Do you know what I mean. I mean do you know what I mean. Do you know what I mean. Do you know what I mean. I mean do you know what I mean. All men are the same.⁴⁷

On trouve d’ailleurs le même genre de répétition pathologique dans un échange entre un expert et son assistant enquêtant sur des vols à main armée commis par des moutons :

Assistant: But where are they coming from, professor?

Professor: That I don't know. I just don't know. I really just don't know. I'm afraid I really just don't know. I'm afraid even I really just don't know. I have to tell you I'm afraid even I really just don't know. I'm afraid I have to tell you... *(she hands him a glass of water which she had been busy getting as soon as he started into this speech)* ... thank you ... *(resuming normal breezy voice)* ... I don't know. Our only clue is this portion of wolf's clothing which the killer sheep ...⁴⁸

Là aussi, la répétition, comme c’était déjà le cas de l’absence de vouloir-dire, signe le verrouillage de l’énoncé : les locuteurs répètent les mêmes mots à volonté jusqu’à les priver de sens, comme s’ils voulaient éviter ou étouffer toute réponse possible et contrôler le sens par son élimination. Car dans tous nos exemples, le rôle des

⁴⁷ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p165 (épisode 13)

⁴⁸ *Ibid.*, p269 (épisode 20)

répétitions, dès lors qu'elles deviennent bégaiements abusifs, est d'affaiblir le sens à la manière de l'écho qui finit par se perdre dans le vide. Pour que le sens se fasse, il faut que la discussion avance, qu'on échange de nouvelles informations et non qu'elles reviennent en boucle, auquel cas la machine à signifier finit par dérailler.

Finissons ce développement sur le discours creux par un dernier type bien particulier d'énoncés que l'on croise aussi parfois dans notre corpus, les énoncés qui participent de ce que Geoffrey Leech appelle « negative uninformativeness »⁴⁹, et que nous traduirons par « énoncés négatifs non-informatifs ». Ces énoncés permettent aux locuteurs du nonsense de jouer à leur manière avec la valeur informative attendue dans le discours idéal par une stratégie d'exploitation du faible contenu informatif contenu dans la plupart des phrases négatives. En effet, comme l'explique Leech⁵⁰, le négatif n'informe pas en lui-même : l'énoncé « ma voiture n'est pas rouge » a par exemple une valeur informative moins grande que « ma voiture est jaune », puisque dire qu'une voiture n'est pas rouge ne dit pas de quelle couleur elle est et laisse autant de solutions possibles qu'il existe de couleurs. Poussé à son extrême dans les œuvres de notre corpus, cette stratégie met sur un pied d'égalité l'information positive et l'information négative dans une ontologie curieuse, remplissant le discours de descriptions négatives du monde, où l'on ne décrit pas ce qui est, mais ce qui n'est pas. C'est le cas au cours de la conversation entre Alice et le Chapelier à l'heure du thé :

Alice had been looking over his shoulder with some curiosity. "What a funny watch!" she remarked. "It tells the day of the month, and doesn't tell what o'clock it is!"

"Why should it?" muttered the Hatter. "Does *your* watch tell you what year it is?"

"Of course not," Alice replied very readily: "but that's because it stays the same year for such a long time together."

"Which is just the case with *mine*," said the Hatter.

Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English. "I don't quite understand you," she said, as politely as she could.⁵¹

⁴⁹ Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics, op. cit.*, p100-102

⁵⁰ « There are two reasons for proposing that negative sentences are pragmatically less favoured than positive ones. The first reason is that negations, all things being equal, are less informative than their positive counterparts. », Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics, op. cit.*, p100

⁵¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, pp74-75

Alice se laisse prendre au piège de la description négative en remarquant dans un premier temps ce que la montre du Chapelier ne fait pas, ouvrant à son interlocuteur la possibilité logique que ce que la montre ne fait pas (indiquer l'heure, en premier lieu, indiquer les années ensuite) vaille pour une caractéristique tout autant que ce qu'elle fait (indiquer les jours et les mois). Le Chapelier reprend cette logique à son compte et la pousse au nonsense en choisissant une autre non-caractéristique de la montre d'Alice, à partir, cette fois-ci, d'une caractéristique dont l'absence n'a pas grand-chose de surprenant puisque rares sont les montres qui indiquent les années. Ce que les montres d'Alice et du Chapelier ne font pas devient alors un point commun, donnant le dernier mot au Chapelier et laissant Alice perplexe, puisque n'importe quelle autre non-caractéristique évidente d'une montre (ne pas indiquer le siècle, l'ère, etc) aurait pu remplir la même fonction et qu'il ne lui était jamais venu à l'idée que les montres puissent indiquer l'année. Si l'on ne peut s'empêcher de noter qu'une telle stratégie tombe sous le coup de la loi d'informativité de Ducrot que l'on a cité plus haut (« tout énoncé A, s'il est présenté comme source d'information, induit le sous-entendu que le destinataire ignore A, ou même, éventuellement qu'on s'attendrait plutôt à non-A ») étant donné qu'elle repose sur une négation évidente, elle est pourtant d'une remarquable efficacité. Avec une telle stratégie le Chapelier est sûr de remporter l'échange : l'ensemble des non-caractéristiques communes aux deux montres est évidemment bien plus grand que l'ensemble de leurs caractéristiques positives différentes, à l'instar des « un-birthdays » de Humpty-Dumpty⁵², bien plus nombreux qu'un unique anniversaire.

Ce type d'énoncé va ainsi au final contre un dernier principe essentiel du discours idéal de Ducrot que nous n'avons pas encore abordé : la loi d'exhaustivité⁵³, qui exige que « le locuteur donne, sur le thème dont il parle, les renseignements les plus

⁵² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p223-224

⁵³ Ce principe doit lui aussi être subordonné au principe de pertinence puisqu'il va contre tout ce que ce dernier demande : efficacité, économie de moyens, etc.

forts qu'il possède, et qui sont susceptibles d'intéresser le destinataire »⁵⁴, et, consécutivement, « prescrit qu'un énoncé fournisse l'information pertinente 'maximale' »⁵⁵ L'anti-discours idéal va, lui, donner les renseignements les plus faibles et accorder un statut informatif à ce qui ne l'est pas véritablement. Il faut aussi rapporter cette stratégie à la maxime de quantité de Grice qui demande de donner autant d'information qu'il est requis, ainsi qu'au principe « Principe I » de Levinson, à savoir « Fournissez le minimum d'informations suffisante pour atteindre votre but communicationnel ». C'est d'ailleurs ce que fait Leech, qui invente une sous-maxime de non-informativité négative qui dit, combinée avec la maxime de quantité, que l'on doit éviter les énoncés négatifs là où on peut utiliser des énoncés positifs en leur lieu et place⁵⁶. Elle prévoit aussi la pertinence d'une telle utilisation, qui doit viser un effet bien précis.⁵⁷ Or, précisément, dans le nonsense ces énoncés négatifs sont le plus souvent posés sur un pied d'égalité absolue avec les énoncés positifs. Leur description de ce qui n'est pas vaut autant que la description du monde actuel, donnant une valeur informative véritable aux informations négatives et brouillant au bout du compte les repères de ce qui est informatif et de ce qui ne l'est pas, comme dans ce commentaire de match de cricket des Monty Python, où l'action est commentée au même titre que la non-action :

Jim: ...And now Bo Wildeburg is running up to bowl to Cowdrey, he runs up, he bowls to Cowdrey...
Cut to fast bowler. He bowls the ball but the batsman makes no move whatsoever. The ball passes the off stump.
 Jim: ... and no shot at all. Extremely well not played there
 Peter: Yes, beautifully not done anything about.⁵⁸

⁵⁴ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire*, op. cit., p134. Maingueneau remarque que cette loi est d'une certaine manière subordonnée au principe de pertinence puisque « le locuteur est censé donner un maximum d'informations, mais seulement celles qui sont susceptibles de convenir au destinataire », Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p109.

⁵⁵ *Ibid.*, p108

⁵⁶ « a negative sentence will be avoided if a positive one can be used in its place. » Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics*, op. cit., p101

⁵⁷ "Moreover, it will imply that when negative sentences are used, it will be for a special purpose", *Ibid*

⁵⁸ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words*, volume I, op. cit., p275 (épisode 20)

Ou encore dans cet échange de *Catch-22*, où Clevinger, soldat modèle, subit un interrogatoire nonsensique :

“I didn’t say you couldn’t punish me, sir.”
“When?” asked the colonel.
“When what, sir?”
“Now you’re asking me questions again.”
“I’m sorry, sir. I’m afraid I don’t understand your question.”
“When didn’t you say we couldn’t punish you?”⁵⁹

Le colonel, locuteur nonsensique exemplaire, brouille les repères de valeur entre négatif et positif, informatif et non-informatif et va jusqu’à chercher à obtenir une information positive concernant un événement qui n’a pas eu lieu : le moment où Clevinger n’a pas dit qu’ils ne pouvaient pas le punir. Par définition, ce qui n’a pas été fait ne l’a pas été à tout moment où il n’a pas été fait, donc tout le temps ; il est donc impossible de définir un seul moment et la question n’a véritablement pas de sens. Impossible, dans de telles conditions, de communiquer. On est à la fois en présence d’un langage coupé du réel, coupé du monde et de son actualité, qui ne dit rien du monde mais s’en coupe pour devenir système vicieux bloquant l’interlocuteur. Le discours véhicule de l’information creuse, si bien que l’impression de progrès ou d’utilité de l’échange, donnée pour déterminante de la réussite de l’échange et de sa correction, est réduite à néant. On se trouve bien ici en présence d’un véritable anti-discours idéal, dont le but est, comme avec la répétition et l’absence de vouloir-dire, de verrouiller l’échange et non de l’ouvrir à l’interlocuteur, de se l’approprier et non de le partager, détruisant d’un même élan le mythe d’un langage fait pour communiquer.

Mais du vide au trop-plein il n’y a qu’un pas, et ce parcours des figures de la vacuité discursive chère à l’anti-discours idéal du nonsense ne peut aller sans l’autre extrême dont raffolent les locuteurs nonsense : le discours excessif.

⁵⁹ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p102

II.1.B. LE DIALOGUE UNIVOQUE DU NONSENSE

L'anti-discours idéal du nonsense a un autre versant que le dire sans vouloir dire et l'absence de sens derrière la signification, que l'on va maintenant traiter. Ce second versant, c'est celui du dire excessif, du discours inutilement verbeux, confus, tortueux, désordonné ou contradictoire, qui va lui aussi contre la maxime de quantité, mais aussi contre la maxime de modalité (soyez clair, évitez de vous exprimer avec obscurité, évitez d'être ambigu, soyez bref, soyez méthodique). Dans leurs discours si inutilement prolixes qu'ils en deviennent parfois hermétiques, les locuteurs du nonsense vont là encore contre la rationalisation de l'échange dictée par les lois du discours idéal, et contre l'objectif d'efficacité qui est censé être mutuellement recherché par les locuteurs de sens commun. Dans les méandres de leurs répliques verbeuses se dessinent les limites du langage potentiellement univoque que l'on a entraperçu dans la partie précédente. Un langage refermé sur lui-même, qui se complait dans sa propre énonciation, et par lequel il devient au bout du compte impossible d'échanger.

Sous ses apparences anodines, on sent déjà bien les tendances égocentriques du discours nonsensique dans cet échange tiré d'un sketch du Flying Circus des Monty Python où une logeuse accueille ses locataires :

Landlady: Well you must be tired, it's a long way from Coventry, isn't it?
Johnson: Well, we usually reckon on five and a half hours and it took us six hours and fifty-three minutes, with the twenty-five minute stop at Frampton Cottrell to stretch our legs, only we had to wait half an hour to get onto the M5 at Droitwich.
Landlady: Really?
Johnson: Then there was a three mile queue just before Bridgewater on the A38. We usually come round on the B3339 just before Bridgewater, you see...
Landlady: Really?
Johnson: Yes, but this time we decided to risk it because they're always saying they're going to widen it there.
Landlady: Are they?
Johnson: Yes well just by the intersection, there where the A372 joins up, there's plenty of room to widen it there, there's only grass verges. They could get another six feet...knock down that hospital... Then we took the coast road

through Williton and got all the Taunton traffic on the A358 from Crowcombe and Stogumber...⁶⁰

Le dialogue semble curieusement désinvesti. D'abord du côté de la logeuse, avec les réponses automatiques de son *small-talk* de convenance (question-tags, « really » répété deux fois de suite), mais surtout du côté de Mr Johnson, qui sombre dans ce que la rhétorique appelle périssologie⁶¹, excès de détails inutiles et superflus. D'évidence, ses répliques ne tiennent pas compte du contexte d'énonciation : il s'agit d'un échange de politesse typique d'un début de rencontre, où il faut donc délibérément rester vague dans ses réponses, les questions étant surtout le moyen d'une prise de contact. Mais Mr Johnson est comme insensible au but conversationnel de son interlocutrice et prend au pied de la lettre la première question (« it's a long way from Coventry, isn't it ? »), qui n'est en fait pas une véritable demande d'information *stricto sensu*. Il répond ainsi bien trop précisément aux questions purement formelles de la logeuse, débite de l'information à la manière d'une machine, multiplie les détails inutiles et inintéressants (les dénominations exactes des axes routiers, de multiples noms de lieux plus ou moins obscurs et sans doute inconnus de la logeuse, des durées précises faites de chiffres qui ne sont pas « ronds » : « six hours and fifty-three minutes, with the twenty-five minute stop »), sans faire attention à son interlocutrice. C'est d'ailleurs une stratégie similaire qu'adopte l'inspecteur de l'épisode 17 du *Flying Circus*, à qui l'interlocutrice pose une question qui n'appelle de toute évidence pas une réponse développée :

Inspector Right: Thank you, madam.

He makes as if to go, but she seems anxious to detain him and bars his way.

She: Oh, not at all. Thank you... It's a nice day, isn't it?

Inspector: Yes, yes, the weather situation is generally favourable. There's a ridge of high pressure centred over Ireland which is moving steadily eastward bringing cloudy weather to parts of the West Country, Wales and areas west of the Pennines. On tomorrow's chart ... (*he reaches up and pulls down a big weather chart from the wall*) the picture is much the same. With this occluded front bringing drier, warmer weather. Temperatures about average for the time of

⁶⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p150 (épisode 12)

⁶¹ Pour Fontanier, la périssologie est « un abus, [...] un défaut » de « superfluité » qui consiste en l'emploi de « mots surabondants », *Les Figures du Discours, op. cit.*, p299-300

year. That's three degrees centigrade, forty-four degrees fahrenheit, so don't forget to wrap up well. That's all from me. Goodnight.⁶²

Johnson et l'inspecteur violent tout deux de manière flagrante la maxime de qualité de l'échange idéal gricéen, plus particulièrement son deuxième volet (« Que votre contribution ne soit pas plus informative que nécessaire »⁶³). En outre, ils jouent ici à inclure un discours stéréotypé, celui du bulletin météo complet, dans un contexte où il n'a rien à faire puisque la remarque de la femme n'est pas une vraie demande d'information sur le temps. Mais si on comprend que l'exhaustivité parfaitement vaine de la réponse de l'inspecteur est en réalité destinée à couper court à tout contact plus intime avec la femme (qui semble vouloir le retenir chez elle avec des intentions peu professionnelles), et qu'il y a bien une tactique derrière cette périologie, il n'y a en revanche pas grand-chose à calculer de l'écart de Johnson. L'échange entre ce dernier et la propriétaire se poursuit sur le même mode (questions démotivées, réponses prolixes mal cadrées), dans un déséquilibre discursif qu'une absence d'implication des participants semble ne pas vouloir résoudre, comme si les deux personnages n'avaient au fond pas vraiment envie d'échanger.

Il en va de même, avec un procédé quelque peu différent, dans un échange entre un père et son fils dans l'article de Robert Benchley, « This Child Knows the Answer, Do you ? »⁶⁴. Ainsi, quand le narrateur demande à son jeune garçon s'il sait où sont ses chaussons, celui-ci commence par répondre qu'il ne sait pas, pour embrayer par opposition sur toute une série de choses qu'il sait : il sait que les peuples nordiques ont une propension à l'astigmatisme, sujet qu'il développe avant de passer à ce qu'il sait au sujet du cidre tiède et du persil⁶⁵. Là aussi on peut noter le défaut de cadrage de la réponse : la nature même de l'information demandée par le père passe au second plan et au lieu de comprendre la question comme portant sur l'information précise (l'endroit où sont les chaussons), le garçon la comprend comme portant sur les connaissances qu'il

⁶² Roger WILMUT ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p229 (épisode 17)

⁶³ « Do not make your contribution more informative than is required ».

⁶⁴ Robert BENCHLEY, *Love Conquers All*. 1922. Pleasantville : The Akadine Press, 1999, p13

⁶⁵ « Spencer, [...] where are Daddy's slippers? » [...] « I don't know, Dad [...] but I do know that all the Nordic peoples are predisposed to astigmatism because of the glare of the sun on the snow, and that, further more, if you were to place a common ordinary marble in a glass of hike-warm cider there would be a precipitation which, on pouring off the cider, would be found to be what we know as parsley, just plain parsley which Cook uses every night in preparing our dinner. »

possède (celle du lieu où se trouvent les chaussons se retrouvant donc mise au même rang que la multitude des connaissances encyclopédiques). Le fils propose ainsi, en lieu et place de l'information attendue, qu'il ne possède pas, d'autres connaissances qu'il possède, sans pertinence par rapport à la question réelle du père, mais censées tenir lieu d'équivalent. Ces informations non sollicitées et sans rapport avec la question initiale viennent prolonger artificiellement l'échange qui vire au verbiage inutile et égocentré, puisqu'elles ne tiennent plus compte du cadre fixé par l'interlocuteur ni de son intérêt dans l'échange. C'est ce comportement mécanique du garçon, devenu soudainement machine à parler qui débite de la connaissance sans plus se soucier du cadre énonciatif ni des interlocuteurs, qui est proprement nonsensique. Comme avec la répétition excessive⁶⁶, le discours semble se générer de lui-même, prendre « une vie indépendante de celui qui est censé le parler »⁶⁷, à la façon d'un « mécanisme abandonné », pour reprendre l'image de Laffay (déjà citée plus haut) qui surproduirait à la chaîne des énoncés sans pertinence, sans cadrage, qui au bout du compte font basculer l'échange dans le monologue et font échouer la communication.

Ce discours prolixe que cultivent par moment les locuteurs de notre corpus fait bien sûr écho à la loi d'exhaustivité que nous avons précédemment citée, ou plus précisément, son « envers », la loi « d'anti-exhaustivité » (Kerbrat-Orecchioni⁶⁸), qui correspond en quelque sorte au deuxième volet de la maxime de quantité : comme l'écrit Dominique Maingueneau, « submerger de détails est aussi répréhensible que retenir l'information ». C'est cette loi d'anti-exhaustivité qui est exploitée par la stratégie logorrhéique de l'anti-discours idéal du nonsense, où tout se mélange, où l'inutile prolifère jusqu'à étouffer le message et refermer le discours sur lui-même. Il s'agit donc bien ici une fois encore d'aller contre le mythe d'un langage fait pour communiquer, non plus, ou plus seulement dans certains cas, en ne voulant rien dire

⁶⁶ La répétition excessive a également un nom en rhétorique : si l'abus de détails inutiles et superflus est nommé « périsologie », celui de répétitions est appelé « battologie ».

⁶⁷ Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*, op. cit., p23

⁶⁸ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite*, op. cit., p219, Kerbrat-Orecchioni cite plusieurs auteurs pour définir cette loi : « En fait, trop d'information est aussi nuisible que pas assez » (Lavorel), « On rend comique un énoncé relatif à la longueur d'une rue en l'exprimant en millimètres, à l'importance d'une fortune en l'exprimant en centimes » (Olbrechts-Tyteca), « A l'opposé, l'abondance des informations [...] met également l'individu dans un système d'inhibition. » (Laborit) »

mais en le disant mal, comme ce témoin un rien embarrassant venu témoigner dans un procès en lui-même déjà confus au possible du Flying Circus :

Clerk of the Court: Call Mrs Fiona Lewis.

Pepperpot (*taking bible*): I swear to tell the truth, the whole truth and nothing but the truth, so anyway, I said to her, I said, they can't afford that on what he earns, I mean for a start the feathers get up your nose, I ask you, four and six a pound, and him with a wooden leg, I don't know how she puts up with it after all the trouble she's had with her you-know-what, anyway it was a white wedding much to everyone's surprise, of course they bought everything on the hire purchase, I think they ought to send them back where they came from, I mean you've got to be cruel to be kind so Mrs Harris said, so she said, she said, she said, the dead crab she said, she said. Well, her sister's gone to Rhodesia what with her womb and all, and her youngest, her youngest as thin as a filing cabinet, and the goldfish, the goldfish they've got whooping cough they keep spitting water all over their Bratbys, well, they do don't they, I mean you can't, can you, I mean they're not even married or anything, they're not even divorced, and he's in the KGB if you ask me, he says he's a tree surgeon but I don't like the sound of his liver, all that squeaking and banging every night till the small hours, his mother's been much better since she had her head off, yes she has, I said, don't you talk to me about bladders, I said...

During all this counsel has been trying to ask questions. Eventually he gives up and Mrs. Lewis is pushed out of court still talking.

Judge Mr Bartlett: I fail to see the relevance of your last witness.⁶⁹

Cet exemple à lui seul, qui confine au monologue fou, voire au soliloque (après tout, la locutrice cherche-t-elle vraiment autre chose qu'écouter sa propre voix ?), alors même qu'il se trouve dans une séquence d'interaction, combine tout ce que le verbiage peut avoir de non informatif. D'abord la réplique n'est une fois de plus pas cadrée par rapport à l'échange puisque le témoin ne parle pas de l'affaire pour laquelle on l'a fait venir, ni même de quoi que ce soit d'identifiable précisément (qui est le « her » du début de la réplique, les « they », « he » et autres « his » sans référent ? Sont-ce les mêmes référents qui se cachent derrière chacun de ces pronoms ?), et elle n'est donc pas pertinente, comme le remarque le juge, perplexe (« I fail to see the relevance of your last witness »). Cependant, même hors contexte, ce discours s'avère très difficile à suivre et à comprendre : si les pronoms sont presque toujours laissés sans référent, le discours contient en outre de trop nombreuses répétitions (« she said, she said », qui

⁶⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p29-30 (épisode 3)

revient deux fois d'affilée au milieu de la réplique), de trop nombreuses juxtapositions et incises qui font perdre très vite le fil du propos qui ne se compose, pour couronner le tout, que d'une seule phrase. Au final, il est bel et bien impossible de comprendre de quoi il s'agit, et l'interlocuteur se perd dans les méandres désordonnés du discours. Ce que Fiona Lewis, locutrice typiquement nonsensique, met à mal ici, c'est donc d'abord toute l'économie rationnelle de l'échange voulue dans le discours idéal, à commencer par la hiérarchisation et la sélection de l'information, et c'est ensuite aussi le principe même de l'échange comme réciproque et orienté vers l'interlocuteur. Mrs. Lewis ne semble pas chercher à être comprise, tout comme Mr. Johnson et le fils de l'homme qui a égaré ses chaussons ne semblaient pas réellement jouer le jeu de la communication, qu'ils remplaçaient déjà par l'ivresse égocentrée d'un discours qui se dévide de lui-même sans prêter attention à l'interlocuteur. C'est encore plus flagrant, sans doute, dans le monologue narcissique de cet inspecteur expert en cinéma sur le point d'arrêter un criminel qui se laisse prendre dans sa logorrhée cinéphile :

Court : Leopard of the Yard!

Inspector : The same. Only more violent. (*he demonstrates this by kneeling the copper in the balls*) Right, Slit Eyes Yakomoto, I'm arresting you for the impersonation of Signor Luchino Visconti, famous Italian director of such movie classics as 'Osessione' 1942, 'La Terra Trema' 1948, and 'Bellissima' 1951 - a satisfying ironic slice-of-life drama. 1957 brought to the silver screen his 'I Bianche Notre' adapted by Dostoyevsky, a mannered and romantic melancholy of snow and mist and moonlit encounters on canal bridges. 'Boccaccio 70' followed five years later and the following year saw 'The Leopard'! So impressed was I with this motion picture treatment of the Risorgimento that I went along to Somerset House and changed my own name to Leopard, preferring it to my original handle, 'Panther' (Aargh). I digress. 1969 saw 'The Damned', a Götterdämmerung epic of political and industrial shennanigans in good old Nazi Germany, starring Helmut Berger as a stinking transvestite that should have his face sawn off, the curvaceous Charlotte Rampling as a bit of tail, and the impeccable Dirk Bogarde as Von Essen. The association of the latter with Signor Visconti fructified with Dirk's magnificent portrayal of the elderly poof what expires in Venice. And so, Yakomoto... blimey, he gone! Never mind. I'll have you instead. (*grabs the queen*)

Queen : What?⁷⁰

⁷⁰ *Ibid.* p78 (épisode 29)

L'inspecteur Leopard ne fait, au fond, que s'écouter parler, sans trop se soucier de l'intérêt ou des attentes de ses interlocuteurs (on peut noter que son discours enfile même de remarques méta-, voire auto-, discursives concernant sa propre logorrhée : « I digress »). Enfermé dans le plaisir de sa propre énonciation, devenu véritable encyclopédie du cinéma vivante, quoique mêlant quelques opinions tranchées aux informations factuelles (« starring Helmut Berger as a stinking transvestite that should have his face sawn off »), il monopolise la parole et accapare l'espace discursif de ses interlocuteurs. A la manière d'un article de revue de cinéma pointue, il les assomme de détails inattendus et inutiles qu'il impose au mépris de toute règle d'exhaustivité ou de pertinence, enfermé avec une jubilation toute narcissique dans la prolixité inarrêtable de son discours auto-satisfait. On notera d'ailleurs la fin de son discours fleuve, tout à fait révélatrice de l'égoïsme de l'inspecteur, qui ne s'interrompt que pour constater l'échec du motif premier de sa prise de parole (prononcer l'arrestation de Yakomoto), puis pour attraper la reine à la place du criminel, et l'arrêter sans aucune raison.

Il y a cependant, dans le monologue de Mrs. Fiona Lewis, un autre jeu nonsensique qui s'ajoute à celui de la prolixité confuse, jeu que l'on a esquissé en remarquant que la nature grammaticale même du monologue rendait sa compréhension impossible. L'effet de dissolution du sens dans le langage verbeux culmine en effet dans la production d'énoncés jouant avec la règle de récursivité inhérente au langage, propriété fondamentale de sa grammaire qui consiste en la « possibilité de produire des énoncés comportant des emboîtements ou des enchaînements en nombre infini »⁷¹. C'est bien le cas dans la réplique de Mrs. Fiona Lewis, qui est constituée d'une seule phrase composée de juxtapositions démultipliables à l'infini et qui semble ne plus vouloir prendre fin (elle ne finit d'ailleurs jamais sa phrase, qu'elle est encore en train de poursuivre alors qu'elle disparaît de la salle).

On trouve une même maîtrise de la récursivité, tout autant que de la capacité à briser l'échange et le refermer sur soi-même, chez la Duchesse du Pays des Merveilles, qui sème Alice dans les boucles syntaxiques de sa dernière maxime :

⁷¹ Marina YAGUELLO, *Alice au pays du langage : Pour Comprendre la Linguistique*. Paris : Seuil, 1981, p130

“I quite agree with you,” said the Duchess; “and the moral of that is— ‘Be what you would seem to be’—or, if you’d like it put more simply— ‘Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise.’”

“I think I should understand that better,” Alice said politely, “if I had it written down: but I ca’n’t quite follow it as you say it.”

“That’s nothing to what I could say if I chose,” the Duchess replied, in a pleased tone.⁷²

Comme la réplique du témoin des Monty Python, la maxime de la Duchesse, bien que plus courte, est un bon exemple de ce que Marina Yaguello appelle « effet Vache-qui-rit » (en référence à « la célèbre boîte ronde dont le couvercle est orné d’un dessin de vache portant en guise de boucles d’oreilles des boîtes sur lesquelles sont représentées des vaches portant en guise de boucles d’oreilles des boîtes... »)⁷³, qui repose sur le principe de récursivité inhérent à la grammaire. Posés en discours, ces énoncés posent clairement problème car ils sont trop complexes pour être décodés par l’interlocuteur, dont la compréhension est physiquement limitée (par des facteurs humains et donc extra-linguistiques comme la mémoire et surtout l’aptitude à encoder et décoder des messages complexes⁷⁴). Comme l’explique Jean-Jacques Lecercle, l’énoncé de la Duchesse combine à peu près tous les éléments qui peuvent concourir à rendre une phrase complexe : subordination, extraposition, pseudo-clivage⁷⁵. On y trouve aussi un mélange de formes verbales (« might appear », « would have appeared », « you were », « [you] might have been », « you had been ») tout à fait étourdissant. A tel point qu’à bien relire la phrase (ce qu’aimerait justement faire Alice), on s’aperçoit que la règle de récursivité est enfreinte et que la phrase n’est en réalité pas grammaticalement correcte. Mais les locuteurs nonsense ne tiennent pas compte de ces limites, et ou plutôt en tiennent compte afin d’atteindre leur but discursif : anéantir la part de l’interlocuteur, s’approprier l’échange pour l’étouffer. Peu importe, pour une fois, que la phrase soit

⁷² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., pp96-97

⁷³ Marina YAGUELLO, *Alice au pays du langage : pour comprendre la linguistique*, op. cit., p127

⁷⁴ Ce que les neurolinguistes et psycholinguistes anglophones appellent « parser », dont on a déjà parlé dans le premier chapitre, p81, note 125

⁷⁵ « Carroll uses all the devices one can resort to in order to make a sentence complex: repeated embedding, extraposition, not to forget ‘pseudo cleft’ clauses of the ‘what S₂ VP’ type (where an embedded sentence S₂ is inserted after the relative and before the main verb phrase: ‘what you were or might have been was not otherwise...’). », Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p57

grammaticalement correcte ou pas, puisque l'énoncé est censé être trop long pour être compréhensible. Ils jouent de la récursivité pour produire des énoncés qui ne tiennent compte que du potentiel de la langue (la possibilité grammaticale de produire des énoncés récursifs) sans tenir compte de leur réalisation en discours, soumises à de multiples paramètres contingents et structurels, et enflent jusqu'à submerger l'interlocuteur. Mais en appliquant de façon machinale les règles de la grammaire à la lettre et sans tenir compte du décalage entre potentiel et réalisation, ils montrent par la même occasion à nouveau comme le langage mis en pratique est différent du système linguistique comme abstraction grammaticale, et comme, paradoxalement, ils maîtrisent ce décalage. L'échange infiltré par la récursivité est rendu impossible par un énoncé proliférant, contraire en tous points aux recommandations du discours idéal, où l'interlocuteur se perd et où le sens, et la communication avec lui, se dissout.

C'est donc sans surprise qu'on retrouve assez fréquemment cette stratégie dans notre corpus, comme dans cette question qu'adresse Middie à son mari, Bro, dans la pièce de N.F. Simpson, *A Resounding Tinkle* :

Middie: Don't you remember we promised ourselves the next time Uncle Ted came up to have a nice long conversation about the conversation we had at the Wordsworths'? When we were all talking about what we'd been talking about at the Hunters' the week before?⁷⁶

Les questions pourraient au fond être prolongées *ad libitum*, les complémentations et adverbiales étant virtuellement emboîtables à l'infini. C'est tout autant le cas lorsque la Reine Blanche défie Alice devenue reine sur ses connaissances scolaire :

“Can you do Addition?” the White Queen asked. “What’s one and one and one and one and one and one and one and one and one and one?”⁷⁷

Là aussi, la conjonction est démultipliable *ad libitum*, et la Reine Blanche aurait pu allonger son addition aussi loin que ses limites physiques le lui permettent. Enfin, dans

⁷⁶ N. F. SIMPSON, *A Resounding Tinkle*. London : Samuel French, 1957, p19

⁷⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p266

l'épisode 16 du *Flying Circus*, la récursivité se combine à la redondance pour créer un effet similaire, d'autant plus pervers :

Man: I feel the time has come to complain about people who make rash complaints without first making sure that those complaints are justified. *Cut to Dr Cream.*

[...]

BALPA Man: However, I would just like to add a complaint about shows that have too many complaints in them as they get very tedious for the average viewer. *Cut to another man.*

Another Man: I'd like to complain about people who hold things up by complaining about people complaining. It's about time something was done about it.⁷⁸

La plainte devient ici un motif de plainte, autour duquel, dans un cercle vicieux linguistique, le discours s'auto-génère par un retour en boucle. Le motif récursif de la plainte à propos de la plainte peut lui aussi être démultiplié et décliné sans fin dans l'échange, et ce dans le plus grand respect de la syntaxe.

Enfin, c'est parfois le locuteur lui-même qui se perd dans les méandres de la récursivité, comme le Cardinal Ximenez, représentant un rien prolix et redondant de l'Inquisition dans l'épisode 15 du *Flying Circus*. Celui-ci n'a en effet cessé d'ajouter des éléments à mesure qu'il énonce, fier et impitoyable, les « chief weapons » de son implacable institution⁷⁹, dont la liste pourrait se prolonger elle aussi à l'infini, et qui ne laisse aucune place à l'intervention des interlocuteurs. L'énumération s'arrête en fin de compte aux limites de la mémoire du cardinal, incapable de restituer les accumulations progressives nées de son inspiration renouvelée à chaque énonciation, mais aussi lassé de ne pas arriver à contrôler sa prolixité.⁸⁰

⁷⁸ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p217 (épisode 16)

⁷⁹ *Ibid.*, p193 (épisode 15). Le cardinal part d'une seule « arme principale », « surprise », pour arriver à cinq : « fear, surprise, ruthless efficiency, and an almost fanatical devotion to the Pope, and nice red uniforms ».

⁸⁰ En réalité, il est difficile de dire si c'est à cause de son incapacité à stopper la croissance presque malade de son énoncé, qui grossit à chaque énonciation, ou parce qu'il n'arrive plus à la redire en entier, avec toutes ses additions, que le cardinal jette finalement l'éponge : « I can't say it », pourrait indiquer la première solution, mais le « blah, blah, blah, blah » suivant pourrait indiquer à son tour une certaine lassitude de cette propension à la prolixité.

Ainsi qu'on l'a suggéré en commençant cette partie, au-delà de la stratégie de destruction du sens et de l'échange, on peut aussi voir dans cette utilisation de la récursivité et du verbiage en général, un refus de la rationalisation de la communication. Là où les philologues voient le langage comme un instrument de communication qui doit être rationalisé pour atteindre au mieux le but communicationnel des participants, ou même qui l'est déjà naturellement, le nonsense oppose un langage apparemment « irrationnel », qui va dans le sens de l'enfermement, de l'écrasement de l'autre, de la non-économie, de la dilapidation, du décalage et, *in fine*, contre l'efficacité de la communication d'ordinaire donnée pour but des participants à un échange. Là aussi, comme avec les répétitions ou le langage creux, l'énoncé surcomplexifié au point d'en être hermétique signe le verrouillage de l'énoncé : si les locuteurs perdent leurs interlocuteurs dans les méandres de leur discours obscure ou prolix, c'est encore une fois pour étouffer toute réponse possible et contrôler le sens par son élimination

Dans l'échange suivant, entre Alice et le Chevalier Blanc qui s'apprête à lui chanter une chanson, on voit bien que le contrôle de l'échange devient unilatéral dès lors que le propos d'un des locuteurs est trop complexe :

“...The name of the song is called ‘Haddocks’ Eyes.’”

“Oh, that’s the name of the song, is it?” Alice said, trying to feel interested.

“No, you don’t understand,” the Knight said, looking a little vexed.

“That’s what the name is *called*. The name really is ‘*The Aged Aged Man*.’”

“Then I ought to have said ‘That’s what the song is called?’” Alice corrected herself.

“No, you oughtn’t: that’s quite another thing! The song is called ‘*Ways and Means*’ but that’s only what it’s *called*, you know!”

“Well, what *is* the song, then?” said Alice, who was by this time completely bewildered.

“I was coming to that,” the Knight said. “The song really is ‘*A-sitting on a Gate*’: and the tune’s my own invention.”⁸¹

Alice est complètement déroutée par la complexité de l'explication, tout comme elle l'était par la maxime de la Duchesse, car elle va au-delà de ses capacités physiques de

⁸¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p255

compréhension. Le propos du Chevalier est pourtant des plus rationnels, comme le remarque Martin Gardner :

To a student of logic and semantics all this is perfectly sensible. The song is 'A-sitting on a Gate' ; it is called 'Ways and Means'; the name of the song is 'The Aged Aged Man'; and the name is called 'Haddock's Eyes'. Carroll is distinguishing here among things, the names of things, and the names of names of things.⁸²

Au lieu d'un emboîtement de propositions, on a ici un emboîtement de dénominations peu naturel pour un locuteur de sens commun et pourtant bien logique : La chanson, « A-sitting on a Gate » est appelée « Ways and Means », mais son nom est « The Aged Aged Man », qui est appelé « Haddock's Eyes » (on arrive là dans le domaine de la métalangue). Il faut cependant noter le dédoublement opéré par le Chevalier entre le nom de la chanson (« the name of the song ») et la manière dont elle est appelée (« it is called... »), qui laisse entrevoir une arborescence encore plus proliférante. La complexité, logiquement recevable quoiqu'un peu artificielle, bloque cependant le processus de compréhension immédiate, qui a bien du mal avec les différences ténues entre avoir pour nom, être appelé, et la métalangue du nom du nom. Elle va en outre contre les maximes de quantité et de modalité du discours idéal, et au bout du compte contre l'efficacité de la communication. Or le Chevalier semble jubiler discrètement de la déroute intellectuelle d'Alice, qu'il prend au piège des subtilités de ses énoncés (importance du « call » auquel Alice ne fait pas attention dans la première réplique, qui revient plus loin cette fois-ci opposé à « name », etc). De toute évidence, il ne cherche pas à faciliter la compréhension de son interlocutrice, et il y a chez lui comme un refus de la laisser accéder au sens, et ce pour mieux diriger l'échange. Le langage revêt pour lui une importance cruciale et la subtilité de son analyse, conjuguée à l'importance qu'il accorde aux détails de la dénomination, montre elle aussi sa maîtrise du système. Fermer l'échange équivaut ici à manipuler le langage pour montrer qu'il est le seul à pouvoir le maîtriser à ce point.

On voit là aussi, comme dans les exemples précédents, la maîtrise et la conscience aiguë qu'ont les locuteurs nonsensiques de la disproportion entre le langage

⁸² *Ibid.*, p256, note 12

système abstrait, sa logique, la grammaire et ses règles, et les règles du langage en situation, mis en pratique dans l'échange. Si l'on a dit que la stratégie verbale du nonsense allait contre l'idée de rationalisation de l'échange en vue d'atteindre au mieux le but communicationnel des participants, le discours qu'elle produit en réaction n'est qu'apparemment irrationnel. Il est en fait bel et bien tactique et rationnel, voire rationalisé, mais dans le but d'enfermer et isoler l'autre et non plus de communiquer efficacement. Et c'est là exactement le but de Tweedledum et Tweedledee lorsqu'ils insistent pour réciter le poème le plus long qu'ils connaissent, en dépit de la protestation feutrée d'Alice⁸³.

Tous ces exemples de récursivité et d'emboîtement excessivement complexes vont contre une dernière loi du discours idéal, la « loi de modalité », qui fait écho à la maxime gricéenne du même nom : « Par là sont condamnés les multiples types d'obscurité dans l'expression (phrases trop complexes, elliptiques, vocabulaire inintelligible, bafouillage, etc.) et le manque d'économie dans les moyens. »⁸⁴ Mais il existe une dernière tactique majeure de l'anti-discours idéal du nonsense qui la met à mal, et que l'on a d'ailleurs entrevue dans les problèmes que pose l'absence de référent clair ou stable pour les pronoms personnels du discours du témoin des Monty Python. C'est en effet de l'absence de référence claire que peuvent jouer les locuteurs nonsensiques pour finir de troubler leur interlocuteur dans leurs discours trop prolixes, et ainsi faire de l'échange un chef d'œuvre d'expression univoque. On le voit dans cet échange télévisé du Flying Circus :

BBC staff set on Reg and saw his head off.

ANIMATION: Reg's head starts off by being thrown into picture. Animation leads to an oak panelled, Civil Service committee room. A politician is addressing three officials.

Politician: Gentlemen, our MP saw the PM this AM and the PM wants more LSD from the PIB by tomorrow AM or PM at the latest. I told the PM's PPS that AM was NBG so tomorrow PM it is for the PM nem. con. Give us a fag or I'll go spare. Now, the fiscal deficit with regard to the monetary balance, the current financial year excluding invisible exports, but adjusted of course for seasonal variations and the incremental statistics of the fiscal and revenue arrangements for the forthcoming annual budgetary period terminating in April.

⁸³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p192-196

⁸⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p111

First Official: I think he's talking about taxation.

Politician: Bravo, Madge. Well done. Taxation is indeed the very nub of my gist. Gentlemen, we have to find something new to tax.⁸⁵

Le discours du politicien est rendu inutilement compliqué par un abus flagrant de sigles dont les référents ne sont pas toujours clairs et qui, mêmes lorsqu'ils sont identifiables, s'accroissent à un intervalle trop serré (un sigle tous les deux mots en moyenne). Ils deviennent par là de plus en plus difficile à décoder, s'embrouillant au fur et à mesure dans l'esprit des interlocuteurs. Et si l'utilisation de sigles méconnus (PPS, MBG) ou d'acronymes pas si fréquents (« nem con ») peut elle-même semer le trouble dans la conversation, la récurrence de leur apparition, l'utilisation du même sigle pour plusieurs syntagmes (PM, AM), signe une volonté de rendre le discours compréhensible aux seuls initiés. Le langage se fait ici instrument de rejet, de sélection sociale, renforcée par l'utilisation excessive d'idiolecte économique (« fiscal deficit », « monetary balance », « financial year », « invisible exports », « seasonal variations », « incremental statistics », « revenue arrangements », « annual budgetary period », une fois de plus à un intervalle moyen de deux mots) qui compose à lui seul tout le discours du politicien. Même s'il s'adresse à des collègues, qui sont donc censés partager ses connaissances, on sent ici une stratégie de mise à l'épreuve de la part du locuteur qui ne cherche pas à faciliter leur travail de compréhension, sans doute pour garder la seule maîtrise de l'échange. A tel point que cela tient presque de la performance que Madge ait compris ce qu'il voulait dire du premier coup: « Bravo, Madge. Well done. » (l'énoncé semble bien être prononcé au premier degré dans le sketch).

Au bout du compte, on obtient ici avec la stratégie de l'abus de langage le même résultat qu'avec l'absence de vouloir-dire : la faillite de la communication. Car, pour prendre l'image des frères Marx, il est au final tout aussi difficile de discuter avec Harpo, le muet, qu'avec Groucho, le prolix envahissant, qui en est d'ailleurs parfois lui-même conscient : « Years ago, I tried to top everybody, but I don't anymore. I realized it was killing conversation. When you're always trying for a topper you aren't

⁸⁵ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p196 (épisode 15)

really listening. It ruins communication. »⁸⁶ Dans l'un ou l'autre cas, l'échange est un échec par rapport aux standards du discours idéal. En prenant toute ses règles à contre-pied, mettant à mal sa rationalisation théorique, et en dénonçant ce qu'a d'idéale son économie rationnelle, le locuteur nonsensique use d'un langage qui devient coquille creuse, sans véritable sens au regard de la conversation, et transforme l'échange en une formalité mécanique, tour à tour folle, abandonnée, ou désinvestie. Il apparaît ainsi, pratiqué par des locuteurs égocentrés qui le prennent comme un jeu et n'entrent dans l'échange que pour se l'approprier et le refermer sur eux-mêmes, comme un bien piètre instrument de communication :

Ce que semble vouloir dire le Nonsense est donc que le langage ne permet pas de communiquer, que c'est un outil tout à fait impropre, que chaque personnage, occupant tour à tour les pôles antagoniques de la situation de parole est, en fait, miné de son monde intérieur. Ceci se manifeste à la perception immédiate du lecteur comme un trait psychologique des personnages du Nonsense : leur égoïsme, leur orgueil, leur préoccupation exclusive de soi [...] » dont les interlocuteurs font « l'expérience inquiétante. »⁸⁷

Mais, comme le note Jean-Jacques Lecercle et comme on l'a esquissé tout au long de cette partie, on ne peut arrêter l'analyse sur ce point. De façon complémentaire, on voit bien une fois de plus dans cette double-stratégie, dans les deux extrêmes du vide et du trop-plein, la conscience aigüe qu'a le genre des attentes des locuteurs de sens commun et des règles du jeu de l'échange verbal, lui qui ne laisse rien au hasard. On peut ainsi se faire la réflexion, paradoxale comme il est de coutume avec le nonsense, que si le genre s'attaque au mythe d'un langage utilitaire, censé refléter la pensée et servir à communiquer, doté de règles optimisant son efficacité, il instrumentalise à son tour le langage pour dénoncer cette instrumentalisation. Tout langage imparfait qu'il soit, c'est ce même langage et ces mêmes règles, prises à leur propre jeu, qu'il utilise pour les dénoncer, paradoxe qu'il faut ajouter à celui de la dénonciation de la motivation de la parole, qui à son tour redonne toute sa place à la parole :

⁸⁶ Cette réplique est adressée au millionnaire Roscoe Chandler, qui n'arrive d'ailleurs pas à converser paisiblement avec lui dans *Animal Crackers*

⁸⁷ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe, op. cit.*, p132

Le Nonsense est à la fois un genre dé-motivé, où la parole est appropriée de façon folle, et où l'on dévide des contenus dénués de sens, et un genre sur-motivé, où le discours prend une importance démesurée, est l'objet de stratégies multiples, où la parole crée et détruit à volonté un monde d'ombres. Sur le plan formel ce paradoxe est reproduit par la contradiction entre un trop-plein de structure, et une absence centrale de structure.⁸⁸

Du vide au trop-plein, c'est tout de même bien la puissance du langage qui obsède toujours nos locuteurs nonsensiques. A travers les jeux que mettent en œuvre leurs contributions aux échanges verbaux de notre corpus, ils forcent leurs interlocuteurs, et avec eux les lecteurs, spectateurs et téléspectateurs des œuvres du genre, à voir le langage sous un jour différent. L'instrument de communication que voient en lui les linguistes et le plus grand nombre devient chez eux l'objet d'un fantasme de domination, servant tour à tour à confondre, frustrer, exclure, isoler ou encore tout simplement nier l'interlocuteur. Ce langage à l'instrumentalité renversée est tout aussi rationnel : il pose les règles de son anti-discours idéal fait de répétition, platitudes, logorrhées et autres verbiages vains ou parasites face aux attentes orthodoxes des locuteurs de sens commun sans jamais les perdre de vue. Et c'est là au fond, dans cette instrumentalité réinventée, le cœur de la conception de la pratique linguistique qui se dessine dans notre corpus, sur laquelle on reviendra tout au long de notre troisième chapitre.

⁸⁸ *Ibid.*, p134

II.2. DEFAUT DU SENS, EXCÈS DU NONSENSE

Au-delà de l'instrumentalité inversée que nous venons d'explorer, ce qui se joue en creux dans les échanges de notre corpus, c'est aussi l'inefficacité fondamentale du langage pour ce que l'on dit être son rôle premier, communiquer. Car ce que semble dire le nonsense, dans sa pratique linguistique déviée vers un autre but, c'est que le langage ne permet de toute façon pas de communiquer efficacement, et que respecter ou non les règles du discours idéal n'y change rien car il est un instrument impropre à la communication. Et si l'on a vu dans la partie précédente que les locuteurs nonsensiques mettent en défaut la maxime de modalité, particulièrement ses trois premiers corrélats (soyez clair, évitez de vous exprimer avec obscurité, évitez d'être ambigu), ce qu'il faut aussi lire en filigrane dans ce jeu, c'est que le langage lui-même, par sa nature floue et incertaine, empêche souvent de la respecter.

Comme l'écrit le sociolinguiste Uli Windisch :

Qui dit communication, dit généralement échange harmonieux. [...] Le fameux schéma de la communication, le plus simple et le plus classique, le postule clairement, puisqu'il se compose d'un émetteur (E) qui transmet, communique, un message (M) à un récepteur (R). Certes, ce schéma a été nuancé, complété et enrichi, mais le présupposé fondamental demeure : communiquer signifie toujours échanger de l'information entre des sujets parlants qui se comprennent parfaitement. Si des incompréhensions surgissent, on reprend le processus de la communication jusqu'à ce que l'information soit comprise, « passe ». [...] Une telle conception [...] est tout simplement inconcevable.⁸⁹

Face à ces schémas d'une clarté rassurante, tel celui de Shannon et Weaver, souvent donné pour « modèle canonique de la communication »,⁹⁰ où la communication n'est qu'affaire de codage / décodage entre un émetteur et un récepteur dans un contexte certes perturbé de « bruit » mais curieusement transparent, ou tout aussi bien celui de Bühler, ou encore de Jakobson, plus complexe mais tout aussi positif, le nonsense remet

⁸⁹ Uli WINDISCH, *Le K.-O. verbal : la communication conflictuelle*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987, p17

⁹⁰ Il faut cependant préciser que le modèle était, au départ et pour Shannon, destiné au domaine du renseignement militaire, et que c'est par la suite, notamment du fait de Weaver, qui l'avait engagé, qu'il a souvent été appliqué à la communication toute entière.

l'incertitude au cœur de la communication. Il laisse apparent l'interstice troublant entre la production du message et sa réception, et la dissymétrie que suppose tout acte d'énonciation, qui implique «une double intention de signification chez les énonciateurs respectifs », qui sont « à la fois émetteur et récepteur, non point seulement en succession, mais au moment même de l'énonciation »⁹¹. Il dévoile et met en valeur la zone d'ambiguïté et de flou au cœur de tout échange verbal, et use pour cela d'un langage opaque et traître qui est bien loin de simplifier l'échange. A la clarté des schémas théoriques s'oppose alors la difficulté de la mise en pratique de chacune des étapes de l'échange, particulièrement le décodage, c'est-à-dire le traitement linguistique de l'énoncé par le co-énonciateur, lié à l'inadéquation du langage comme instrument d'expression, toujours entre excès et insuffisance, aussi bien dans la structure de la langue que dans ses mots.

II.2.A. L'ÉCHANGE VERBAL COMME TERRAIN MINÉ : MALENTENDUS, AMBIGUÏTÉS ET OPACITÉ DU LANGAGE

Communiquer est en vérité une entreprise périlleuse et pleine d'incertitudes, voilà un point sur lequel les locuteurs de notre corpus et bon nombre de pragmaticiens, à l'instar de Jacob Mey et Geoffrey Leech, semblent d'accord :

To know what people mean, you have to interpret what they say. But interpretation is a tricky affair; misunderstandings are always possible, and sometimes seem to be the rule rather than the exception. As Leech remarks, “[i]nterpreting an utterance is ultimately a matter of guesswork, or (to use a more dignified term) hypothesis formation” (1983:30-1)⁹²

⁹¹ Antoine CULIOLI, « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications* 20, 1973, p83-91, p86.

⁹² Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p47

Au cœur de l'échange verbal, fondé sur des ressorts non-naturels (au sens gricéen du terme⁹³), se trouve une zone d'incertitude. Communiquer exige en effet toujours d'interpréter, d'abord la volonté de dire de l'autre, puis ses mots, ses gestes, ses intentions, et donc remplir l'espace inévitable qui sépare toute énonciation de sa réception. Or l'interprétation n'est au fond, comme l'écrit Leech, qu'un ensemble de conjectures, un exercice de formation d'hypothèses faillible et précaire qui semble mener plus souvent au malentendu qu'à la compréhension, ainsi que le remarque Jacob Mey. Dans ce processus parfois hasardeux, l'étape d'analyse et de désambiguïsation⁹⁴ linguistique⁹⁵, n'est pas la moins risquée. Prise dans la langue, la communication est loin d'en être simplifiée, et elle l'est naturellement encore moins dans le nonsense, qui joue comme à l'habitude les miroirs grossissants des défauts et aspérités de notre expérience quotidienne du langage. Le genre se délecte ainsi de l'ambiguïté, et cultive le flou dès que les structures et mots de la langue lui en donnent la possibilité.

C'est sur les difficultés et dangers du processus d'interprétation préalable, nécessaire à tout acte de communication, que jouent principalement les locuteurs du genre, devenus critiques d'un langage fautif. Pour cela, ils centrent leurs saillies sur l'ambiguïté linguistique, c'est-à-dire l'ambiguïté inhérente à la langue même. L'ambiguïté devient alors un jeu⁹⁶, et les échanges de notre corpus, volontairement compliqués par l'instrument même qu'ils doivent utiliser, oscillent dès lors entre parcours d'obstacles et jeu de devinette, démultipliant les zones de flou et d'opacité qui assombrissent la pratique linguistique. Car aucun niveau du discours n'échappe aux risques de l'ambiguïté.

⁹³ On rappelle plus haut le préalable essentiel de la théorie de Grice, qui est que la communication verbale n'existe qu'à partir du moment où l'interlocuteur a reconnu l'intention de dire du locuteur, autre versant de la signification non-naturelle.

⁹⁴ Le mot « désambiguïsation », dérivé du terme anglais « disambiguation » est également parfois utilisé, nous avons cependant préféré utiliser celui de « désambiguïsation », plus souvent utilisé par les linguistes français.

⁹⁵ La pragmatique cognitive sépare nettement les étapes du traitement d'un énoncé par l'esprit humain. La partie liée à la langue même vient en premier : d'abord l'interprétation linguistique et codique, qui « livre la forme logique, c'est-à-dire la suite ordonnée de concepts correspondant aux composants linguistiques de la phrase », puis les « explications de l'énoncé », correspondant à la désambiguïsation lexicale puis syntaxique et enfin référentielle (les pronoms, par exemple) qui sont appelées « explications du premier ordre », puis les intentions, le but illocutionnaire, etc..., lors des « explications d'ordre supérieur » (citations : Martine BRACOPS, *Introduction à la pragmatique, op. cit.*). Ce schéma est de peu d'utilité pour l'analyse du nonsense qui, à dire vrai, brouille souvent les frontières de ces étapes de l'analyse.

⁹⁶ Il est intéressant de noter qu'étymologiquement, l'ambiguïté est déjà un jeu, au sens mécanique d'espace de mouvement, puisque le mot vient du latin *ambiguitas*, de *ambi - agere*, « pousser des deux côtés », mouvement qui laisse un vide entre les deux pôles, c'est-à-dire un espace de jeu, où s'engouffre justement le nonsense.

L'ambiguïté linguistique évoque aussitôt l'ambiguïté sémantique ou lexicale, qui est sans doute la plus flagrante, même si elle n'est pas l'unique type d'ambiguïté due à la langue, et c'est donc par elle que nous allons commencer. On en a vu un certain nombre d'occurrences dans le premier chapitre, notamment via la polysémie et son importance dans les errances de la géographie du discours nonsensique. Dans notre corpus, la polysémie est souvent utilisée dans des contextes où le locuteur de sens commun aurait instinctivement opéré l'interprétation correcte mais où le locuteur nonsensique rappelle les autres interprétations possibles, jusqu'aux plus improbables, en les convoquant dans ses répliques, comme le fait Mrs Trepidatious, personnage inepte du Flying Circus :

Mrs Trepidatious: Oh, I don't know what's good about it, my right arm's hanging off something awful.

Mrs O: Oh, you want to have that seen too.

Mrs Trepidatious: What, by that Dr Morrison? He's killed more patients than I've had severe boils.

Mrs O: What do the stars say?

Mrs Trepidatious: Well, Petula Clark says burst them early, but David Frost...

Mrs O: No, the stars in the paper, you cloth-eared heap of anteater's catarrh, the zodiacal signs.⁹⁷

Mrs Trepidatious s'engouffre dans la zone d'incertitude, pourtant relativement réduite, que constitue la polysémie de « stars » (les étoiles ou les célébrités) mais aussi le complément éliidé (car considéré comme évident dans la situation d'énonciation puisqu'elles sont en train de lire le journal) de « say », qu'elle comprend comme concernant les « severe boils » qui ont précédés la question. Les risques, même insoupçonnables, du langage, sont ainsi révélés au grand jour, à la surprise de Mrs O : la possibilité d'erreur ou de malentendu, la plus infime soit-elle, est suffisante pour faire échouer l'échange. Il s'agit en d'autres termes pour le genre de montrer que le locuteur, même sans en avoir conscience, même en faisant confiance à un langage qu'il croit simple et clair, est toujours dépassé par les mots et par ce qu'ils signifient, qui peuvent se retourner contre lui (c'est-à-dire l'empêcher d'être compris). Dans la polysémie

⁹⁷ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p197 (épisode 37)

nonsensique, il est au final tout bonnement impossible de limiter le sens d'un terme à une seule possibilité, il faut que plusieurs, au minimum deux, apparaissent dans l'échange, dont une est généralement la moins prévue par les inférences de sens commun. L'ambiguïté inévitable de nombreux termes de la langue prend alors des allures de chausse-trape, et le langage, pris dans ce système trompeur, perd sa transparence. Les locuteurs doivent se rendre à l'évidence nonsensique : la langue n'est pas cette nomenclature parfaite où un mot est égal à une chose mais un système imparfait, imprécis, ambigu et souvent trompeur, au piège duquel on se laisse facilement prendre, comme Charlie dans *The Crazy Fool* :

“You might send him a memo while you're waiting,” suggested Mr. King.

“What would the subject be?” asked Charlie.

“A noun,” replied Mr. King, “unless it follows the verb.”⁹⁸

Cette prolifération de significations alternatives par le nonsense signe au final le défaut de maîtrise inévitable qui oppose le locuteur à la langue. On retrouve d'ailleurs cette première préoccupation dans les écrits théoriques de Lewis Carroll, comme en atteste une lettre de 1897 où, faisant référence aux interprétations possibles qui échappent à tout auteur, il fait la réflexion que les mots en disent plus qu'il n'est dans notre intention de leur faire dire lorsque nous les utilisons : « words mean more than we mean to express when we use them... »⁹⁹. C'est bien la même constatation qui transparaît dans les échanges de notre corpus : il est impossible de circonscrire le sens de manière rigide et de le faire tenir dans une nomenclature claire et parfaitement transparente. Autrement dit, dès le départ, le langage est voué à l'échec de la communication par l'incapacité de la langue à dire et à représenter fidèlement.

Dans ce souci continu qu'a le nonsense de prendre au piège les locuteurs de sens commun dans les lacunes de la langue, on peut également voir un rappel indirect de ce

⁹⁸ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool*, *op. cit.*, p100

⁹⁹ La lettre est citée par Martin Gardner dans son introduction de Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Snark*, *op. cit.*, p22

que le lexique a d'arbitraire. L'idée est au moins aussi vieille que la linguistique¹⁰⁰ : la relation entre le mot et sa signification n'est pas "naturelle" et ne va pas d'elle-même, tout comme le lien entre le mot et la chose. Le lien entre le signifiant et le signifié, pour reprendre les termes consacrés de Ferdinand de Saussure, est immotivé et arbitraire et n'est que le fruit d'une convention. La prolifération des sens trouve alors une place fort légitime : celle de briser l'impression que le lexique « va de soi » et de rappeler aux lecteurs et locuteurs de sens commun l'artificialité du lien entre les mots et les choses. C'est d'ailleurs exactement le sens du petit jeu de Robert Benchley dans « How to go Insane »¹⁰¹, où il répète des mots (« oakum », « delve », « though ») à voix haute jusqu'à qu'ils ne lui semblent plus rien vouloir dire, et détruire ainsi le lien entre le mot et l'objet du monde. C'est aussi la stratégie des Monty Python dans l'échange suivant, où une expression familière bascule soudain dans l'étrange le plus inattendu :

Captain: Right, sergeant major - there's no time to lose.
The sergeant is sitting on MacDonald. He strikes him on head.
RSM: Beg pardon, sir?
Captain: No time to lose.
RSM: No what, sir?
Captain: No time ... no time to lose.
RSM: Oh, I see, sir. (*making gestures*) No time ... to ... lose!!
Captain: Yes, that's right, yes.
RSM: Yes, no time to lose, sir!
Captain: Right
RSM: Isn't that funny, sir... I've never come across that phrase before - 'no time to lose'. Forty-two years I've been in the regular army and I've never heard that phrase.
Captain: Well, it's in perfectly common parlance.
RSM: In what, sir?
Captain: Oh never mind... right ... no time to lose.
RSM: Eventually, yes, sir.
Captain: What?
RSM: Like you say, sir. We'll be able to make time, eventually without to lose, sir, no.
Captain: Look, I don't think you've quite got the hang of this phrase, sergeant major.¹⁰²

¹⁰⁰ Le débat sur la relation entre les mots et le monde remonte au moins à plusieurs siècles avant Jésus-Christ, notamment dans la linguistique hindoue antique (Pāṇini, VI^{ème} siècle avant JC), et à la Grèce antique (le fameux *Cratyle* de Platon)

¹⁰¹ Robert BENCHLEY, *After 1903 – What ?*. New York : Harper Brothers, 1939, p69

¹⁰² Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p217 (épisode 38)

L'effet est encore accentué quelques secondes plus tard quand c'est le présentateur du sketch qui, à son tour, se met à répéter l'expression en litanie, jusqu'à lui retirer tout sens.

Le nonsense peut pousser la logique de l'arbitraire à son extrême dans l'échange : si le lien entre le signifiant et le signifié est arbitraire, pourquoi ne pas aller jusqu'à attribuer aux mots le sens que l'on veut et les utiliser ainsi dans la conversation ? Si la définition est stipulative, c'est-à-dire si elle arrête la signification du mot, pourquoi, à son tour, le locuteur ne pourrait-il pas arbitrairement stipuler une définition et donner la signification qu'il veut à un mot ? C'est exactement ce que fait Humpty-Dumpty dans la suite des aventures d'Alice, provoquant la perplexité de la petite fille :

“ [...] There's glory for you!”

“I don't know what you mean by 'glory,’” Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. “Of course you don't—till I tell you. I meant 'there's a nice knock-down argument for you.’”

“But 'glory' doesn't mean 'a nice knock-down argument,’” Alice objected.

“When I use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean—neither more nor less.”¹⁰³

Il est tout à fait impossible pour Alice de désambiguïser le sens de « glory » puisqu'il repose sur une signification qu'elle ne connaît pas, et pour cause, puisqu'elle est l'invention de son interlocuteur et n'est l'objet d'aucune convention avec la communauté linguistique à laquelle elle appartient (d'où sa réaction, en bonne gardienne de l'orthodoxie lexicale : « 'glory' doesn't mean 'a nice knock-down argument' »). L'arbitraire de la nomination, c'est à dire du rapport du mot avec ce qu'il désigne, brise toute possibilité de communication une fois pris à l'extrême de sa logique¹⁰⁴. Comment communiquer, en effet, avec quelqu'un dont on ne partage pas les conventions de nomination, ou dont les conventions de nomination ne dépendent que d'une décision individuelle ? On atteint ici le comble de l'obscurité linguistique : toutes

¹⁰³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p224

¹⁰⁴ Jean-Jacques Lecercle écrit fort justement à propos de cette logique de l'arbitraire poussée à l'extrême : « [Humpty Dumpty] draws on an absolutist view of [the] arbitrary character [of signs]. And arbitrary they are with a vengeance: not only are definitions stipulative, but they depend on the decision of the individual speaker (a move that Saussure certainly would not have condoned). » Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p153

les interprétations sont ouvertes, tous les liens possibles et le lexique, socle commun déjà rendu glissant par la polysémie, achève de se dérober sous les pieds des participants à l'échange verbal.

Les Monty Python reprennent cette stratégie des variations lexicales non-conventionnelles qui viennent empêcher la communication dans un sketch de l'épisode 8 du Flying Circus, qui n'est pas sans rappeler l'autre côté du miroir et ses règles étranges :

Groom: We want to buy a bed, please.

Mr Lambert: Oh, certainly, I'll, I'll get someone to help you. (*calling off*) Mr Verity! Mr Verity Can I help you, sir?

Groom: Er yes. We'd like to buy a bed...a double bed...about fifty pounds?

Verity: Oh no, I'm afraid not, sir. Our cheapest bed is eight hundred pounds, sir.

Groom: Eight hundred pounds!

Lambert: Or, er, perhaps I should have explained. Mr Verity does tend to exaggerate, so every figure he gives you will be ten times too high. Otherwise he's perfectly all right, perfectly ha, ha, ha.

Groom: Oh I see. I see. (*to Verity*) So your cheapest bed then is eighty pounds?

Verity: Eight hundred pounds, yes, sir.

Groom: And how wide is it?

Verity: Er, the width is, er, sixty feet wide.

Groom: Oh... (*laughing politely he mutters to wife*) six foot wide, eh. And the length?

Verity: The length is ... er ... (*calls off*) Lambert! What is the length of the Comfydown Majorette?

Lambert: Er, two foot long.

Groom: Two foot long?

Verity: Ah yes, you have to remember of course, to multiply everything Mr Lambert says by three. Er, it's nothing he can help, you understand. Apart from that he's perfectly all right.¹⁰⁵

Lambert et Verity livrent dans cet échange une première attaque sur les conventions partagées par la communauté linguistique de sens commun qui sont censées dire le monde. Le rapport des unités de mesures, pourtant typiquement créées pour représenter le monde, avec la réalité est délibérément changé : il faut multiplier ou diviser pour obtenir le vrai rapport fidèle aux conventions, et ce sans raison, comme pour mieux en montrer le caractère intrinsèquement arbitraire (les unités de mesures ont ceci de

¹⁰⁵ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p100 (épisode 8)

comparable au lexique qu'elles sont censées décrire le monde objectivement mais ne sont en réalité que le fruit de conventions). La communication entre les deux parties se complique et flirt sans cesse avec le malentendu, mais les compères nonsensiques ne s'arrêtent pas là :

Verity: Er, Mr Lambert will be able to help you there. (*calls*) Lambert! Will you show these twenty good people the, er, dog kennels, please?

Lambert: Mm? Certainly.

Groom: Dog kennel? No, no, no, mattresses, mattresses!

Verity: Oh no, no you have to say dog kennel to Mr Lambert because if you say mattress he puts a bag over his head. I should have explained. Apart from that he's really all right.

They go to Lambert.

Groom: Ah, hum, er we'd like to see the dog kennels please.

Lambert: Dog kennels?

Groom: Yes, we want to see the dog kennels.

Lambert: Ah yes, well that's the pets' department. Second floor.

Groom: Oh, no, no, we want to see the *dog kennels*.

Lambert: Yes, pets department second floor.

Groom: No, we don't really want to see dog kennels only your colleague said we ought to...

Lambert: Oh dear, what's he been telling you now?

Groom: Well, he said we should say dog kennels instead of mattress.¹⁰⁶

Un véritable jeu de permutation lexicale a été mis en place, et ce le plus arbitrairement du monde. Mais cette même permutation interroge l'arbitraire du premier lien conventionnel qu'elle remplace : pourquoi « dog kennel » représenterait-il moins la pièce de literie sur laquelle on dort que « mattress » ? Le piège est que ce nouveau code, imposé au jeune marié, locuteur de sens commun par excellence, n'est pas reconnu par l'interlocuteur nonsensique pour qui il a été inventé. En lieu et place de la connivence qu'il attendait, le jeune marié se retrouve incompris et isolé des autres locuteurs par ce même code nonsensique qu'on lui a imposé pour communiquer avec eux¹⁰⁷. Il est bien évidemment impossible de communiquer dans de telles circonstances, et le dialogue

¹⁰⁶ *Ibid.*, p101 (épisode 8)

¹⁰⁷ Il arrive la même chose au pilote de chasse de l'épisode 42 qui, utilisant ce qui est supposé être le langage codé de l'aviation militaire (« Bunch of monkeys on you ceiling, sir ! Grab you egg and fours and let's get the bacon delivered. »), se heurte à l'incompréhension de ses jeunes équipiers qui ne partagent visiblement pas son code (« Sorry old man, we don't understand your banter »)(Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p279).

finit par dégénérer pour de bon. Il se ferme fort symboliquement sur une réplique inarticulée, plus exactement un cri de la femme du jeune marié :

They all hop off. She howls. Cut to vox pops

C'est bien évidemment sur le caractère flottant de la signification, du rapport du signifiant au signifié que jouent ces mises à l'épreuve extrêmes des mécanismes du lexique, que ce soit dans le magasin des Monty Python ou dans le dialogue d'Alice avec Humpty-Dumpty. Et l'on pourrait tout aussi bien dire qu'au final, Humpty Dumpty comme les vendeurs pythoniens ne fait que démontrer par l'absurde que s'il est difficile de désambiguïser les énoncés des autres, c'est aussi à cause de ce caractère flottant de la signification des mots du langage ordinaire, caractère qu'il faut imputer à l'arbitraire que les personnages nonsensiques érigent pour leur part en principe. Cette conclusion n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce que Carroll écrit dans un article de 1888 cité par Martin Gardner dans *The Annotated Alice* :

In his article "The Stage and the Spirit of Reverence," Carroll put it this way: "no word has a meaning inseparably attached to it; a word means what the speaker intends by it, and what the hearer understands by it, and that is all..."¹⁰⁸

On ne peut restreindre ou enfermer la signification des mots, qui dépasse toujours les locuteurs, et qui, dans l'échange, est toujours prise dans l'altérité irrémédiable des deux pôles de l'énonciation : « the speaker » et « the hearer », ainsi que les appelle Carroll, qui est portée à son comble dans l'opposition Alice (sens commun) / Humpty Dumpty (nonsense). Mais cette prolifération des sens signe aussi une victoire, certes relative, du nonsense : ce qui est une faille pour le locuteur de sens commun, est un espace de liberté pour le locuteur nonsensique, qui, paradoxalement, s'ouvre aux possibilités de la langue pour les maîtriser au mieux possible. Et c'est finalement ce dernier qui s'arroge la maîtrise de cette même ambiguïté, en embrassant les possibles.

¹⁰⁸ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit , p224

Il ne faudrait cependant pas limiter l'ambiguïté au seul lexique. On a vu dans le premier chapitre que le discours lui-même, sa structure et ses articulations étaient semés d'interstices équivoques où s'engouffrent nos locuteurs pour créer le nonsense. La structure même de la langue est également propice à l'incertitude, à tout le moins aux hésitations. La syntaxe, ensemble de règles de formation qui par définition assurent la pérennité de la langue et la recevabilité grammaticale de ses énoncés, n'est pas exempte elle aussi de zones de flou pouvant être sources de malentendus et venir inquiéter la structure même de l'échange. Car, première source de confusion, nos locuteurs n'ont pas toujours une maîtrise de l'enchaînement syntaxique digne de la Duchesse du Pays des Merveilles ou du témoin des Monty Python, et il est aisé de s'embourber dans la construction correcte d'une phrase ou de se perdre dans les subtilités des règles syntaxiques. La version nonsensique de ce défaut de maîtrise est justement de se laisser perdre volontairement pour jouer des possibilités de composition, presque intuitivement, et faire proliférer l'hésitation avec ce bonheur ludique typique du genre, comme le fait l'inspecteur de l'épisode 11 du Flying Circus dans un sketch rendant hommage, à la manière des Python, à Agatha Christie :

Cut to drawing room of large English country house. Sitting around are various standard Agatha Christie type characters, Colonel Pickering, Lady Amanda Velloper, Kirt, Anona Winn. They drink tea, read etc. Outside there is thunder. Inspector Tiger enters the room.

Inspector Tiger: This house is surrounded. I'm afraid I must not ask anyone to leave the room. No, I must ask nobody ... no, I must ask everybody to... I must not ask anyone to leave the room. No one must be asked by me to leave the room. No, no one must ask the room to leave. I ... I ... ask the room shall by someone be left. Not. Ask nobody the room somebody leave shall I. Shall I leave the room? Everyone must leave the room... as it is... with them in it. Phew. Understand?

Colonel Pickering: You don't want anybody to leave the room.¹⁰⁹

Le jeu, autant au sens ludique du terme qu'au sens mécanique d'espace de mouvement, se construit ici avec les subtilités de la négation anglaise, sa place, sa portée, et l'utilisation combinée, clairement réglementée par la grammaire des pronoms indéfinis anyone / nobody / everybody / no one / someone / somebody / everyone, tous présents

¹⁰⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p137 (épisode 11)

ici. La première tentative (« must not ask anyone ») est correcte grammaticalement, bien qu'entachée d'une erreur d'orientation : Le placement de la négation, portée sur le complément « nobody » ou sur le modal lui-même change l'orientation argumentative de la phrase, de l'interdiction de demander à la demande d'interdire¹¹⁰. Tiger décline ensuite sa phrase avec tous les pronoms indéfinis animés possibles, que leur orientation soit positive (ceux en any-, some-, every-) ou négative (ceux en no-), et quelque soit le degré de généralité ou précision de leur référent possible, quasiment avec l'allure d'un exercice grammatical. Il reformule ensuite son premier énoncé par une autre structure syntaxique possible, « No one must be asked by me to leave the room », jusqu'à flirter avec le contraire de ce qu'il veut dire, « everyone must leave the room », qu'il complète aussitôt, pour le renverser, d'un « as it is, with them in it », qui, bien qu'un rien tortueux, veut bien dire ce qu'il voulait dire à l'origine. Cerise nonsensique sur le gâteau pragmatique, alors que Tiger se démène dans les méandres trompeurs de la syntaxe et de la grammaire anglaise, le Colonel Pickering ainsi que tous les gens présents ont parfaitement compris ce que l'inspecteur voulait dire.

Mais le plus souvent, le jeu sur la structure de la langue est aussi un jeu sur la désambiguïisation grammaticale, et l'un des procédés qu'affectionne le nonsense à cet égard est celui de la prolifération de découpages syntaxiques possibles, combinant des interprétations découlant de découpages possibles de qui est perçu comme une même séquence de sons¹¹¹. On se souviendra de la fameuse « Mock-Turtle » d'*Alice's Adventures in Wonderland*, incarnation nonsensique d'un découpage alternatif du syntagme nominal désignant le potage imitant la soupe de tortue crée au milieu du dix-huitième siècle anglais : « mock turtle soup » (lu comme [[mock-turtle] soup], soupe de fausse tortue, et non [[mock] [turtle soup]], fausse soupe de tortue¹¹²). On trouve aussi des occurrences de ce jeu au sein même d'interactions verbales. Dans sa version minimale, elle peut ne porter que sur un élément syntaxique de la phrase, comme dans l'échange suivant, tiré de *Animal Crackers*, où le milliardaire Chandler interpelle avec

¹¹⁰ Ce problème n'est pas sans rappeler une difficulté classique des apprenants de l'anglais, qui ont souvent tendance à confondre « must not » et « not have to »...

¹¹¹ Il existe une forme de poème qui s'appuie sur la même pratique, le poème holorime. Dans le domaine de l'expérimentation créative, on pensera également à l'œuvre de Jean-Pierre Brisset.

¹¹² Pour une analyse plus extensive, voir Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, *op. cit.*, p109 ; Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, *op. cit.*, p41

fierté un couple qui regarde le tableau qu'il a apporté avec lui, avant que Ravelli (Chico) ne s'imisce dans la conversation :

Chandler: I see you're admiring my picture.

John Parker: Yes, Yes...

Ravelli: Your picture?

Chandler: Yes, my picture.

Ravelli: Well, it doesn't look like you.

Ravelli s'engouffre de tout le poids de son nonsense dans une petite faille syntaxique inévitable : « my » peut aussi bien vouloir dire « that represents me » qu'être glosé par « that belongs to me » et indiquer un rapport d'appartenance, la désambiguïsation référentielle (c'est-à-dire l'attribution correcte du référent du pronom) ne se faisant alors que par le contexte. On trouve le même genre de procédé dans la célèbre réplique du Captain Spaulding dans *Animal Crackers* : « I once shot an elephant in my pajamas. How he got into my pajamas I'll never know ». Spaulding joue ici sur les deux possibilités de lecture syntaxique possibles de la complémentation « in my pajamas » : celle où le complément se rapporte au locuteur et désigne la manière dont il est habillé, et l'autre où « in my pajamas » est tout simplement le complément circonstanciel de lieu du verbe « shot », lecture non attendue car loufoque mais bien sûr privilégiée par le nonsense. On trouve encore une autre illustration intéressante dans le sketch hommage à Agatha Christie du Flying Circus précédemment cité, et décidemment porté sur les jeux syntaxiques :

Lookout: This house is surrounded. I must ask that no one leave the room. I'm Chief Superintendent Lookout.

Lady Velloper: Look out?

Lookout (jumping): What, where, oh, me, Lookout. Lookout of the Yard.

Lady Velloper: Why, what would we see?

Lookout: I'm sorry?

Lady Velloper: What would we see if we look out of the yard?

Lookout: ...I'm afraid I don't follow that at all.¹¹³

¹¹³ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p138 (épisode 11)

Il s'agit là somme toute d'un malentendu classique lié au découpage du message entendu, qui intègre en réalité deux possibilités :

1. [SV [V] Look [P] out of] [SN the Yard]
2. [NP Lookout] [SN of the Yard]

Ces possibilités jouent elles-mêmes sur l'ambiguïté polysémique des termes : "yard" est un nom commun qui désigne un lieu mais aussi le nom communément abrégé du célèbre service de police londonien Scotland Yard. Idem pour « Lookout » qui est ici le nom propre de l'inspecteur (noms certes peu fréquent, ce qui renforce la tendance à la méprise) mais aussi un verbe prépositionnel, qui serait ici à la forme impérative dans un découpage bien plus attendu. Le jeu du nonsense consiste bien sûr à favoriser la production du découpage le moins attendu, (2), que les interlocuteurs laisseront passer pour privilégier le découpage le plus attendu, (1), et donc d'encourager le malentendu pour s'en amuser. D'où la perplexité générale des deux parties, qui ont chacune un découpage différent en tête. Ce que fait le nonsense, dans l'exemple des Python, mais aussi dans la réplique du Capitaine Spaulding, c'est briser le naturel de la désambiguïsation syntaxique, même lorsqu'elle tombe soi-disant sous le sens (commun, il va sans dire) pour montrer la possibilité toujours sous-jacente du malentendu. Il va de soi que moins l'ambiguïté est attendue par le sens commun, plus elle est nonsensique, par un mécanisme d'attente doxale que l'on a longuement exploré dans le premier chapitre, et qui est brillamment illustrée par la réplique de Spaulding.

Cela vaut d'ailleurs aussi pour cet autre jeu pythonien sur les possibilités d'interprétations multiples de la syntaxe, tiré de l'épisode 19 du Flying Circus, où le locuteur nonsensique, l'officier de l'état civil, prend à défaut la construction et arguments accompagnant le verbe "marry" :

Animation sketch. Then cut to a large sign saying 'Registry Office', 'Marriages' etc. A man is talking to the registrar.

First Man: Er, excuse me, I want to get married.

Registrar: I'm afraid I'm already married, sir.

First Man: Er, no, no. I just want to get married.

Registrar: I could get a divorce, I suppose, but it'll be a bit of a wrench.

First Man: Er, no, no. That wouldn't be necessary because...

Registrar: You see, would you come to my place or should I have to come to yours, because I've just got a big mortgage.

First Man: No, no, I want to get married *here*.

Registrar: Oh dear. I had my heart set on a church wedding.

First Man: Look, I just want you to marry *me... to...*

Registrar: I want to marry you too sir, but it's not as simple as that. You sure you want to get married?

First Man: Yes. I want to get married very quickly

Registrar : Suits me, sir. Suits me.

First Man: I don't want to marry you!

Registrar: There is such a thing as breach of promise, sir.

First Man: Look, I just want you to act as registrar and marry me.¹¹⁴

Plongeant avec délice dans l'imprécision de la requête (« I want to get married » ne précise linguistiquement pas si la ou le partenaire du mariage est déjà prévu), l'officier de l'état civil retourne « get married » par une inférence possible mais hautement farfelue. Après avoir pris l'homme au piège de son propre énoncé, il joue avec jubilation et (fausse, sans doute) naïveté sur la nature ambiguë du verbe anglais « to marry » qui peut changer de sens selon les sujets et compléments qui occupent ses places. Si le sujet est « the priest », « the mayor », etc..., ou toute personne connue pour posséder le droit légal de marier des gens, alors le verbe veut dire « marier quelqu'un », mais le verbe peut aussi s'utiliser avec un sujet exprimant une parentèle avec le complément, par exemple un père qui marierait sa fille, expression qui existe également en français, cela dit, le plus souvent « marry » signifie « épouser » (par exemple dans « Henry married Jane »). Ainsi, quand l'homme s'exclame « I want you to marry me... », c'est au sens de faire officier l'homme qui en est chargé et non de l'épouser! C'est d'ailleurs pourquoi il ajoute immédiatement « to », qui lève l'ambiguïté en barrant la possibilité que le complément « you » soit coréférentiel avec le complément qui suit « to », et donc que la formule soit une demande en mariage. Mais l'officier fait fi de cette précision et feint de comprendre « too » (jouant là aussi sur une désambiguïstation possible) et reprend l'homme au piège de l'ambiguïté de « marry ». L'homme fait au final une dernière tentative de clarification censée supprimer l'ambiguïté, qui elle aussi échoue : « I just want you to act as registrar and marry me », puisqu'elle ne fait que raviver l'ambiguïté en cumulant les deux sens. L'échange s'embourbe encore plus

¹¹⁴ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p260 (épisode 19)

ensuite car trois autres hommes viennent à leur tour faire la même demande, perpétuant les mêmes quiproquos¹¹⁵.

Il nous faut bien clore cette analyse de l'exploitation nonsensique des ambiguïtés de la syntaxe par une constatation comme à l'habitude paradoxale : au final, quand les locuteurs de notre corpus se prennent à jouer de ses ambiguïtés, la syntaxe apparaît comme une structure glissante tout autant qu'elle semble parfaitement maîtrisée par ce même nonsense qui montre la difficulté à la contrôler. Ce paradoxe vient rejoindre les autres contradictions apparentes de son discours, ou plutôt de sa position sur le langage, lui qui l'instrumentalise pour mieux en dénoncer l'instrumentalité, et joue des règles du discours qu'il utilise pour mieux les dénoncer.

On n'a cependant vu, dans cette partie, qu'une facette de l'ambiguïté lexicale. L'autre facette ressort encore plus directement de la pragmatique, même si elle relève encore de la désambiguïssation lexicale et syntaxique. Il s'agit du problème des signes mettant en jeu une référence directe.

II.2.B. LE NONSENSE ET LA REFERENCE DIRECTE

La tactique nonsensique de mise en lumière des manques et failles du langage inhérentes à son fonctionnement trouve sans doute son exploitation la plus forte et adroite dans cet espace de flottement référentiel inévitable de la communication verbale qu'est celui des signes qui n'ont pas de référents stables ou précis derrière eux.

Il y a d'abord ceux que l'on appelle indexicaux et déictiques (principalement des pronoms, démonstratifs, certains adverbes et syntagmes adverbiaux). Ce n'est effet que par la connaissance de la situation d'énonciation que l'on peut accéder aux référents des premiers, qui « reflètent toujours le statut énonciatif de l'énonciateur, et sa perception immédiate de certaines données comme lui-même (« je »), celui ou celle à qui il parle

¹¹⁵ On notera que pour une fois, le sketch ne s'achève pourtant pas sur une interruption brusque de l'échange ou bien par le passage à un tout autre sujet, laissant les personnages dans leur lutte verbale, mais sur une photo des cinq hommes qui se tiennent debout, l'air heureux, devant une maison, et la mention « They're all married and living quite well in a council estate near Dulwich. »

(« tu » ou « vous »), le lieu et le moment de son énonciation »¹¹⁶, et des seconds, qui désignent « désignent directement [des] entité[s] constitutive[s] de la situation dans laquelle sont engagés les interlocuteurs » mais qui, contrairement aux premiers, « reste extérieures au cadre d'énonciation »¹¹⁷. Le jeu sur les failles des mécanismes d'interprétation s'y fait donc d'autant plus triomphant qu'il implique des signes dont la référence est par excellence fluctuante puisqu'ils sont dotés d'une référence directe, autrement dit qu'il ne prennent leur sens ou leur référence que par rapport à leur situation d'énonciation, une fois pris en charge par un énonciateur dans une situation actuelle. Ce phénomène, un type d'ambiguïté bien particulière que la pragmatique cognitive appelle « ambiguïté pragmatique » ou « référentielle », et qui fait partie intégrante de l'expérience linguistique quotidienne de tout un chacun¹¹⁸ se retrouve ainsi grossi et détourné au miroir déformant du nonsense, comme le fait le médecin nonsensique de l'épisode 13 du Flying Circus :

Doctor and sister enter and go up to him.

Doctor: Mr. Burtenshaw?

Man: Me, Doctor?

Doctor: No, me doctor, you Mr. Burtenshaw.

Man: My wife, doctor?

Doctor: No, your wife patient, me Doctor.

Sister: Come this way please.

Man: Me, Sister?

Doctor: No. She Sister. Me Doctor. You Mr. Burtenshaw.

Nurse enters.

Nurse: Doctor Walters?

Doctor: Me, Nurse. (*to sister*) You Mr. Burtenshaw. (*to man*) She Sister. You

Doctor. (*to nurse*)

Nurse: No, doctor.

¹¹⁶ L'indexicalité est elle-même définitoire de la situation d'énonciation : toute situation d'énonciation ou prise de parole se définit par sa source, le « je », par le moment, et par l'endroit où elle a lieu, ces trois éléments fondent l'énonciation

¹¹⁷ Les deux définitions sont données par Jean-Michel GOUVARD, *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*, Paris : Armand Colin, 1998, p15 et 19

¹¹⁸ Le jeu sur l'indexicalité et la deixis est un grand classique des jeux de langage (au sens large du terme), y compris dans la vie quotidienne. Dans son chapitre consacré au sujet, Stephen Levinson cite une histoire du folklore yiddish dans laquelle un *melamed* (enseignant de Talmud), découvrant qu'il a laissé ses pantoufles à la maison, envoie un de ses étudiants porter une note à sa femme, disant « Donne tes pantoufles à ce garçon pour qu'il me les ramène ». L'étudiant lui demande pourquoi avoir écrit « tes pantoufles », ce à quoi le *melamed* répond que s'il écrivait « mes pantoufles » elle lirait ce « mes » relativement à elle et enverrait les siennes à elle, qui ne lui seraient pas d'un grand usage, et qu'il valait donc mieux écrire « tes pantoufles » pour qu'elle comprenne les siennes à lui. Stephen LEVINSON, *Pragmatics, op. cit.*, p68

Doctor: No Doctor? Call ambulance. Keep warm.
Sister: Drink, doctor?
Doctor: Drink doctor. Eat Sister. Cook Mr. Burtenshaw. Nurse me.
Nurse: You, doctor?
Doctor: Me Doctor. You Mr. Burtenshaw. She Nurse.¹¹⁹

Dans ce cas précis, l'ambiguïté est relativement faible, voire inexistante¹²⁰. Partant du fameux « Me Tarzan, you Jane » de Johnny Weissmuller à Maureen O'Sullivan, c'est le médecin lui-même qui crée le malentendu en cherchant à désambiguïser explicitement l'attribution des référents des pronoms, alors que le pauvre malade ne fait que chercher à savoir s'il a bien compris à qui l'on s'adresse et de qui l'on parle tout au long du dialogue. En prenant chaque « me » du patient pour une interrogation portant sur le référent derrière le pronom, il fait ainsi glisser d'un coup l'échange dans une spirale folle de désambiguïstation indexicale étourdissante, par laquelle tout « me » prononcé dans le dialogue est ramené au foyer énonciatif du docteur. Car celui-ci est comme bloqué sur son centre subjectif, incapable de laisser les pronoms être lus à partir d'un autre foyer, et il ramène sans cesse les « me » du patient, quel que soit leur contexte et leur signification, à lui-même. Or le « me », par définition, n'a jamais le même référent puisqu'il est le centre de l'énonciation. La course à la désambiguïstation explicite est donc perdue puisque le référent du « me » d'un énonciateur devient toujours celui du « you » du co-énonciateur. Mais le médecin ignore, refuse ou nie cette relativité et cette mobilité de la référence des pronoms personnels. Avec une jubilation discrète, il complique alors encore les choses, remplit de manière presque maniaque le vide derrière chaque pronom pour l'explicitier en le ramenant à son propre centre énonciatif, et même l'infirmière tombe dans son jeu, qui devient prétexte à une danse rigide de la référence directe. Le docteur joue d'ailleurs de la même manière sur la répétition d'un « you » à la référence tout aussi variable : le même pronom se répète dans le dialogue avec des référents différents, mettant en évidence, comme avec le « me » ou le « I » du début, la variabilité de la référence, qui change une fois posée en discours par un énonciateur, mais est également occultée par le docteur. La lecture d'un tel échange fait ressortir par défaut comme la mobilité du centre d'énonciation (un 'je' qui change à

¹¹⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p168 (épisode 13)

¹²⁰ C'est souvent le cas avec le « I » qui est rarement la personne la plus dure à identifier.

chaque occurrence) est la condition même de la possibilité de l'intersubjectivité.

Comme l'écrit Oswald Ducrot :

Ce qui est remarquable dans le pronom *je*, ce n'est pas seulement qu'il constitue un moyen abrégé pour parler de soi, c'est surtout qu'il oblige celui qui parle à se désigner avec le même mot que son interlocuteur utilisera à son tour pour se désigner lui-même. L'emploi de *je* (on en dirait autant de *tu*) constitue donc un apprentissage et un exercice permanent de la réciprocité. Il insère chaque dialogue particulier dans le cadre général d'une reconnaissance des individus les uns par les autres. Ce que Benveniste résume en disant que les pronoms personnels marquent, à l'intérieur même de la langue, la présence de l'intersubjectivité.¹²¹

Le docteur, en refusant cette réciprocité du « je » et du « tu », en refusant d'abdiquer le centre de l'énonciation à ses co-locuteurs, refuse en réalité tout simplement le dialogue, qui est dès lors impossible et tourne en rond ou plutôt dans le vide.

C'est de l'expérience même de ce foyer, qui revient à se constituer en sujet, qu'il est question à un moment de la rencontre entre Alice et la Chenille du Pays des Merveilles, où la petite fille tente d'expliquer qu'elle n'est plus elle-même, et ce en continuant d'utiliser la première personne du singulier à son propos :

“What do you mean by that?” said the Caterpillar, sternly. “Explain yourself!”

“I ca'n't explain myself, I'm afraid, Sir,” said Alice, “because I'm not myself, you see.”

“I don't see,” said the Caterpillar.¹²²

Alors même qu'elle a changé plusieurs fois de taille dans ses aventures précédentes, Alice pense ne plus être « elle-même ». Mais, comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle, « le dialogue exprime le changement qu'a subi le référent du « je », c'est-à-dire Alice, et manifeste le fait, dont Alice n'a pas conscience, que ce changement n'a pas affecté le « je » (elle utilise deux fois « je » pour dire qu'elle n'est plus elle-même), qui est donc

¹²¹ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p3

¹²² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p49

signe vide, condition de possibilité de l'intersubjectivité. »¹²³ Elle peut bien changer d'apparence, elle reste toujours un « je » conscient et ouvert sur les autres, constitué en sujet capable de prendre la parole. Le 'je' continue à exister tant qu'elle prend la position d'énonciatrice. Et si elle peut dialoguer c'est justement parce que ce 'je' reste quoiqu'il arrive le centre de son énonciation, pour alternativement laisser la place à l'autre de devenir un « je » pour lequel elle devient un 'tu' ou 'vous' à son tour. « I am not myself » est pour cette raison tout bonnement imprononçable¹²⁴ puisqu'il associe l'affirmation implicite de l'existence de l'énonciateur en posant « I » (Il n'y a pas d'énonciation sans énonciateur, poser ce « I » est donc un acte existentiel) à la négation accompagnée du pronom réfléchi, « not myself », dont la co-référentialité avec la première personne du singulier de l'énonciateur empêche l'association négative. Cela explique sans doute pourquoi Alice est incapable de s'en expliquer à la Chenille, qui ne cherche d'ailleurs pas à comprendre.

On peut poser, en parallèle avec cette énonciation impossible, cette autre réflexion sur le centre énonciatif que l'on trouve dans le chapitre 2 du livre, où Alice est déjà en pleine interrogation sur son identité :

“I'm sure I'm not Ada, » she said, « for her hair goes in such long ringlets, and mine doesn't go in ringlets at all ; and I'm sure I c'a'n't be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh, she knows such a very little! Besides, *she's* she, and *I'm* I, and –oh dear, how puzzling it all is! [...]”¹²⁵

La petite fille, que tout cela laisse considérablement perplexe, semble ici aussi faire l'expérience de l'invariabilité du foyer énonciatif propre à chacun : qui qu'elle soit, et quel que soit son prénom, Alice sera toujours un 'I' pour qui un interlocuteur sera un 'you'. D'où, sans doute, la perplexité (« how puzzling it all is ! ») qui suit son argument, « *she's* she, and *I'm* I », qui n'a bien sûr pas une grande valeur étant donné que même si elle avait été Ada ou Mabel, elle aurait tout de même été ce 'I' par rapport à qui, cette fois-ci, c'est Alice qui aurait été un 'you'. Ce que semble alors réaliser Alice, dans son

¹²³ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe, op. cit.*, p124

¹²⁴ « La Chenille, pas plus que le lecteur, ne peut comprendre l'expression « I'm not myself », parce que cet énoncé n'est pas prononçable », *ibid.*, p124

¹²⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p23

doute mêlé de perplexité, c'est que ce « I », s'il est bel et bien le foyer de toute activité énonciative et la marque d'une subjectivité inscrite dans la langue, n'est pas à lui seul suffisant pour déterminer l'identité de l'énonciateur.

Il y a, dans ces jeux avec les pronoms, une troublante dialectique du vide et du plein. Ce sont d'ailleurs les termes qu'emploie Emile Benveniste dans ses *Problèmes de Linguistique Générale*, où il définit les pronoms comme « un ensemble de signes 'vides', non référentiels par rapport à la 'réalité', toujours disponibles, et qui deviennent 'pleins' dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours. »¹²⁶ Car au delà des indexicaux, il y a encore une multitude d'autres signes, pronoms, adverbiaux et démonstratifs appelés déictiques au sens strict¹²⁷ qui traduisent ce point de vue subjectif inscrit dans la langue, et qui posent problème car leur interprétation passe nécessairement par une prise en compte de leur occurrence, même s'ils n'en sont pas définitoires. Si l'on part de l'idée de Benveniste, qui fait des pronoms dits « de troisième personne » des pronoms de « non-personne » puisque, contrairement aux premières et deuxièmes personnes, ils renvoient à des entités absentes de la conversation, on peut penser qu'ils sont par là encore plus propices au jeu de l'ambiguïté. L'espace laissé par le vide référentiel de ces pronoms est alors l'occasion d'un nouveau jeu au sens mécanique du terme, défaut de serrage, d'adhésion d'une partie à une autre, de la langue, que le nonsense exploite à son compte. Le cœur du procédé, comme avec la polysémie, consiste à rappeler ce vide à l'interlocuteur, et par là remettre au centre de l'échange l'ambiguïté inhérente au fonctionnement des pronoms. Le jeu le plus classique consiste à substituer au référent prévu ou visé par l'énonciateur un autre référent, possible dans le contexte mais inattendu, tactique qui fait par ailleurs à nouveau appel à la compétence topique que nous avons exploré dans notre premier chapitre, signe d'une sensibilité aux mécanismes de la langue toute propre au genre. C'est ce que fait la mère du jeune Chris, qui collectionne les animaux de compagnie les plus étranges :

¹²⁶ *Problèmes de Linguistique Générale*, 1966, p254, cité par Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, op. cit, p123

¹²⁷ Nous avons veillé à reprendre la stricte division entre indexicaux et déictiques recommandée par Jean-Michel Gouvard.

Mother: Michael's been on the phone all day for you.
 Chris: Michael?
 Mother: You know, Michael... *Michael*. Michael *Ellis*. He's been on the phone all day ... he came round twice.
 Chris: What did he look like?
 Mother: Oh, I didn't see him. The orange-rumped agouti answered the door. Only useful animal you ever bought, that.
 Chris: Where is he now?
 Mother: He's upstairs forging prescriptions for the sodding tiger!
 Chris: No, no, where is Michael Ellis now?
 Mother: Oh, I don't know... he said it wasn't important, anyway... all right, here I come.¹²⁸

La confusion sur le « he », par lequel Chris entendait viser Michael Ellis mais dont la mère prend l'agouti comme référent, est d'autant plus remarquable qu'elle est complètement inattendue puisque toute la conversation porte sur le fameux Michael, et que les animaux sont plutôt repris par un pronom neutre en anglais.

Mais l'effet de vide est autrement plus saisissant quand, au final, l'ambiguïté n'est pas levée et demeure, comme dans cet échange tiré de *Catch-22*, qui met à profit le jeu nonsensique sur les pronoms pour appuyer un effet d'anonymat effrayant sans doute recherché par Joseph Heller :

“They're trying to kill everyone”. [...]
 “Who's they?” he wanted to know. “Who, specifically, do you think is trying to murder you?”
 “Every one of them,” Yossarian told him.
 “Every one of whom?”
 “Every one of whom do you think?”
 “I haven't any idea.”
 “Then how do you know they aren't?”
 “Because...’ Clevinger sputtered, and turned speechless with frustration.”¹²⁹

La désambiguïssation du référent du pronom personnel sujet « they » devient l'enjeu même de la conversation. Il n'est en effet nullement évident dans le contexte (s'agit-il de l'armée toute entière, des ennemis, d'un groupe bien particulier ?), et le nom éventuel que remplace le pronom n'a pas été donné dans les phases précédentes de

¹²⁸ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p266 (épisode 41)

¹²⁹ Joseph HELLER. *Catch-22, op.cit.*, p26

l'échange, il n'est donc récupérable ni dans le cotexte, ni dans le contexte et reste donc, à proprement parler, vide, puisque ni l'énonciateur, Yossarian, ni le co-énonciateur, Clevinger, ne peuvent arriver à le recouvrir. La seule avancée n'en est pas une, puisqu'en guise d'explication de « them », Yossarian ne fait que donner « everyone of them », explication qui comporte elle aussi un pronom personnel, cette fois-ci complément mais tout aussi vague. L'échange finit par s'embourber totalement avec la dernière réplique de Yossarian, qui, dans un mouvement logique qui laisse perplexe Clevinger, et le lecteur avec lui, fonde la menace possible du référent de ce « they » sur l'absence d'identité précise qu'il lui donne. Mais dans ce cas précis, le jeu permet aussi de refléter la paranoïa du personnage principal, Yossarian, et l'anonymat angoissant de la machine militaire.

Le pronom qui se prête avec le plus d'intérêt à cette dialectique ludique du vide et du plein référentiel, et qui a donc les faveurs de notre corpus, les deux étant lié à la place particulière qu'il occupe dans la langue anglaise¹³⁰, est cependant la troisième personne du singulier 'it'. Comme tous les autres pronoms déictiques, il permet la tactique classique qui consiste à substituer subitement au référent visé par l'énonciateur un autre référent, également possible dans la situation d'énonciation mais non attendu par l'énonciateur, comme c'est le cas dans le sketch suivant des Monty Python :

First Sailor: Still no sign of land... How long is it?

Second Sailor: That's rather a personal question sir.

First Sailor: You stupid git, I meant how long we've been in the lifeboat. You've spoiled the atmosphere now.¹³¹

Même hors de notre corpus, l'ambiguïté de la référence du « it » est d'ailleurs souvent utilisée pour faire basculer inopinément un discours sérieux dans un registre plus

¹³⁰ Selon Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, dans leur *Linguistique et grammaire de l'anglais*, « it » a un « rôle à la fois original et central [...] en anglais moderne. » (Jean-Rémi LAPAIRE et Wilfrid ROTGE, *Linguistique et grammaire de l'anglais*. 1991, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, p215), et constitue « la proforme par excellence de l'anglais » (*Ibid.*, p216)

¹³¹ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.* p41 (épisode 26)

leste¹³². Mais la troisième personne du singulier neutre a ceci de particulier en anglais qu'elle n'est pas seulement utilisée comme pronom à proprement parler mais aussi comme proforme¹³³ dans certaines structures syntaxiques telles que les extrapositions et les phrases clivées. Derrière ces « it » ne se trouve alors aucun objet du monde, parfois même aucun référent, même syntaxique (c'est parfois le cas dans les clivées, mais surtout dans des tours idiomatiques, O. Jespersen appelle ces « it » des « unspecified it », que Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé traduisent par « it non-spécifiques »¹³⁴). Ils sont une occasion d'autant plus belle de faire tourner dans le vide les routines de recouvrement du référent habituelles des locuteurs, et on en trouve une occurrence très fine chez Lewis Carroll, à travers le personnage du Canard, qui interrompt la Souris en train de conter une histoire suffisamment aride¹³⁵ pour sécher les animaux trempés par les larmes d'Alice :

“[...] Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him ; and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found it advisable—”

“Found what?” said the Duck.

“Found it,” the Mouse replied rather crossly: “of course you know what it means.”

“I know what ‘it’ means well enough, when I find a thing,” said the Duck: “it’s generally a frog, or a worm. The question is, what did the archbishop find?”¹³⁶

En prenant au pied de la lettre le « it » à l'allure pronominale de ce tour syntaxique idiomatique, et en lui cherchant de ce fait un référent tangible (après tout, le verbe « find » qui le précède pourrait orienter vers cette lecture), le Canard révèle la nature particulière de la référence de ce « it » qui ne se substitue pas à un objet du monde (« a thing », pour reprendre l'expression du palmipède) comme le font d'ordinaire les

¹³² N'utiliser qu'un pronom permet souvent d'éviter de prononcer des termes délicats, qui heurteraient la pudeur ou les convenances, comme dans le sketch de l'épisode 26 du Flying Circus où un homme amène à son agent d'assurance cinquante litres d'un liquide dont on suspecte fortement qu'il s'agit d'urine, mais qui ne sera jamais désigné que sous la forme du pronom personnel « it » tout au long de l'échange.

¹³³ Nous utilisons ici le terme de pronom au sens strict, c'est-à-dire une proforme qui remplace un nom ou un syntagme nominal. Le terme de proforme est plus large et désigne une forme mise pour une autre (qui dépasse souvent l'échelle du syntagme nominal).

¹³⁴ Jean-Rémi LAPAIRE et Wilfrid ROTGE, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, op. cit., p215

¹³⁵ Il y a bien entendu dans le texte de Carroll un jeu de mot sur la polysémie de “dry”.

¹³⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p31

pronoms. Impossible, alors, de le désambigüiser à partir de la question du Canard, qui revient à demander ce que ce « it » remplace actuellement : celui-ci ne vise pas l'extra-linguistique mais est le signe d'un mouvement syntactique (le déplacement d'une proposition, qui n'est d'ailleurs jamais énoncée ici). Le Canard prend alors la Souris au piège de ce vide référentiel destiné à demeurer, elle qui répond « of course you know what it means », ce qui crée une nouvelle ambiguïté puisque la réponse peut être lue comme « what 'it' means' (lecture adoptée par le Canard, et qui sous-entend que ce « it » a un référent clair, une signification) ou « what it means » (où 'it' est plus général et non spécifique, utilisation visée par la Souris). Dans la même perspective, Tweedledee joue avec le « it » tout aussi vide du tour figé permettant de parler du temps, et en fait, par un glissement, un pronom « classique » qui se substitue à un référent visiblement doué d'une volonté :

“But it may rain outside?”
“It may—if it chooses,” said Tweedledee: “we’ve no objections.
Contrariwise.”¹³⁷

Le nonsense ne limite toutefois pas ses manœuvres à la zone de flou référentiel de ces signes sans référents stables aux simples (si l'on peut dire) pronoms personnels. Il joue de tous les types de pronoms et de noms, pour peu qu'ils ouvrent une brèche, même infime, dans le recouvrement de la référence, avec une préférence pour les pronoms indéfinis (nothing, something, nobody, somebody, etc.) et ce type de noms atypiques que sont les pantonymes (mots passe-partout). Même les pronoms interrogatifs peuvent d'ailleurs servir de met de choix pour satisfaire l'appétit nonsensique de notre corpus. Ils ouvrent en effet un champ de possibilités référentielles par leur nature même, et un véritable boulevard à la propension au malentendu de nos locuteurs. C'est le cas dans cet extrait d'un sketch sur Dennis Moore, l'anti-Arsène Lupin pythonien toujours pris dans les méandres d'un langage qu'il a bien du mal à maîtriser, qui joue ici sur l'imprécision intrinsèque des pronoms interrogatifs qui viennent remplacer une information manquante pour celui qui les utilisent dans sa question, et que Moore peine bien à recouvrir correctement :

¹³⁷ *Ibid.*, p199

First Lady: What do you *want*? Why are you here?
 Moore: Why are any of us here? I mean, when you get down to it, it's all so meaningless, isn't it? I mean what do any of us want...
 Buckingham: No, no, what do you want *now*?
 Moore: Oh I see, oh just the usual things, a little place of my own, the right girl...
 Grantley: No, no, no! What do you want from *us*?
 Moore: Oh sorry. Your gold, your silver, your jewellery.¹³⁸

On trouve aussi dans l'échange suivant, tiré de *Monkey Business*, un jeu combiné sur un pronom interrogatif et un pronom indéfini des plus intéressants, qui s'appuie sur les attentes des interlocuteurs en matière de recouvrement des pronoms :

Groucho: ...I want to register a complaint.
 Captain: Why, what's the matter?
 Groucho: Matter enough. Do you know who sneaked into my stateroom at three o'clock this morning?
 Captain: Who did that?
 Groucho: Nobody, and that's my complaint. I'm young. I want gaiety, laughter, ha-cha-cha.¹³⁹

La simple énonciation de « do you know who sneaked into my stateroom at three o'clock this morning ? » présuppose l'existence d'un référent derrière la subordonnée nominale en *who* (qui occupe une fonction de COD typiquement nominale, et pourrait justement être remplacée par un nom ou un syntagme nominal) par un mécanisme de présupposition d'existence¹⁴⁰ L'interlocuteur, en vertu de ce mécanisme qui oriente la référence vers un nom ou un groupe nominal, à tout le moins un référent existant, répond donc par une question en « *who* », pronom interrogatif qui pose précisément la question de l'identité de ce référent (le pronom interrogatif prend la place, dans la phrase, d'un référent non encore connu, présent *in absentia* pour ainsi dire, via le pronom, et qui était déjà vraisemblablement tapi derrière la subordonnée nominale).

¹³⁸ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p207 (épisode 37)

¹³⁹ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit.*, p16-17

¹⁴⁰ Comme l'ont montré Strawson (« On referring », *Logico-Linguistic Papers, op. cit.*, p1-20), et avant lui Frege (*Ecrits logiques et philosophiques*. Paris : Seuil, 1971) le fait même de prononcer un énoncé où un sujet, même dont l'identité n'est pas connue, est prédiqué, présuppose l'existence de ce sujet. Le locuteur implique ici que quelqu'un est entré dans sa chambre la nuit passée.

Mais, à l'opposé des certitudes pragmatiques du capitaine, il s'avère que ce référent n'est autre que « nobody », c'est-à-dire « personne », un pronom indéfini qui, lui-même, oriente vers l'absence de référent (« no » exprime l'absence de toute occurrence de la notion)¹⁴¹. Voilà le piège des inférences référentielles qui se referme sur le capitaine, qui s'en retrouve sans voix. L'occurrence n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'interrogatoire nonsensique du Roi du Pays des Merveilles, lorsqu'il constate que son coursier, arrivé après Alice, qui elle-même n'a vu personne sur son chemin, a bien dépassé « nobody » sur la route¹⁴². Même là où quelques certitudes (comme la présupposition d'existence précédemment citée) pourraient aider à jeter un peu de lumière sur la désambiguïsation des pronoms, le nonsense s'empresse d'introduire ou de renforcer l'ambiguïté.

Les pronoms indéfinis sont une cible de choix pour les locuteurs nonsense qui veulent jouer dans la zone grise de la référence posée en discours, premièrement parce qu'ils ont pour fonction de renvoyer à plusieurs, voire une infinité, de référents possibles, que ce soit positivement ou négativement, et deuxièmement parce qu'ils sont par nature épïcène, c'est-à-dire qu'ils ne donnent pas d'indication sur le genre. La seule indication qu'ils portent invariablement sur leur référent est sa nature d'animé ou d'inanimé. Leur référence est donc intrinsèquement vague, et on trouve de nombreux exemples saisissants de l'exploitation du flou qui les caractérise. On a déjà entrevu deux exemples comportant « nobody », l'extrait suivant de *The Crazy Fool* joue, lui, avec « something » :

“That's right,” said the reporter. “Let me put that down” and she did.
 “Tell me, Mr. Hatch, what do you think about something?”
 “Something?” asked Charlie, “what something?”

¹⁴¹ Le choix de « nobody » par rapport à « no one » participe aussi de cette stratégie de renversement total puisqu'il y a dans « one » un aspect mémoriel qui aurait pu reprendre le « who », lui-même à l'orientation particularisante. « Nobody » est au contraire le pronom indéfini le plus vague et générique possible.

¹⁴² “Who did you pass on the road ?” the King went on, holding out his hand to the Messenger for some more hay.

“Nobody,” said the Messenger.

“Quite right,” said the King: “this young lady saw him too. So of course Nobody walks slower than you.”

“I do my best,” the Messenger said in a sullen tone. “I'm sure nobody walks much faster than I do!”

“He ca'n't do that,” said the King, “or else he'd have been her first. [...]”, Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p237

“Oh, something”, replied the reporter. “What is your candid opinion of something?”

“I think something is wonderful,” said Charlie, “and we have just begun. Jazz music is responsible. Parents should not let their children have automobiles before they are nine. New York women eat too fast. The farmers must be protected.”

“I see,” said the lady, writing frantically.¹⁴³

« Something », s’il réfère toujours à de l’inanimé (« thing » est un nom commun, le morphème « -thing » garde cette orientation), et s’il a une orientation positive (« some- » sous entend l’existence actuelle de la référence, contrairement à « any- » dans « anything » qui est plutôt du côté du potentiel ou virtuel), témoigne néanmoins d’un déficit d’information quant au référent, dont la nature reste non spécifiée. Cet effet de déficit est ici porté à son paroxysme par l’absence de toute complémentation qui le suit dans sa première occurrence, ce qui complique l’identification de sa référence possible et pousse Charlie à demander « What something ? ». La réponse n’est guère plus éclairante et Charlie se prend au jeu du nonsense en répétant ce « something » opaque et en l’incluant dans des énoncés aux contextes sans rapport les uns avec les autres qui privent son discours de véritable isotopie (on part d’une évaluation positive des plus vagues pour passer au jazz, dans un énoncé moins positif, puis aux enfants et aux voitures pour finir par les femmes new-yorkaises et les fermiers américains dans un joyeux mélange de *vox populi* digne d’un micro-trottoir de sortie du café du commerce). Parasitant le discours, ces « something » sans complémentation font tourner la référence à vide, et l’énoncé, s’il est comme toujours grammaticalement correct, est d’une vacuité totale.

Même lorsque la référence d’un pronom indéfini semble claire à l’énonciateur, son caractère intrinsèquement vague peut procurer une occasion de tromper les attentes de celui qui l’a énoncé. C’est le cas dans le dialogue suivant, tiré du sketch où un candidat à une expédition pour le Kilimandjaro vient se renseigner à son sujet, sketch que nous avons déjà cité à la fin du premier chapitre :

Sir: [...] We take the South road out of Nairobi for about twelve miles and then ask.

¹⁴³ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool*, *op. cit.*, p141

Bob: Does anyone speak Swahili, sir?
Sir: Oh, yes I think most of them do down there.
Bob: Does anyone in *our* party speak Swahili sir?¹⁴⁴

Il est évident pour Bob, dans le cotexte précis, que le pronom indéfini « anyone » renvoie à « any of the members of the crew », puisque le responsable finit sa réponse en mentionnant qu'il faudra finir pas demander la route et qu'il n'est pas évident qu'ils parlent tous swahili. Mais le responsable de l'expédition joue justement sur le fait que sa réplique contient un autre référent animé possible, implicite dans sa phrase : « any of the people who live there », qui peut alors devenir le référent du pronom même s'il est évident que la plupart des habitants de la région parlent swahili. La désambiguïsation qu'opère le responsable de l'expédition est rendue possible grammaticalement par la nature vague d'« anyone », qui implique effectivement un référent nécessairement humain (ce qui est le cas dans les deux désambiguïsations concurrentes), mais renvoie plus généralement à tout référent qui puisse être le sujet de « speak Swahili », qu'il soit actuel ou virtuel.

Il existe encore une autre catégorie moins connue de signes dont la désambiguïsation pose intrinsèquement problème, et avec lesquels nos locuteurs nonsensiques aiment à jouer. Il s'agit des pantonymes, termes génériques très courants dans la vie quotidienne, en quelque sorte des hyperonymes maximaux que tout un chacun utilise pour désigner un référent dont il ne connaît, ne veut prononcer ou ne peut se rappeler le nom. S'ils ne sont pas à proprement parler des pronoms¹⁴⁵, ils sont dotés d'une référence souvent vague, et parfois toute aussi ambiguë, qui donne souvent bien du mal aux interlocuteurs. Ils ne peuvent en effet souvent être désambiguïsés que par leur seul contexte d'énonciation, voire par un geste (« le machin, là », suivi d'un signe de l'index), dans les cas, bien sûr, où l'on arrive à les désambiguïser. On peut citer l'exemple de l'échange suivant, tiré de l'épisode du Flying Circus que nous avons déjà cité pour illustrer l'hermétisme de l'idiolecte des économistes :

¹⁴⁴ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p 110-111 (épisode 9)

¹⁴⁵ Ils sont étiquetés comme des noms dans les dictionnaires. Georges Kleiber parle lui de « substantif caméléon » (« Une leçon de CHOSE : sur le statut sémantico-référentiel du mot CHOSE », *Travaux de Recherche Sémiologiques, op. cit.*, p57-75, p61)

Third Official: Well most things we do for pleasure nowadays are taxed, except one.
 Politician: What do you mean?
 Third Official: Well, er, smoking's been taxed, drinking's been taxed but not ... thingy.
 Politician: Good Lord, you're not suggesting we should tax... thingy?
 First Official: Poo poo's?
 Third Official: No.
 First Official: Thank God for that. Excuse me for a moment. (*leaves*)
 Third Official: No, no, no - thingy.
 Second Official: Number ones?
 Third Official: No, thingy.
 Politician: Thingy!
 Second Official: Ah, thingy. Well it'll certainly make chartered accountancy a much more interesting job.¹⁴⁶

Un peu à la manière des pronoms indéfinis, ce « thingy », pantonyme au demeurant plutôt courant, peut désigner n'importe quel référent aux caractéristiques éventuellement limitées par le contexte ou la complémentation. Qui plus est, si l'on en croit l'OED, qui le définit comme « a person or thing whose name one has forgotten or does not know or does not wish to mention », non content d'être épicène, ce pantonyme peut référer aussi bien à de l'animé à qu'à de l'inanimé. Sa référence est donc virtuellement illimitée, d'autant plus que l'article Ø qui précède « thingy » n'implique ou ne fixe en lui-même aucune limite du champ référentiel du nom. Et ce marquage, bien évidemment lié à la nature pantonymique du mot, est lui aussi révélateur puisqu'il est minimal : avec l'article Ø, « l'énonciateur s'en tient au marquage minimal (Ø) d'un processus qui est lui-même minimal : le choix de N, au sein du lexique, comme pure représentation / figuration de « quelque chose » (dont il veut parler) »¹⁴⁷. La nature rudimentaire du processus déterminatif confirme le caractère vague du pantonyme et participe à l'effet de flou référentiel. Seul le contexte particulier où le syntagme nominal (déterminant + pantonyme) apparaît peut alors fixer une éventuelle limite au champ référentiel de « thingy ». Dans le cas présent, on peut cependant s'aider d'indices cotextuels (le fait que ce « thingy » soit l'objet d'un plaisir, par exemple) mais surtout des quelques indices infra-verbaux (l'air gêné ou étonné des autres responsables, l'air

¹⁴⁶ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, 'p196, épisode 15)

¹⁴⁷ Jean-Rémi LAPAIRE et Wilfrid ROTGE, *Linguistique et grammaire de l'anglais, op. cit.*, p83

entendu du locuteur) pour orienter la récupération du référent potentiel du pantonyme, dont on peut penser, comme les interlocuteurs du « Third Official », qu'il s'agit de quelque chose de scabreux, lié aux « naughty bits » dont les Pythons sont friands¹⁴⁸. Une première tentative d'inférence donne « poo-poo », aussitôt rejetée par l'énonciateur initial de « thingy », qui sait seul ce qu'il entend viser derrière le pantonyme, puis une deuxième tentative, « number ones », également battue en brèche. L'échange commence à prendre des allures de jeu de devinette muet quand, sans qu'aucun mot plus précis n'ait été prononcé, le Second Official sous-entend qu'il a enfin compris le référent dont il est question. Il ne le prononce pourtant pas pour autant lui non plus, car le référent du « thingy » en question, on l'a compris, est l'objet d'un tabou et ne peut être nommé. Le référent paradoxalement précis reste ainsi caché sous l'euphémisme convenu du pantonyme, et ce à dessein.

On voit bien comme le pantonyme a un fonctionnement proche de celui du pronom indéfini : il ne prend de signification que par rapport au contexte où il est énoncé et peut ainsi changer de référent à chaque énonciation. Quand les indices contextuels ou cotextuels sont insuffisants, le déficit d'information propre à ce type de nom est impossible à rattraper. Parfois, les pantonymes insuffisamment contextualisés se font même si nombreux et répétés que l'échange entier sombre dans une opacité absurde, comme le faisaient les « something » de l'interview de Charlie dans *The Crazy Fool* que l'on a cités plus haut. C'est ce genre de discours fragmentaire, constellé de pantonymes vagues ou ambigus qui prolifèrent jusqu'à étouffer le sens, que l'on trouve dans la nouvelle « Afternoon adventures at my club 1. – The Anecdotes of Dr. So and So », tirée de *Moonbeams from the larger lunacy* de Stephen Leacock. L'histoire contée par l'interlocuteur du narrateur, un médecin nommé « Mr. So and So », se développe dans un flou référentiel presque total :

¹⁴⁸ Comme le « it » que nous avons étudié plus haut, le pantonyme est un moyen commode d'éviter de mentionner des mots tabous. C'est d'ailleurs une des utilisations typiques de « chose », répertoriées par Georges Kleiber dans son article de *Langue Française* « Mais à quoi sert donc le mot *chose* ? Une situation paradoxale » (*Langue Française* 73, 1987, p109-127) : « le locuteur à recours à chose [...] parce qu'il ne veut pas, pour une raison ou pour une autre (tabous, devinette, etc.), en dévoiler l'identité. » (*Ibid.*, p112)

He came into the semi-silence room of the club the other day and sat down beside me.

“Have something or other?” he said.

“No, thanks,” I answered.

“Smoke anything?” he asked.

“No, thanks.”

The doctor turned to me. He evidently wanted to talk.

“I’ve been having a rather peculiar experience,” he said. “Man came to me the other day—three or four weeks ago—and said, “Doctor, I feel out of sorts. I believe I’ve got so and so.” “Ah,” I said, taking a look at him, “been eating so and so, eh?” “Yes,” he said. “Very good,” I said, “take so and so.”

“Well, off the fellow went—I thought nothing of it—simply wrote such and such in my note-book, such and such a date, symptoms such and such—prescribed such and such, and so forth, you understand?”¹⁴⁹

Et le récit se poursuit ainsi de suite pendant encore plusieurs répliques, dont certaines contiennent également des déictiques typiques : « There he was, with every symptom of so and so and so written all over him—every symptom of it—this and this and this— », où le déictique, le démonstratif « this », est impossible à désambiguïser à cause de l’absence de contexte et cotexte qui puisse y aider ; et « I went to the sideboard and poured him out a drink of such hand such. ‘Drink this,’ I said. He drank it. », où l’interlocuteur ne peut recouvrir ni le référent précis du démonstratif « this », qui est un « such and such » des plus vagues, ni le pronom « it » qui le reprend également. Au final, tout au long du récit, il est impossible pour le pauvre interlocuteur du médecin de se représenter quoi que ce soit de précis de l’histoire qu’on lui raconte. Toutes les informations essentielles, ou au moins intéressantes, de l’histoire sont brouillées par les pantonymes « so and so » et « such and such », quasi-synonymes (l’OED définit « so and so » comme « a particular person or thing not needing to be specified », et “such and such” comme “a person or thing of particular kind but not needing to be specified”), et, comme notre “thingy” précédent, épïcènes et valables l’un et l’autre pour les animés comme les inanimés. Manœuvre de frustration supplémentaire, ces deux pantonymes, comme leurs définitions l’indiquent, sous-tendent qu’ils ont un référent bien précis (« of a particular kind » dit l’OED), et c’est justement sur cette nature spécifique que le pantonyme jette un voile. La référence reste ainsi dans une zone vague, le locuteur empêche son interlocuteur d’accéder à de trop nombreuses entités et informations de

¹⁴⁹ Stephen LEACOCK, *Moonbeams from the larger Lunacy*, 1915, Gloucester : Dodo Press, 2007, p23

son récit, parasité par les pantonymes, constellé d'imprécisions et de références vagues jusqu'à en perdre tout intérêt pour l'interlocuteur / narrateur. A cet égard, la conclusion de l'histoire est des plus intéressantes :

“Died,” said the doctor, in a satisfied tone. “Died. I've just been filling in the certificate: So and so, aged such and such, died of so and so!”
“An awful disease,” I murmured.

On ne peut s'empêcher de penser que l' « awful disease », c'est en fait celui du langage du médecin, miné par son caractère vague, rendu incapable de signifier correctement et de sortir du flou référentiel. Et c'est donc aussi la maladie du langage tout entier, pris dans une langue criblée d'espaces d'ambiguïté et de flou.

On croise ces exploitations ludiques des failles de la référence pantonymique dans encore bien d'autres passages de notre corpus. Ainsi, dans l'épisode 18 du *Flying Circus* se trouve cet édifiant discours du président de le « Society for Putting Things on Top of Other Things » :

Sir William : I thank you, gentlemen. The year has been a good one for the Society (*hear, hear*). This year our members have put more things on top of other things than ever before. But, I should warn you, this is no time for complacency. No, there are still many things, and I cannot emphasize this too strongly, *not* on top of other things. I myself, on my way here this evening, saw a thing that was not on top of another thing in any way. (*shame!*) [...] ¹⁵⁰

Le « things » qui sert d'objet à la société de Sir William, pluriel d'un « thing » que l'on trouve à la base du « thingy » des Python mais aussi dans plusieurs pronoms indéfinis (« something », « anything », « nothing », « everything »), est indubitablement des plus vagues et ambigus. Selon la définition qu'en donne l'OED, il peut en effet faire référence à n'importe quelle entité matérielle ou non-matérielle, idée, action, etc., à laquelle on peut penser ou que l'on peut percevoir¹⁵¹. Autant dire qu'il offre lui aussi un

¹⁵⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p237 (épisode 18)

¹⁵¹ Définition de l'OED : « A material or non-material entity, idea, action, etc., that is or may be thought about or perceived. » (Cette première définition résume presque toutes les autres.)

champ de référence immense¹⁵², idéal pour permettre aux locuteurs nonsensiques de vider de leur sens leurs discours et actions, privés de référence actuelle, à l’instar des autres pantonymes que nous avons cités.¹⁵³

Il est au final dans la logique du genre que l’interview nonsensique que donne Charlie à une journaliste dans *The Crazy Fool* qui a été cité précédemment à propos des pronoms indéfinis, s’achève sur un pantonyme à propos duquel il débite à nouveau des platitudes consensuelles sans liens les unes avec les autres :

[...] “but do you agree with what's-his-name?”
“What's-his-name is wrong,” replied Charlie. “He comes over to this country and we pay our good money to hear him tell us we are no good. Lincoln was right. So was Jefferson Davis. California is God's country. The future of America lies in our great Northwest. God bless Massachusetts. Those brave Pilgrim Fathers. Lake Erie white fish are excellent with butter sauce.”¹⁵⁴

On ne peut clore ce tour d’horizon des signes vides ou vagues dont profite le nonsense sans aborder la dernière pierre de l’édifice ludique de la mise en question de la référence : les noms propres. C’est dans doute la plus insoupçonnable, et donc surprenante, puisque les noms propres ne sont pas supposés changer à chaque énonciation, qu’ils sont supposés être stables. Mais, on le remarque à la lecture de notre corpus, ils ne sont en fin de compte pas si étrangers à la deixis, puisqu’ils mettent eux aussi en œuvre une procédure de référence directe, c’est-à-dire qui ne passe pas par « une catégorie conceptuelle attachée au signe linguistique »¹⁵⁵, quoiqu’elle ne laisse pas de place aux variations. Dans l’extrait suivant de *A Resounding Tinkle*, le nom propre est même mis sur le même pied que le pronom personnel « it » :

¹⁵² Comme l’écrit Georges Kleiber, « référer à une chose à l’aide de *chose* ou la qualifier de *chose* n’est à l’évidence pas très utile, si l’on sait par avance que toutes choses sont des choses » (« Mais à quoi sert donc le mot *chose* ? Une situation paradoxale », *Langue Française* 73, *op. cit.*, p109)

¹⁵³ C’est d’ailleurs ce même « things » qu’utilise Timmy, présentateur vedette qui rencontre par hasard Nigel, un vieil ami au bord du suicide dans un restaurant, dans l’épisode 19 du *Flying Circus* (Roger WILMUT ed., *Monty Python’s Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p257). N’ayant aucune idée de ce dont Nigel lui parle, puisqu’il parle toujours à quelqu’un d’autre en même temps que Nigel s’adresse à lui, c’est avec un « things » fort opportun, tout emprunt de neutralité indifférente, qu’il reprend ce que vient de lui dire son ancien ami, qui lui parlait en réalité de la mort de sa femme (« Timmy : It is so nice to have this little talk about things. »). Autant le pantonyme permet à Timmy d’éviter de faire une erreur sur le sujet qui vient d’être abordé, autant, par son caractère vague, il montre son indifférence totale au discours pathétique de Nigel.

¹⁵⁴ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool, op. cit.*, p141

¹⁵⁵ Jean-Michel GOUVARD, *La pragmatique : outils pour l’analyse littéraire, op. cit.*, p62

Uncle Ted: You're not calling it « Mr Trench » again, I hope.
 Bro: Why not « Mr Trench »?
 Uncle Ted: Six years running? You can't call an elephant « Mr Trench » six years running. It looks as if you were hard up for a name to call the animal or something.
 Bro: It isn't the same animal every time, you know.
 Middie: If it goes berserk in the night, I'm not getting up to it.
 Bro: As far as that goes it wasn't I who wanted to call it « Mr Trench » the year it was a giraffe. »¹⁵⁶

Si le référent du 'it' change à chaque animal (celui de la première réplique de Ted fait référence à l'éléphant, celui de la dernière réplique de Bro, "it was a giraffe", fait référence à une giraffe), il en va de même pour le nom de l'animal, "Mr Trench", qui reste le même mais change de référent avec chaque animal (alors que ce sont des animaux différents, ils portent tous le même nom¹⁵⁷). Le parallèle entre le pronom et le nom de l'animal est net puisque chacun, par un mécanisme similaire, devient un signe vide qui se remplit d'un référent différent avec chaque animal. La supposée rigidité référentielle du nom propre est mise en jeu, et, dès lors, ne tient plus.

Ce que révèle par ce jeu le nonsense, c'est en fait le caractère initialement vide du nom propre, qui, comme on l'a dit, participe lui aussi de la référence directe. Comme l'explique Jean-Michel Gouvard, chaque nom propre n'évoque pas précisément une personne à chacun, et nous connaissons tous une certaine quantité de noms propres sans même connaître de gens qui les portent, c'est à dire des référents potentiels à ces noms, et inversement, nous connaissons peut-être plusieurs personnes portant exactement le même nom. Cela ne pose pas de problème en ceci que "de même qu'il suffit de comprendre que 'je' est un indexical pour en avoir une interprétation linguistique, il suffit de savoir qu'un nom propre est supposé avoir un porteur [...] pour interpréter linguistiquement tout nom propre de sa langue"¹⁵⁸ Autrement dit, à la façon des indexicaux et déictiques, le nom propre ne prend de sens qu'une fois lié à un référent particulier, et il ne pourrait en être autrement puisqu'il ne désigne pas une catégorie

¹⁵⁶ N. F. SIMPSON, *A Resounding Tinkle*, op. cit., p20

¹⁵⁷ Ce passage de la pièce de Simpson n'est pas sans rappeler les Bobby Watson de la *Cantatrice Chauve* de Ionesco, neufs personnages faisant partie de la même famille et portant le même prénom, Bobby, et le même nom, Watson.

¹⁵⁸ Jean-Michel GOUVARD, *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*, op. cit., p63

conceptuelle fixe. On le voit d'ailleurs dans toute sa splendeur dans le sketch de l'émission sur Tchaikowsky, que l'on a déjà cité au début de ce chapitre, où cette fois-ci le présentateur ne cesse d'ajouter des prénoms tout au cours de sa présentation, sans rapport avec le reste et qui finissent par faire obstacle à la compréhension :

Maurice: Well, guess what, the very next thing he did was to go to this extraordinary but *extraordinary* duckety-poos semi-Mondrian house in Robin Russia. Harry here Tammy Tschakowsky wrote some of the most Sammy super symphonies you've ever Henry heard in the whole of your Lily life. [...] She was such a good composer that everybody, but everybody, wanted to know, and quite right too, because she wrote some lovely bits, such as Sally Sleeping Beauty, Patsy Pathétique, Adrian 1812 and lots of Conny concerti for Vera violin and Peter Piano Fanny Forte.¹⁵⁹

Bien que reconnus comme noms de personnes, les “Robin”, “Tammy”, “Sammy”, “Henry”, “Lily” et autre “Patsy” qui se glissent parmi les noms communs brillent de tout leur vacuité référentielle et se perdent peu à peu parmi le reste du lexique qu'ils finissent par brouiller à son tour.

Dès lors, le nonsense prend un savant plaisir à jouer des noms propres et de leur référence. C'est ce que fait par exemple cet autre docteur pythonien de l'épisode 21 du Flying Circus :

Doctor: Next please. Name?
Watson: Er, Watson.
Doctor (*writing it down*) : Mr Watson.
Watson: Ah, no, Doctor.
Doctor: Ah, Mr Doctor.
Watson: No, not Mr, Doctor.
Doctor: Oh, *Doctor* Doctor.
Watson: No, Doctor *Watson*.
Doctor: Oh, Doctor *Watson* Doctor.
Watson: Oh, just call me darling.
Doctor : Hello, Mr Darling.
Watson: No, Doctor.

¹⁵⁹ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p67 (épisode 28)

Doctor: Hello Doctor Darling.¹⁶⁰

Le nom du patient ne cesse de changer dans une valse patronymique qui brouille au final la frontière entre nom propre et nom commun, qui se mélangent allègrement dans l'échange. Et à vrai dire, il n'est à nouveau pas si surprenant que le docteur ne les distingue pas « puisqu'une entité susceptible d'être nommée par un nom propre n'est pas prédisposée à recevoir tel nom en particulier, tout signe linguistique employé comme un nom propre peut servir à nommer cette entité »¹⁶¹. Le nom propre, qui perd sa rigidité référentielle à plusieurs reprises dans notre corpus, se confond avec alors les noms communs. Dans le sketch de l'erreur de télégraphe de l'épisode 36 du *Flying Circus*, la reconnaissance intuitive des noms dont parle Gouvard, qui nous fait reconnaître un nom ou un prénom avec la même certitude que lorsque nous reconnaissons les pronoms, ce qui nous aide à désambiguïser bien des énoncés, est elle-même mise à mal et devient la source d'un malentendu. Alors qu'un homme vient au bureau des télégraphes se plaindre d'une faute qui se serait glissée dans le télégramme qu'il a reçu (« Parling, I glove you, Clease come at bronce, your troving swife, Pat. »), contre toute attente, c'est le dernier élément qui pose problème :

Peepee: My wife's name is not Pat at all.

Clerk: No?

Peepee: It's Bat. With a B.¹⁶²

C'est en fait le mot le moins attendu en tant que nom propre¹⁶³, le nom commun « bat », qui est se révèle être le nom de la femme, tandis que ce que l'on connaît et reconnaît d'emblée comme un nom propre, Pat, s'avère disqualifié. Là aussi, la frontière pourtant supposée certaine et rassurante entre nom propre et commun se brouille. Et

¹⁶⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p284 (épisode 21)

¹⁶¹ Jean-Michel GOUVARD, *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire, op. cit.*, p61

¹⁶² Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p188 (épisode 36)

¹⁶³ Les Monty Python usent eux aussi fréquemment de noms de personnages construits à partir de noms communs rarement utilisés comme noms propres, des plus banals comme « Mr. Victim » (épisode 30) ou « Mrs Thing » (épisode 22) aux plus bizarres comme monsieur « Smoke-Too-Much » (épisode 31) ou les époux « Git », dont les prénoms sont « A Snivelling Little Rat-Faced Git » et « Dreary Fat Boring Old ».

c'est encore le cas lorsque, dans *Catch-22*, le Major Major se met à signer « John Milton » sur les documents officiels qui lui sont adressés, déclinant sa nouvelle signature à l'aide de jeux de mots détournant le nom jusqu'à brouiller ses limites référentielles avec celui dont il s'estime le plus fier : « Is anybody in the John, Milton ? »¹⁶⁴.

On ne peut s'empêcher de voir, dans la confusion du docteur et du sketch du télégramme un jeu avec l'arbitraire de ce type de nomination, qui n'est lui aussi que le fruit de conventions. Nous sommes donc revenus à notre point de départ : le nonsense, par de nombreux jeux de malentendus et par l'intermédiaire de l'amplification du caractère ambigu de la langue, part à l'attaque de tout ce qu'elle a d'arbitraire. A la lecture du nonsense, les mots et les signes ne tombent plus sous le sens et le langage est au final miné de l'intérieur par cet outil qui freine plus qu'il ne permet la communication.

Nos locuteurs montrent cependant parfois ouvertement une conscience aiguë des faiblesses du langage et font preuve à son égard une méfiance elle aussi ambiguë, hésitant entre reconnaissance et désaveux. Cette méfiance aboutit à des stratégies de compensation aux effets hasardeux, quand cela n'est pas une paralysie de l'expression toute aussi fâcheuse, comme nous allons le voir maintenant.

¹⁶⁴ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p127-128.

II.3. LES NIVEAUX DU SENS

On a cité plus haut la lettre datant de 1887 où Lewis Carroll fait le constat de la multiplicité des interprétations possibles qui échappent à tout auteur d'un texte, et explique que les mots en disent toujours plus qu'il n'est dans notre intention de leur faire dire lorsque nous les utilisons. A travers les échanges que nous venons de parcourir, on voit bien que beaucoup des locuteurs de notre corpus n'ont que trop conscience de cette ambiguïté intrinsèque du langage, ainsi que de l'écart entre la signification de l'énoncé et ce que l'énonciateur veut dire par lui, écart qui est au cœur de la pragmatique depuis ses fondations gricéennes. Le sens est souvent en défaut ou en excès, il échappe, trahit et dépasse tour à tour les locuteurs. Et si la plupart du temps, le nonsense met à profit cette nature essentiellement glissante du langage pour en jouer à loisir, il n'y a en réalité rien que ses personnages détestent plus qu'en être les victimes eux-mêmes et l'on peut lire entre les lignes de notre corpus, parfois dans les mêmes pages qui s'offrent à jouer des insuffisances du langage, une angoisse rampante du malentendu. La menace de la méprise ou de la confusion hante alors nos locuteurs, qui répondent de deux manières à cette crainte de se voir dépassé par les mots¹⁶⁵. La première consiste à rechercher la production d'un discours dépourvu de tout sous-entendu, implicite ou ambiguïté, fantasme de transparence souvent dangereux qui ressurgit quelquefois au détour des échanges de notre corpus. La deuxième consiste en la prise au pied de la lettre du langage. Chacune de ces réponses vise une maîtrise totale de la production comme de la réception des énoncés, et donc *in fine* de l'échange tout entier. Une maîtrise qui connaît, nous allons le voir maintenant, des fortunes variables.

¹⁶⁵ Mis à part celle que l'on a déjà vu, qui est sans doute le meilleur moyen pour éviter les dangers de l'ambiguïté et qui consiste à s'offrir aux incompréhensions, à précipiter le malentendu, à y sauter à pieds joints et s'en délecter contre les interlocuteurs de sens commun.

II.3.A. « OH, EVER SO MUCH MORE THAN THAT! » : L'IMPOSSIBLE QUÊTE DU MOT JUSTE

L'inefficacité intrinsèque du langage pour communiquer, que nous avons constatée tout au long de la partie précédente, a pour corollaire naturel un défaut de confiance en lui pour les locuteurs trop conscients de ses failles. Pour contrer l'opacité hasardeuse de son lexique, l'ambiguïté potentielle de sa syntaxe et les errances imprévues de ses routines d'inférences et d'interprétation, certains locuteurs s'engagent alors dans un mouvement de compensation excessif. Rien n'est en effet plus tentant, pour rendre stable la façade glissante du langage, que d'essayer d'en aplanir tous les défauts et aspérités, d'en combler les trous, brèches et autres failles et d'en gommer tous les déséquilibres. Il s'agit en ce sens d'être le plus explicite possible, d'éviter les expressions ambiguës et le flou expressif ou référentiel, quitte à s'expliquer longuement, afin d'éviter toute fuite du sens par des chemins non prévus et éviter ainsi que le discours soit compris autrement que comme le locuteur le souhaite. Cette entreprise de maîtrise totale du sens a, on s'en doute, une issue plus qu'incertaine puisqu'elle sombre le plus souvent dans l'excès inverse au défaut visé, en témoigne cet élan de sur-explicitation laborieuse du voleur de lupins maladroit du Flying Circus, Dennis Moore :

Moore swings in through the window. They all respond to him with listless moans of disappointment.

Moore: My lords, my ladies, on your feet, please. (*he is ignored and therefore says commandingly*) I must ask you to do exactly as I say or I shall be forced to shoot you right between the eyes. (*they stand up hurriedly*) Well not right between the eyes, I mean when I say between the eyes, obviously I don't have to be that accurate, I mean, if I hit you in that sort of area, like that, obviously, that's all right for me, I mean, I don't have to try and sort of hit a point bisecting a line drawn between your pupils or anything like that. I mean, from *my* point of view, it's perfectly satisfactory...

First Lady: What do you *want*? Why are you here?¹⁶⁶

¹⁶⁶ Roger WILMUT, ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p207 (épisode 37)

Le discours de Moore remplit deux objectifs complémentaires : premièrement, tenter de rendre sa parole la plus juste possible, d'être le plus fidèle à ce qu'il veut dire (c'est à dire la description de ce qu'il a l'intention de faire), et deuxièmement, d'inclure dans son discours toutes les précautions oratoires et définitoires permettant de parer à tout malentendu, contradiction, incompréhension ou remise en question, d'où la répétition du phatème « I mean » (qui revient par quatre fois) et la présence de l'adverbe « well » typique, lorsqu'il se trouve comme ici en apposition avant la précision qu'il introduit, des introductions d'explications dans le langage oral. L'énoncé « Well not right between the eyes, I mean when I say between the eyes, obviously I don't have to be that accurate, I mean... » a ainsi pour but de parer à toute critique portant sur l'inexactitude de la projection que fait Moore du geste qu'il pourrait faire, par rapport à sa réalisation éventuelle. Cette précaution oratoire est même suivie d'une définition exacte et aux allures scientifiques du geste projeté, rendant sa description aussi précise et objective que possible : « hit a point bisecting a line drawn between your pupils ». Il s'agit pour Moore, en bon locuteur conscient de l'imperfection du langage, de ne pas laisser proliférer les expressions vagues ou approximatives, qui font pourtant pleinement parti de l'ordinaire de la pratique verbale. En effet, comme le rappellent Moeschler et Reboul, « la majeure partie de nos énoncés correspondent à des discours approximatifs, dans lesquels, pour des raisons d'économie, nous disons des choses inexactes mais suffisamment proches des choses exactes pour que leur inexactitude ne pose pas de problème. »¹⁶⁷ On peut ainsi simplifier une description, par exemple donner un nom de grande ville au lieu du nom d'une petite ville pour expliquer où l'on habite afin de simplifier l'identification du lieu par les interlocuteurs sans forcément chercher à mentir ni les tromper. Pourtant, comme incapable de faire confiance aux routines d'expression dès lors qu'elles incluent une possibilité d'imprécision, les locuteurs comme Moore refusent le recours à l'approximation, et le geste du tir entre les deux yeux, par exemple, se doit d'être explicité à l'excès. Tout se passe comme s'il ne pouvait en fait se résoudre à violer la condition de sincérité de la maxime de qualité gricéenne, comme s'il avait peur que le moindre de ses énoncés puisse être taxé de mensonge ou jugé faux, et de ce

¹⁶⁷ Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication*, op. cit., p168. L'exemple que donnent les auteurs est celui d'un homme qui dit à des amis américains qu'il habite à Paris, sachant que mentionner la ville de très proche banlieue où ils habitent ne dirait pas grand-chose à ses interlocuteurs.

fait, décrédibilise sa parole. Certains locuteurs, comme la Reine Rouge de l'autre côté du miroir, encouragent d'ailleurs un tel comportement. Elle reproche à Alice de ne pas contrôler son langage, c'est-à-dire d'en dire beaucoup plus que ce qu'elle veut dire, et lui intime l'ordre gricéen : « Always speak the truth »¹⁶⁸. En réponse à cet impératif hautement idéal, certains de nos locuteurs se perdent dans les méandres de leurs tentatives le plus souvent contreproductives de contrôler un langage et une interprétation qui, la plupart du temps, leur échappe.

Car cette quête de l'éradication du discours vague ou ambigu, de l'évitement des énoncés approximatifs, du refus de l'imprécision et de l'implicite traître, brèches qui offrent les unes comme les autres l'occasion pour l'interlocuteur de prendre le chemin d'une interprétation non souhaitée par l'énonciateur, ne fait au bout du compte que semer davantage la confusion chez son auditoire, qui finit par ne plus saisir les intentions du locuteur. On le voit avec la réaction de la victime de Moore : « What do you *want*? Why are you here? ». Corriger sans plus finir ce qu'il croit être inexact ou infidèle à la réalité dans ses énoncés ne fait que faire surcharger le discours de Dennis Moore puisqu'au fond, chacun de ses dires peut donner lieu à un déroulement maniaque de précisions, jusqu'à ce qu'il en perde bel et bien sa raison d'être. Canaliser l'interprétation se révèle alors une tâche sisyphéenne. Comme l'écrit Dominique Maingueneau, en « reformulant, anticipant sur les réactions d'autrui, [l'énonciateur] s'efforce de contrôler une interprétation qu'en fait il ne peut jamais maîtriser complètement. »¹⁶⁹. Et la recherche même de cette maîtrise complète entraîne en outre le locuteur dans les sables mouvants de la sur-explicitation et, peu à peu, brouille le sens global du discours. Dans le sketch du détournement d'avion de l'épisode 16 du Flying Circus, c'est le cri de la prise d'otage qui se retrouve ainsi auto-justifié et explicité, dynamitant l'effet même visé par la parole, et faisant s'effriter toute la force illocutionnaire de l'énoncé, réduisant par là même à néant son sens :

Gunman: All right, don't anybody move ... except to control the aeroplane ... you can move a little to do that.

Hostess: Can I move?

¹⁶⁸ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p265

¹⁶⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p18

Gunman: Yes, yes, yes. You can move a little bit. Yes. Sorry, I didn't mean to be so dogmatic when I came in. Obviously you can all move a little within reason. There are certain involuntary muscular movements which no amount of self-control can prevent. And obviously any assertion of authority on my part, I've got to take that into account. *The ensuing conversation is perfectly calm and friendly.*

Second Pilot: Right. I mean one couldn't for example, stop one's insides from moving.

Gunman: No, no. Good point, good point.

Second Pilot: And the very fact that the plane is continuously vibrating means that we're all moving to a certain extent.

Gunman: And we're all moving our lips, aren't we?

Pilots: Yes, yes.

Second Pilot: Absolutely.

Gunman: No, the gist of my meaning was that sudden... er...

Hostess: Exaggerated movements...

Gunman: Exaggerated *violent* movements... are... are out.¹⁷⁰

Comme Dennis Moore, le pirate de l'air se révèle incapable de produire le moindre énoncé inexact, approximatif ou imprécis, comme s'il lui était impossible d'abandonner l'interprétation de son énoncé aux routines d'inférence et de calcul d'implicatures qu'il exige. Il ne peut tout simplement s'abstraire de la lecture littérale qui va de pair avec la nature idiomatique et approximative de l'ordre typique des prises d'otage, « Don't anybody move » (Il est bien sûr impossible d'arrêter complètement de bouger, et les explications à ce sujet peuvent continuer encore longtemps), dans laquelle il s'engage par sa première auto-correction, et dans laquelle l'entraîne, volontairement ou non, l'hôtesse de l'air. A force d'explicitier et clarifier son ordre au maximum, tiraillé par la peur du malentendu que provoque en lui l'imprécision de son langage et les besoins de clarification qu'il entraîne, le pilote se désengage de plus en plus de sa propre énonciation, en laisse le contrôle à ses interlocuteurs, pour lesquels il cherche à la rendre excessivement transparente. A tel point que ce sont eux qui finissent par prendre en charge son discours, en lui dictant des fragments, puis l'intégralité de ses répliques (c'est l'hôtesse qui, de manière significative, construit sa phrase à sa place à la fin de l'échange). Et au lieu de détourner l'avion dans la direction qu'il voulait initialement, Luton, il finit par accepter de se rendre au point d'arrivée initialement prévu, Cuba, puis d'y prendre un avion pour Luton. Avec la dilution de la force illocutoire de son ordre

¹⁷⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p210-211 (épisode 16)

dans les méandres de l'auto-justification, c'est son projet tout entier qui s'est trouvé remis en question. On voit ici comme la parole excessivement justifiée entraîne un défaut de légitimité de l'énonciateur : « Dès qu'elle explicite son droit à la parole, qu'elle marque sa pertinence, l'énonciation risque de produire un effet paradoxal : en se justifiant elle révèle un défaut de légitimité. »¹⁷¹ Là où on a vu, avec Dennis Moore, que la peur de se décrédibiliser par des assertions fausses ou inexactes provoque le besoin de sans cesse se justifier, et ce jusqu'à l'excès, c'est ici ce même excès d'explications qui provoque l'effet craint en premier lieu : la perte de légitimité de l'énonciateur.

On trouve encore un excellent exemple du lien entre recours à la sur-explicitation ou à l'auto-justification excessive et le défaut de légitimité de l'énonciateur dans le sketch « The Bols Story : The Story of Holland's Most Famous Aperitif », où le présentateur de l'émission s'embourbe dans un métadiscours explicatif inflationniste du pire effet pour le téléspectateur comme pour son statut de locuteur :

Good evening. Well tonight, we are going to talk about... well that is... *I'm* going to talk about... well actually I *am* talking about it now... well I'm not talking about it now, but I *am* talking... I know I'm pausing occasionally, and not talking during the pauses, but the pauses are part of the whole process of talking... when one talks one has to pause... er ... like then! I paused ... but I was still talking ... and again there! No the real point of what I'm saying is that when I appear *not* to be talking don't go nipping out to the kitchen, putting the kettle on ... buttering scones... or getting crumbs and bits of food out of those round brown straw mats that the teapot goes on... because in all probability I'm *still* talking and what you heard was a *pause* ... er ... like there again. Look! To make it absolutely easier, so there's no problem at all, what I'll do, I'll give you some kind of sign, like this (*makes a gesture*) while I'm still talking, and only pausing in between words... and when I've finished altogether I'll do *this*. (*he sits upright and crosses his arms*) All right?¹⁷²

Comme dans le discours de Dennis Moore, on note le recourt au « well » explicatif, répété cette fois-ci quatre fois, et ce quasiment à la suite, et aux commentaires explicitement méta-discursifs (« to make it absolutely easier. »). Le discours tout entier est fait de tentatives de guider l'interprétation que vont faire les téléspectateurs de ce

¹⁷¹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p105

¹⁷² Roger WILMUT, ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p100 (épisode 30)

que dit et fait le présentateur, et est ainsi orienté vers la justification de sa propre légitimité. Son défaut de confiance en la capacité du langage à le faire comprendre est tel qu'il en vient à expliciter finalement l'intégralité des mécanismes les plus fondamentaux de sa prise de parole : pauses, discours, différence entre les pauses et la fin du discours et même le langage corporel de base qui entre dans la compréhension des phases du discours (la posture typique de fin d'intervention, se redresser et croiser les bras, langage infra verbal pourtant clair, est également commentée et son interprétation guidée : « “when I've finished altogether I'll do *this*” (*he sits upright and crosses his arms*) »)¹⁷³. Mais le présentateur, en expliquant, explicitant et justifiant tous ses gestes et paroles, justifie en réalité sa prise de parole même. Or la prolifération du métadiscours étouffant le discours initial, l'effet sur le téléspectateur, interlocuteur *in-absentia*, est bien sûr l'inverse de celui explicitement recherché par le présentateur : au lieu d'éclaircir, la sur-explicitation obscurcit le discours, en disperse le fil, et la sur-justification remet en cause sa légitimité même de présentateur, et même que de locuteur sur un plan plus large.

Ce que l'on voit, à travers ces exemples c'est qu'il est en réalité impossible de contrer les ambiguïtés ou le flou du langage par le recours à l'explication ou à la justification, puisqu'elle impose elle-aussi de passer par le langage, et ouvre potentiellement le besoin de justifier le langage utilisé pour produire ces explications¹⁷⁴. C'est ainsi le plus souvent l'effet contraire à celui visé qui est atteint par la sur-explicitation : perte de légitimité du locuteur, dissolution globale du sens, impossibilité pour l'interlocuteur de cibler l'intention de l'énonciateur.

¹⁷³ La même tentative de guider l'interprétation par une gestuelle, certes plus artificielle, dont la signification est explicitée échoue dans l'épisode 33 :

Biggles Just put down what I say.

Secretary : Do I put that down?

Biggles : Of course you don't put that down.

Secretary : Well what about that?

Biggles : Look. (*she types*) Don't put that down. Just put down - wait a mo - wait a mo. (*puts on antlers*) Now, when I've got these antlers on - when I've got these antlers on I *am* dictating and when I take them off (*takes them off*) I am *not* dictating.

Secretary (*types*) : I am not dictating.

(Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p134)

¹⁷⁴ Le cercle vicieux que crée de ce besoin d'expliquer les explications est bien illustré dans « A Romance In Encyclopedia Land » de Robert Benchley (*Of All Things, op. cit.*, p161-167), où l'auteur remplace les mots par leurs définitions, logique périlleuse pour le sens puisqu'elle est de nature gigogne, le meta-texte expliquant le texte pouvant lui aussi être sujet d'un autre meta-texte et ainsi de suite, jusqu'à faire enfler sans limite le récit premier.

Mais la littéralité absolue est-elle tout bonnement possible ? Après tout, éviter tout recours à l'implicite ou au second degré est l'intention initiale de nos locuteurs pythoniens qui s'embourbent dans leurs méta-discours explicatifs à force de vouloir rendre explicite tous les éléments qui permettent au discours d'être compris correctement¹⁷⁵, c'est-à-dire tel que le prévoit, voire l'exige, le locuteur. Certains personnages de notre corpus, certes souvent opportuns, se posent d'ailleurs ouvertement en défenseurs de cette exigence d'un langage totalement explicite. On se souvient par exemple de la fameuse remarque que le Lièvre de Mars fait à Alice, parmi d'autres agressions plus ou moins gratuites, lors du « thé chez les fous »¹⁷⁶ :

“Come, we shall have some fun now ! » thought Alice. “I’m glad thay’ve begun asking riddles—I believe I can guess that,” she added aloud.

“Do you mean that you think you can find out the answer to it?” said the March Hare.

“Exactly so,” said Alice.

“Then you should say what you mean,” the March Hare went on.

“I do,” Alice hastily replied; “at least—at least I mean what I say—that’s the same thing, you know.”¹⁷⁷

Le Lièvre de Mars, dont les réflexions ne seraient pas pour déplaire à la Reine Rouge et à son exigence de vérité, se fait ici défenseur d'un littéralisme jusqu'au-boutiste : si ce qu'Alice voulait dire était qu'elle pensait pouvoir trouver la réponse à cette devinette, alors elle aurait dû dire « I think I can find out the answer to the riddle » (celle-ci remarque d'ailleurs, dans un excès d'enthousiasme un peu maladroit, que c'est là « exactement » ce qu'elle voulait dire¹⁷⁸), et non « I believe I can guess that », qui, si l'on suit la logique du Lièvre, veut dire qu'elle croyait pouvoir arriver à deviner et non qu'elle pensait pouvoir trouver la réponse à la devinette. La différence n'est, certes, pas

¹⁷⁵ Il est évident que la seule intention du locuteur ne dicte pas la correction de l'interprétation. Les critères de justesse ou de fausseté de l'interprétation sont des plus relatifs, et ce plus encore dans les œuvres écrites comme le montre Jean-Jacques Lecercle dans *Interpretation as Pragmatics*, plus particulièrement dans le chapitre « The Author, or : Intention ». Jean-Jacques LECERCLE, *Interpretation as Pragmatics. op.cit.*, p118-151

¹⁷⁶ Il s'agit là de la traduction d'Henri Parisot pour « Mad Tea-Party ».

¹⁷⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p73

¹⁷⁸ A propos de cet acquiescement à la paraphrase que fait le Lièvre de Mars : « the March Hare offers a straightforward paraphrasis, and Alice is right to recognise it as such, although the word she uses, 'exactly', is perhaps ill-chosen (the may be a nuance in presentation between the original sentence and its paraphrasis : this is where the Fregean distinction of Sinn and Bedeutung emerges) » (Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p120)

si cruciale pour le lecteur ou le locuteur moyen, mais Alice tombe à pieds joints dans le piège discursif du Lièvre et s'embourbe dans sa réponse, comme en témoigne le commentaire du narrateur, « hastily replied », suivi d'hésitations et d'une affirmation ostensiblement fausse.

Le Lièvre exige en fait d'elle ni plus ni moins l'impossible, c'est à dire une adéquation parfaite entre ce qu'elle dit et ce qu'elle veut dire, comme si à chaque vouloir dire correspondait un dire qui en est la seule expression exacte, et comme si, de ce fait, l'expression littérale était la seule valable¹⁷⁹. Inversement, cette dictature de la littéralité implique l'impossibilité de dire quelque chose pour faire comprendre autre chose, tactique de communication pourtant des plus communes dans le langage ordinaire¹⁸⁰, et exige donc de ne pas dire plus ou moins que ce que l'on veut dire (alors qu'on ne peut s'empêcher de noter que le Lièvre a tout de même compris ce qu'Alice voulait dire par l'énoncé qui ne disait pourtant, d'après lui, pas exactement ce qu'elle voulait dire). Le lièvre de Mars, dans ses exigences de correspondance rigide entre « meaning » et « saying » (« you should say what you mean ») n'est pas sans rappeler Humpty Dumpty, qui se prévaut d'une maîtrise du sens du langage et des mots qui va de pair avec les exigences de son comparse de l'autre côté du miroir. Sa réplique à une correction d'Alice, « If I'd meant that, I'd have said it, » said Humpty Dumpty¹⁸¹, montre l'adéquation absolue entre les deux pour lui, ce qui n'est d'ailleurs pas si compliqué pour un locuteur qui adapte la signification des mots à ses besoins et leur fait dire ce qu'il a besoin qu'ils disent (c'est le cas dans le passage où il utilise le mot « glory » dans un sens nouveau, que l'on a cité plus haut). Mais cette illusion de contrôle absolu et cette volonté de verrouillage du sens n'est bien sûr que la face triomphante de l'expérience linguistique au sein de notre corpus, et bien plus souvent, c'est la difficulté à dire exactement ce que l'on veut, à maîtriser l'implicite et le sens de ce que l'on dit qui l'emporte.

Ainsi Alice a-t-elle régulièrement des problèmes avec ce qu'elle dit, dont le sens lui échappe, au sens propre ou figuré du terme, c'est-à-dire dont elle perd le contrôle du sens ou dont elle ne possède tout simplement pas le sens. On peut citer l'exemple de sa

¹⁷⁹ Si tant est qu'elle existe, serait-on tenté d'ajouter, pour la défense d'Alice.

¹⁸⁰ On l'a déjà dit au début du premier chapitre en citant Jean-Blaise Grize, qui que le sens d'un message équivaut au final rarement à sa signification. (Voir chapitre I, note 17, p40)

¹⁸¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p221

rencontre avec la Chenille du Pays des Merveilles, alors qu'elle récite un poème qui n'a au final rien à voir avec celui qu'elle voulait réciter¹⁸². Mais la plupart du temps, ce sont ses interlocuteurs qui la dépossèdent du sens de ses paroles. Dans le chapitre « Queen Alice », par exemple, elle se dit à voix haute que si elle est réellement devenue Reine, alors elle n'aura aucun mal à se faire au port de la couronne (« « and if I really am a Queen, » she said as she sat down again, « I shall be able to manage it quite well in time. » »), réflexion qu'entendent les deux Reines assises à côté d'elle et qui fait réagir la Reine Blanche :

“What do you mean by ‘If you really are a Queen’? What right have you to call yourself so? You ca’n’t be a Queen, you know, till you’ve passed the proper examination. And the sooner we begin it, the better.”

“I only said ‘if!’” poor Alice pleaded in a piteous tone.

The two Queens looked at each other, and the Red Queen remarked with a little shudder, “She says she only said ‘if’—”

“But she said a great deal more than that!” the White Queen moaned, wringing her hands. “Oh, ever so much more than that!”¹⁸³

Alors qu'Alice pense cette fois-ci que le sens de ce qu'elle a dit est clair, et qu'elle ne voit pas ce qu'il peut vouloir dire d'autre que ce qu'elle a voulu dire (à savoir que si elle est bien Reine, elle se fera au port de la couronne), la Reine s'engouffre dans une interprétation possible, à savoir qu'Alice, en disant cela, se projette déjà comme Reine, et que rien qu'en utilisant le mot pour se qualifier, elle usurpe ce titre. A l'opposé, mais jamais très loin, de l'ordre du Lièvre de Mars qui veut qu'elle fasse en sorte que son dire rejoigne exactement son vouloir dire, la Reine Blanche rappelle à Alice que le sens est toujours en excès de la parole (« a great deal more than that », « ever so much more than that »), et en excès de ce qu'entendait dire l'énonciateur. Il est toujours possible pour l'interlocuteur d'interpréter, d'orienter voire de faire proliférer les sens, mais jamais pour le locuteur de garder la maîtrise complète de ce qu'il dit et veut que soit compris par les interlocuteurs. Même si Alice sait ce qu'elle voulait dire par là, ce qu'elle tente d'affirmer énergiquement ensuite (« “I’m sure I didn’t mean—” Alice was beginning »), elle ne peut qu'abdiquer devant l'impossible contrôle du langage et de l'interprétation

¹⁸² *Ibid.*, p51-54

¹⁸³ *Ibid.*, p264

de ses dires qui peuvent à tout moment lui échapper voire se retourner contre elle¹⁸⁴. Elle est d'ailleurs déjà victime d'une telle sur-interprétation dans le chapitre « Wool and Water », lors de ses retrouvailles avec la Reine Blanche à qui elle rapporte son châle et qu'elle aide à se recoiffer :

Alice carefully released the brush, and did her best to get the hair into order. "Come, you look rather better now!" she said, after altering most of the pins. "But really you should have a lady's-maid!"

"I'm sure I'll take you with pleasure!" the Queen said. "Twopence a week, and jam every other day."

Alice couldn't help laughing, as she said "I don't want you to hire me—and I don't care for jam."¹⁸⁵

La Reine Blanche interprète le conseil d'Alice (de se procurer une servante) pour une invitation implicite à l'engager comme telle. Et après tout, rien ne l'empêche précisément de faire cette interprétation, même si celle-ci n'est pas particulièrement favorisée par le contexte. Elle projette par là un sens caché, ou plutôt non prévu par la petite fille, sur un énoncé que celle-ci avait prononcé sans arrière-pensées. On voit bien comment la parole, une fois prononcée, est abandonnée à l'interprétation, et comment, sous la surface trompeuse de l'énoncé sont tapies toutes sortes d'interprétations concurrentes de celle voulue par l'énonciateur. D'où les échecs répétés des personnages des Monty Python en quête de contrôle absolu de cette même interprétation.

L'exigence de clarté, de justesse, et d'explicité que se fixent les locuteurs excessivement méta-discursifs, celle de vérité de la Reine Rouge, ou celle de littéralité absolue du Lièvre sont alors des pièges pour qui s'y laisse prendre, capable de détruire toute énonciation. Respectées à la lettre, elles vouent toute prise de parole à l'échec, car elles poussent à se perdre dans la tâche sans fin de l'auto-justification ou de l'explicitation. A cet égard, l'exemple suivant, tiré d'une nouvelle de *Literary lapses* de Stephen Leacock, « Getting the thread of it », est édifiant. La conversation n'arrive pas à avancer car le locuteur, qui veut raconter à un ami l'histoire du livre qu'il est en train

¹⁸⁴ Et on pense ici à la formule très parlante de Jean-Jacques Lerclé dans *Interpretation as Pragmatics*, qui parle de l'auteur comme d'un « Victor Frankenstein creating a monster that turns against him » (Jean-Jacques LECERCLE, *Interpretation as Pragmatics. op.cit.*, p149). Il en va de même, au fond, pour tout énonciateur.

¹⁸⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p206

de lire, est à chaque fois pris dans l'exigence d'explicitations et d'explications d'un interlocuteur qui ne veut laisser aucune zone d'ombre ou d'implicite dans son récit :

“Well,” Sinclair began with great animation, “this count gets this letter...”
“Hold on,” I interrupted, “what count gets what letter?”
“Oh, the count it's about, you know. He gets this letter from this Porphirio.”
“From which Porphirio?”
“Why, Porphirio sent the letter, don't you see, he sent it,” Sinclair exclaimed a little impatiently—“sent it through Demonio and told him to watch for him with him, and kill him when he got him.”
“Oh, see here!” I broke in, “who is to meet who, and who is to get stabbed?”
“They're going to stab Demonio.”
“And who brought the letter?”
“Demonio.”
“Well, now, Demonio must be a clam! What did he bring it for?”
“Oh, but he don't know what's in it that's just the slick part of it,” and Sinclair began to snigger to himself at the thought of it. “You see, this Carlo Carlotti the Condottiere...”
“Stop right there,” I said. “What's a Condottiere?”
“It's a sort of brigand. He, you understand, was in league with this Fra Fraliccolo...”
[...] “It's him, you know, that persuades this Franciscan...”
“Pause,” I said, “what Franciscan?”
“Fra Fraliccolo, of course,” Sinclair said snappishly. “You see, Pio tries to...”
“Whoa!” I said, “who is Pio?”
“Oh, hang it all, Pio is Italian, it's short for Pius. He tries to get Fra Fraliccolo and Carlo Carlotti the Condottiere to steal the document from... let me see; what was he called?... Oh, yes... from the Dog of Venice, so that... or... no, hang it, you put me out, that's all wrong. It's the other way round. Pio wasn't clever at all; he's a regular darned fool. It's the Dog that's crafty. By Jove, he's fine,” Sinclair went on; warming up to enthusiasm again, “he just does anything he wants. He makes this Demonio (Demonio is one of those hirelings, you know, he's the tool of the Dog)... makes him steal the document off Porphirio, and...”¹⁸⁶

Le narrateur improvisé, trop allusif et trop peu clair (il parle comme si son interlocuteur avait lu le livre), est pris au piège de la spirale infernale de l'exhaustivité réclamée par son interlocuteur. Comme c'était le cas avec les énoncés de Moore et du pirate de l'air pythonien, au fond chaque terme de son récit pourrait demander une explicitation ou une explication, comme le démonstratif « this », de « this Franciscan », qui reprend en

¹⁸⁶ Stephen LEACOCK, *Literary Lapses*, Gloucester : Dodo Press, 2007, p46-47

fait le « this Fra Fraliccolo » qui a été énoncé juste avant, etc.... Il est au final tout simplement impossible pour Sinclair de raconter son histoire.

Ce qu'ont bien compris la Reine et le Lièvre ou encore l'ami de Sinclair, qui usent de l'exigence de clarté pour ruiner le discours de leurs interlocuteurs, et ce qui transparait également de l'ensemble de ce que nous avons vu des ambiguïtés et opacités du langage, c'est que le langage est à chaque instant pourvu d'un large réseau sous-terrain de significations, d'interprétations latentes et de lectures-bis potentielles où il est possible de s'engouffrer. Il est impossible de les éradiquer car elles sont constitutives de l'expression verbale, comme on l'avait déjà vu avec la loi de la litote (qui amène à interpréter un énoncé comme disant plus que sa signification littérale). Comme le résume Geoffrey Leech, les locuteurs veulent souvent dire plus que ce qu'ils disent ("mean more than they say"¹⁸⁷), et inversement, ajoute Jacob Mey « At other times, speakers un- or subconsciously express thoughts or feelings that they consciously would have liked to suppress »¹⁸⁸. Il est impossible de circonscrire le sens de manière rigide et il serait illusoire de prétendre à une relation transparente entre dire et vouloir dire, où le sens serait le reflet exact et unique de ce qu'entend l'auteur ou l'énonciateur. C'est dans ce fragile équilibre entre ce que l'on veut dire, ce que l'on veut qui soit compris, ce que l'on dit, en excès ou en défaut, et ce que comprennent ou peuvent comprendre les autres que doivent évoluer les locuteurs.

Et si la solution était de tout prendre au pied de la lettre ? Si l'on ne peut éradiquer l'implicite, les implicatures, les sens cachés, doubles ou figurés, on peut au moins les ignorer, les occulter et donc tout simplement les nier. Voilà l'autre chemin qu'empruntent avec un aplomb confondant nos locuteurs pour tenter de canaliser le sens glissant des mots et de l'échange, et ainsi éviter qu'ils ne leur échappent, s'achetant ainsi une paix linguistique au prix modique de quelques incongruités.

¹⁸⁷ Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics*, op. cit., p9

¹⁸⁸ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction*, op. cit., p69

II.3.B. LA MÉTAPHORE ET LE PIED DE LA LETTRE

La posture de littéralisme absolue préconisée par le Lièvre de Mars, qui passe comme on l'a vu pour la plus sûre des façons d'éviter l'ambiguïté glissante du langage indirect, et donc toute perte de contrôle de l'échange verbal, trouve son illustration la plus récurrente dans le traitement que fait le nonsense de la métaphore¹⁸⁹, ainsi que du discours figuré en général. Le refus des tropes¹⁹⁰ constitue une manière radicale de canaliser le sens en un seul niveau, censé être le plus évident, celui du sens littéral¹⁹¹. Appliqué tant dans la production des énoncés que dans leur interprétation, le procédé qui consiste à s'en tenir au pied de la lettre a naturellement pour cible première la métaphore, figure de ce fait peu fréquente dans notre corpus. Jean-Jacques Lecercle en dénombre par exemple seulement trois dans *The Hunting of the Snark*¹⁹² et on en relève tout au plus une dizaine dans l'ensemble des deux Alice, dont la plupart sont figées et passent donc inaperçues. Quant aux personnages du reste de notre corpus, lorsqu'ils en usent, ce qui n'est guère plus fréquent, c'est le plus souvent avec une visée parodique ou tout simplement sous leur forme figée, sans intention d'en jouer. Cette absence flagrante fait justement tout l'intérêt de la figure pour notre étude, puisqu'elle a tout d'un escamotage délibéré.

¹⁸⁹ Les problèmes de classification, typologie, et identification de la métaphore par rapport à la personnification, l'allégorie, la métonymie, la synecdoque ou la catachrèse sont nombreux et largement débattus. Nous ne nous y arrêtons pas, puisqu'ils n'intéressent pas directement notre étude. Le plus souvent, les définitions oscillent autour de l'idée de déplacement, de substitution d'une idée ou d'un mot par un autre, souvent complètement différent et incompatible. Le courant dominant présente la figure comme une comparaison implicite, la substitution d'une qualité d'une chose à une autre, mais la théorie comparatiste de la métaphore est loin de faire l'unanimité (Searle, Grice et bien d'autres pragmaticiens la rejettent, par exemple), sans compter qu'elle pose problème avec certaines métaphores impossibles à paraphraser au moyen d'une comparaison explicite en « comme ». Sans entrer plus avant dans le débat, on s'arrêtera donc à une définition plus consensuelle, comme celle de Fontanier, pour qui la figure consiste à « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. » Nous retiendrons essentiellement l'idée de substitution d'une idée par une autre, ou d'une qualité à une autre pour exprimer au plus juste la première.

¹⁹⁰ On entend ici « trope » au sens de Fontanier, c'est-à-dire une figure dans laquelle les mots sont employés dans un sens différent de leur sens habituel, par opposition aux « figures » au sens strict, qui jouent sur la place et l'ordre des mots dans la phrase. On utilisera cependant également le mot « figure » au sens large pour parler de la métaphore pour des raisons de commodité d'expression.

¹⁹¹ Il faut entendre le terme « sens littéral » à la façon de Searle : « The literal meaning of a sentence is entirely determined by the meanings of its component words [...] and the syntactical rules according to which these elements are combined. » (John SEARLE, *Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts*, op. cit., p117). Il n'existe cependant pas une coupure nette entre sens littéral et figuré, plutôt un continuum du plus littéral au plus figuré.

¹⁹² Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*, op. cit., p165

C'est sans doute dans son traitement des tropes que l'on voit le mieux la double attitude, à la fois attirance et répulsion, du nonsense pour l'ambiguïté, qui est inhérente à leur nature linguistique. Le cœur de la métaphore est en effet un écart transgressif dans l'union des termes qui la compose, qui fait d'elle une sorte d'infraction aux règles sémantiques combinatoires où l'ambiguïté, même minimale, est toujours présente puisqu'elle est constitutive. Car la métaphore passe outre les frontières des catégories de la langue, et en inquiète, d'une certaine façon, l'ordre paradoxalement cher au genre. On le voit bien dans les quelques exemples de notre corpus. Le syntagme métaphorique qualifiant le ton de l'Homme à la cloche de *The Hunting of the Snark* lorsqu'il s'apprête à raconter son histoire, « an antediluvian tone »¹⁹³, associe par exemple deux termes normalement incompatibles car appartenant à des ensembles sémantico-référentiels hétérogènes (celui du temps, et celui du ton). La description des rives du fleuve où Alice rame avec le Mouton, « the same tall river-banks frowning over their heads »¹⁹⁴, prédique, elle, d'un inanimé une action typique d'un animé. La transgression est définitoire de la figure et c'est pourquoi on présente le plus souvent la métaphore comme une anomalie sémantique combinatoire, voire une « malformation lexicale »¹⁹⁵ (Georges Kleiber parle même de « déviance métaphorique »¹⁹⁶, voire de « délit littéral »¹⁹⁷). La figure inscrit l'ambiguïté, ou au moins la duplicité, au cœur du discours une fois posée dans l'échange, puisqu'elle crée alors un écart supplémentaire entre d'un côté la forme logique de l'énoncé, c'est-à-dire sa représentation sémantique, et de l'autre côté son sens, c'est-à-dire sa valeur en contexte. C'est d'ailleurs pour cette raison que Searle considère la métaphore comme un acte de langage indirect. Pour lui cette non coïncidence du sens de la phrase et du sens de l'énoncé est la marque de la métaphore : « the general form of the metaphorical utterance is that a speaker utters a sentence of the form "S is P" and means metaphorically that S is R »¹⁹⁸. Cette émancipation des frontières de la langue, cette virée hors des règles sémantiques et des strictes limites de

¹⁹³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Snark*, op. cit., p62

¹⁹⁴ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p214

¹⁹⁵ Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, op. cit., p408

¹⁹⁶ Georges KLEIBER, « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux » in CHARBONNEL, Nanine (ed.). *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999, p83-135, p132

¹⁹⁷ *Ibid.*, p102

¹⁹⁸ John SEARLE, *Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts*, op. cit., p177

la référence fait glisser l'interprétation dans une incertitude relative (il est bien sûr des métaphores plus faciles que d'autres à décoder) mais inévitable. S'aventurer hors des frontières rassurantes du sens littéral présente donc un danger sourd mais inexorable pour le nonsense : fuite incontrôlable du sens, perte de la maîtrise de l'échange, voire de son autorité d'auteur ou d'énonciateur, tout ce que détestent au plus haut point les locuteurs du genre.

On notera d'ailleurs avec intérêt que le danger de la métaphore est déjà le centre d'une théorie philologique signée d'un collègue et contemporain de Carroll, que Jean-Jacques Lecercle cite et analyse dans *Le dictionnaire et le cri*. Pour le philologue Max Müller, que nous avons cité en introduction de ce chapitre et qui enseignait, la métaphore est en effet ni plus ni moins une maladie du langage :

Pour [Max Müller] le langage est profondément affecté par une maladie, son pouvoir métaphorique, source de toutes les superstitions, de toutes les mythologies. Le mythe naît, nous dit-il, chaque fois que la langue s'émancipe, qu'elle cesse d'être la simple incarnation de l'esprit, que les mots ne sont plus les signes des idées. La métaphore est la source principale de ces abus.¹⁹⁹

Pour le nonsense de Carroll, mais aussi celui de ses successeurs, comme pour Müller, pour des raisons un peu différentes (le nonsense n'est en soi pas opposé à l'émancipation de la langue, mais sous son strict contrôle), la métaphore représente une figure à abattre. Elle est un danger, une vulnérabilité de l'énonciation, qu'il faut absolument contenir, et ce avec les moyens que nous allons maintenant analyser.

Dans notre corpus, faire passer le sens par des voies (parfois voix) détournées se révèle le plus souvent une initiative qui, bien que d'ordinaire anodine, est vouée à l'échec. Comme pour donner une bonne leçon aux locuteurs de sens commun et à leur usage quotidien qui recourt souvent au sens figuré et à la métaphore, le nonsense aime à dépeindre des échanges où l'ambiguïté de l'énoncé non-littéral est la cause même de l'impossibilité de communiquer. Le plus souvent, l'écart constitutif entre la signification (« the meanings of its component words [...] and the syntactical rules according to which these elements are combined » de Searle que l'on a cité plus haut) et

¹⁹⁹ Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*, op. cit., p241

le sens visé n'est pas recouvert par l'interlocuteur, qui prend l'énoncé au pied de la lettre et fait alors échouer l'échange, qui sombre dans le malentendu. On trouve un exemple particulièrement typique de ce phénomène dans le sketch « Live from the Grillomat » des Monty Python, où le présentateur use de métaphores jouant sur le registre de la restauration pour lancer ses sujets :

Cut to the Grillomat in Paignton. The announcer is just handing back a cup and saucer to a waitress.

Linkman: Sorry, I asked for tea. *(she takes it grudgingly)* Thank you very much. *(to camera)* Well we've had the dessert and then, and so the first item, the *last* item on our menu of fun is the coffee. *(waitress hands him back his cup)* Now I did ask for tea.

Waitress: But you just said coffee.

Linkman: No, no, that was just my announcement, just a metaphor.²⁰⁰

La métaphore filée en question, qui consiste à comparer chaque sujet de l'émission à un plat (entrée, plat de résistance, dessert, café), est en elle-même plutôt classique. Mais le contexte même de son introduction, dans un restaurant, aux côtés d'une serveuse, contexte qui justement la rendait pertinente aux yeux du présentateur, provoque la confusion, puisqu'il rend les deux interprétations, littérale et métaphorique, possibles. Or le mécanisme de l'interprétation métaphorique est étroitement contextuel : c'est en cas d'impossibilité, ou au moins de difficulté, à donner un sens littéral à un énoncé (parce qu'il va contre la cohérence co-textuelle ou contextuelle, contre le vraisemblable extra-linguistique ou la cohérence sémantico-référentielle) que, par un mécanisme semblable à celui des implicatures, l'interlocuteur lui cherche un sens indirectement, par exemple via un raisonnement par similitude. Dans l'exemple de Carroll, les rives qui froncent les sourcils, si l'incompatibilité entre le sujet inanimé et le prédicat typique des animés interdit toute interprétation littérale, l'interlocuteur peut calculer une interprétation métaphorique en passant par la qualité commune de l'aspect des rives avec un visage qui fronce les sourcils, en l'occurrence son hostilité certaine, son caractère imposant et peu accueillant. Mais dans l'exemple du sketch des Monty Python, l'interprétation figurée (le café comme élément conclusif du menu) et littérale

²⁰⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p244 (épisode 18)

(le souhait du présentateur de finir le repas par un café) sont d'une pertinence à peu près égale. Les niveaux du langage se mêlent jusqu'à en devenir indistincts et, prise dans ce brouillage référentiel, la serveuse échoue à détecter sous l'acte primaire d'assertion littérale, qui fait lui aussi sens dans le contexte, l'acte secondaire d'assertion métaphorique.

L'ambiguïté essentielle du discours figuré ou non-littéral dans les contextes où les deux interprétations sont possibles rejoint d'ailleurs en de nombreux points la question de l'ambiguïté sémantique et syntaxique que l'on a vu précédemment. On le voit particulièrement dans l'épisode 22 du *Flying Circus*, lors d'une discussion entre deux *pepperpots* chez l'une d'elle alors qu'elles s'installent devant la télévision :

The pepperpots swivel round to look at the TV set in the corner of the room.

First Pepperpot: What's that on the television then?

Second Pepperpot: Looks like a penguin.

On the TV set there is indeed a penguin. It sits contentedly looking at them in a stuffed sort of way. There is nothing on the screen.

First Pepperpot: No, no, no, I didn't mean what's on the television set, I meant what programme.

Second Pepperpot : Oh.²⁰¹

On revient à nouveau aux dangers de la polysémie : l'ambiguïté est inscrite dans la langue même, puisqu'il y a deux lectures possibles pour le syntagme « on the television » : celle, au sens le plus physique, qui fait référence à la position de l'objet, et où « television » est la forme simplifiée de « television set », comme le rétablit la première femme après le malentendu, et celle, idiomatique, où le syntagme est figé, qui fait référence au contenu des programmes télévisés, et où « television » fait référence à l'ensemble des programmes. Le malentendu vient donc aussi de l'échec de la reconnaissance du syntagme figé « on the television », favorisée encore une fois par le contexte même de l'énonciation (il y a bel et bien quelque chose sur la télévision, un pingouin). On trouve le même mécanisme dans cet autre court échange de l'épisode 31 :

²⁰¹ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p303 (épisode 22)

Voice Over: And where do they stand on young people?
Pepperpot: Just here, dear. (*Pepperpot standing on long-haired youth's head*)²⁰²

On voit bien que la lecture figurée de « to stand on something » a intégré le sémantisme même, à partir d'une signification littérale première, de position au sens physique du terme.

Dans tous les cas, le malentendu n'est nullement anticipé par les locuteurs. Et l'excès de confiance du présentateur, qui pensait évidente la différence de niveau entre la métaphore qui sert d'introduction au sujet et la commande qu'il adresse à la serveuse au premier degré, ne fait qu'augmenter sa frustration provoquée par le malentendu. Car là aussi, comme dans les jeux que l'on a vu auparavant dans ce chapitre et dans la précédent, plus la nécessité de lire l'énoncé comme métaphorique, même s'il peut être interprété littéralement, semble évidente au locuteur, plus l'effet nonsensique de frustration de ses attentes est fort. Les expressions idiomatiques et autres « façons de parler », qui sont le plus souvent figurées, se prêtent donc fort bien à ce jeu, comme c'est le cas dans ce dialogue de *Catch-22*, entre le docteur dépressif de l'escadron et le héros du roman, Yossarian :

“You know how it is,” Doc Daneeka had wheeled, with a sly, conspiratorial wink. “Why take chances when I don't have to?”
“Sure,” Yossarian agreed.
“What difference does it make to anyone if I'm in the plane or not?”
“No difference.”
“Sure, that's what I mean,” Doc Daneeka said. “A little grease is what makes this world go round. Know what I mean? You scratch my back, I'll scratch yours.”
Yossarian knew what he meant.
“That's not what I meant,” Doc Daneeka said, as Yossarian began scratching his back.²⁰³

Là aussi, comme dans l'échange précédent, une interprétation littérale de la métaphore est possible, et le malentendu est dû à l'incapacité de Yossarian à reconnaître la nature

²⁰² *Ibid.*, p122 (épisode 31)

²⁰³ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p47

figurée de l'expression utilisée par Doc Daneeka, qu'il prend à sa valeur faciale. Pourtant, tout concordait bien à ce que l'assertion métaphorique secondaire soit reconnue : le début de la conversation est déjà construit autour d'un non-dit (Doc Daneeka ne cesse de sous-entendre par des voies détournées qu'il est inutile pour lui de monter dans l'avion pour effectuer des missions), et il y a une véritable connivence entre les deux locuteurs, textuellement soulignée par l'indication extra-verbale « with a sly, conspiratorial wink » ainsi que la question rhétorique courante « know what I mean ? ». Qui plus est, la métaphore est parfaitement idiomatique (« to scratch one's back » est une expression relativement courante signifiant faire une faveur à quelqu'un en espérant qu'elle sera retournée), et la situation d'énonciation ne favorise guère une interprétation littérale. La non-reconnaissance de la nature métaphorique de l'énoncé remet donc en cause la clarté et l'évidence supposée des pré-requis considérés comme communs aux locuteurs, pré-requis sur lesquels Doc Daneeka appuyait la reconnaissance de son acte de langage indirect. Au fond, ce que dit Yossarian et avec lui le nonsense dans son geste, c'est que le malentendu est toujours possible dès lors que l'on recourt au langage figuré, que le mécanisme du calcul d'implicatures n'a rien d'obligatoire, même si la nécessité d'une interprétation métaphorique paraît évidente à l'énonciateur, et même si tout concourt à favoriser cette interprétation. Dès lors qu'une interprétation littérale est possible, elle peut être favorisée, même contre tous les mécanismes de la pertinence, mettant alors en échec les routines communes de la conversation, et par là la communication. Et c'est d'ailleurs cette option de négation de la possibilité métaphorique que les locuteurs nonsensiques favorisent toujours, et ce délibérément, pour combattre la métaphore.

Car de la mise en scène d'échanges qui échouent à cause du discours figuré non reconnu à la mise en échec volontaire du discours figuré par son oblitération, il n'y a qu'un pas, que le nonsense franchit avec joie. Et l'incapacité flagrante des locuteurs que nous avons cités plus haut à saisir le sens figuré trouve son prolongement dans une attitude volontaire d'évitement de la métaphore. Comme l'écrit Albert Laffay dans son *Anatomie de l'humour et du nonsense*, « les deux Alice nous montrent admirablement de quelle façon, dans le nonsense, les mots et les expressions sont, à chaque instant, pris

au pied de la lettre. »²⁰⁴ Cette prise au pied de la lettre est en effet consubstantielle à la raison d'être du nonsense : comme on l'a vu, l'interprétation métaphorique est une option qui permet presque toujours de donner un sens aux énoncés les plus surprenants, loufoques ou insensés, là où le nonsense cherche lui à déboussoler, à abandonner l'interlocuteur à ce sens inattendu, surprenant voire insensé. L'interprétation métaphorique est donc, pour ainsi dire, l'ennemie naturelle du nonsense, en ce qu'elle représente une issue commode à sa mécanique de confusion. Et à l'opposé, la logique du nonsense triomphe dans l'application béate et aveugle de la signification au sens, et dans son refus du surcroît de travail interprétatif causé par l'écart entre les deux, puisqu'elle bloque alors l'échange en un sens inattendu.

C'est ainsi que le nonsense se donne pour spécialité de donner ou redonner leur substance aux expressions figurées figées par le temps et l'usage, de rendre concrets les syntagmes ou prédications métaphoriques les plus réticents. Dans ses pages, ce qui n'était qu'une expression figurée prend forme, comme le montrent de multiples personnages des deux *Alice*. Le Chat du Cheshire a par exemple le visage barré d'un immense sourire invariable personnifiant l'expression « to grin like a Cheshire Cat », le Chapelier se fait l'incarnation du « mad hatter » de l'expression anglaise « mad as a hatter », tout comme son compère le Lièvre de Mars avec l'expression « Mad as a March Hare ». Le taon de l'autre côté du miroir est quant à lui un insecte à moitié mouche (« fly »), à moitié cheval (à bascule pour être exact, « rocking-horsefly »), conformément à son nom anglais, « horsefly », et les plates-bandes prennent vie par un mouvement similaire, comme l'explique Marina Yaguello :

Quant aux fleurs parlantes, leur statut d'être animés procède du mot *flower-bed* qui veut dire *plate-bande* (« lit à fleurs »). Or les lits sont faits pour dormir, et pour dormir il faut être animé.²⁰⁵

Ce qui est plus ou moins ce que le Lys tigré explique à Alice : « “In most gardens,” the Tiger-lily said, “they make the beds too soft—so that the flowers are always asleep.” »²⁰⁶

²⁰⁴ Albert LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, op. cit., p109

²⁰⁵ Marina YAGUELLO, *Alice au pays du langage : Pour Comprendre la Linguistique*, op. cit., p169-170

²⁰⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p168

Dans *Monkey Business*, c'est Groucho Marx qui se participe à son tour à l'habitude nonsensique de substantiation du langage figuré, en plongeant dans le foin pour y chercher une aiguille :

*Zeppo and Mary exit arm in arm, to a chorus of cowbells and animal noises.
Helton turns to find Groucho by the hay pile, pitching hay in the air.
Helton: What are you doing?
Groucho : I'm looking for a needle in a haystack.*²⁰⁷

Cette application à la lettre de l'expression fait d'ailleurs écho à d'autres passages similaires des films des frères Marx que l'on a déjà analysés, dans lesquels Harpo livre des assauts répétés, et souvent violents, sur le discours métaphorique. On se souvient du passage où il sort une hache de son manteau et tranche un paquet de carte pour répondre à l'ordre de « couper les cartes ». De manière similaire, un peu plus loin, lorsqu'un homme se plaint d'avoir « a frog in his throat » (équivalent de notre chat dans la gorge), Harpo l'attrape par les pieds et le secoue pour lui faire recracher l'intrus. Chico Marx n'est pas en reste dès lors qu'il s'agit de troubler ses interlocuteurs et l'ordre rassurant de l'échange ordinaire, et il est lui aussi un spécialiste du changement de niveau en pleine conversation, comme dans cet échange de *Duck Soup* :

Chicolini: Have we been trailing Firefly ? Why, my partner – he's got a nose just like bloodhound.
Trentino: Really?
Chicolini: Yeah, and the rest of his face don't look so good either.²⁰⁸

Si, à cause de « like », il n'y a pas ici métaphore *stricto sensu* entre le détective dont Chicolini propose les services (qui n'est autre qu'Harpo) et un limier, il y a bien une véritable prise au pied de la lettre de la comparaison imagée. Alors que Trentino, et avec lui les spectateurs, s'attendaient à ce que par « nose » Chicolini entende le flair, comparaison des plus classiques puisque l'intuition est une qualité supposée requise pour un détective, d'autant que l'expression est plutôt répandue, la comparaison s'avère en fait purement physique (le nez du détective ressemble à celui d'un limier). Le

²⁰⁷ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit., p83*

²⁰⁸ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit., p105*

langage nonsensique prend donc à contre-pied la routine d'interprétation presque automatique et s'en tient à la place à une description factuelle. Il prend ainsi au piège Trentino, pour qui cette description n'a pas de véritable intérêt, au contraire de l'interprétation métaphorique qui lui aurait vanté les mérites du détective qu'il est sur le point d'engager.

Les avantages de la prise au pied de la lettre du langage sont doubles pour le nonsense. Le premier est évidemment de contrôler le sens, d'en éviter toute fuite par des voix détournées, et donc les malentendus qui pourraient échapper à son contrôle. S'en tenir à la lettre est le plus sûr moyen d'éviter l'arbitraire dangereux du langage, et comme l'écrit Laffay à propos des nombreux personnages des deux Alice personnifiant des « façons de dire », ce monde est « paradoxalement plus raisonnable que celui que nous connaissons, car le nôtre serait plus rationnellement construit, si, au lieu de la confusion des accidents étymologiques et l'arbitraire du langage, les choses étaient conformes aux mots qui les désignent. »²⁰⁹

Le deuxième avantage est réciproque : en contrôlant le sens, en décidant de le river à la signification la plus terre-à-terre, le nonsense trouve un moyen commode de s'approprier une fois de plus le contrôle de l'échange. Le refus de tout calcul d'implicatures dans le contexte d'un énoncé métaphorique devient un véritable piège conversationnel, idéal pour déboussoler l'adversaire et garder, une fois de plus, la mainmise sur sa contribution comme sur la sienne. Car si le malentendu est provoqué par le locuteur du nonsense, alors il ne l'effraie plus. C'est le cas, par exemple, de la réflexion finale du Mouton dans cet échange avec Alice :

“What is it you want to buy?” the Sheep said at last, looking up for a moment from her knitting.

“I don't *quite* know yet,” Alice said very gently. “I should like to look all round me first, if I might.”

“You may look in front of you, and on both sides, if you like,” said the Sheep; “but you ca'n't look *all* round you—unless you've got eyes at the back of your head.”²¹⁰

²⁰⁹ Albert LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, op. cit., p110

²¹⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p211

Le Mouton se pose en maître de l'échange et donne une leçon de précaution verbale à Alice : dès lors qu'elle utilise une expression non-littérale, il est possible de la retourner contre elle, comme l'animal le fait ici en jouant à son avantage du double sens, littéral et figuré, de l'expression « to look all round me ». Humpty-Dumpty et le Roi Rouge font de même à leur tour avec l'expression " I beg you pardon" qu'ils prennent tous deux au pied de la lettre quand Alice l'utilise:

"I beg your pardon?" Alice said with a puzzled air.
"I'm not offended," said Humpty Dumpty."²¹¹

Dans cette première occurrence, Humpty Dumpty omet délibérément le sens figuré visé par Alice et la signification idiomatique qui est attachée à l'expression « I beg your pardon ». Appliquant une lecture littérale collant à la signification de chaque élément de la phrase, comme si ces éléments ne faisaient pas partie d'un syntagme figé, il interprète l'énoncé en un sens qui l'avantage et lui convient mieux. Même chose pour le Roi Rouge, qui répond « It isn't respectable to beg »²¹² à cette même expression. Là aussi, au lieu de la lire comme un syntagme figé dont le sens n'est plus littéral, il prend les deux termes « pardon » et « beg » au pied de la lettre, et leur attribue le « sens qu'ils ont en dehors de ce 'jeu de langage' particulier qu'est un idiotisme. »²¹³. Mieux, feignant de ne pas reconnaître ce qui est en réalité une formule de politesse toute faite, qu'Alice utilise en connaissance de cause, il taxe la petite fille d'impolitesse en retournant le sens des mots de l'expression à leur sens premier, qui désigne justement une action indigne d'une jeune fille de bonne famille comme Alice. Le Roi Rouge semble d'ailleurs particulièrement féru de ce jeu de prise au piège de la lettre puisqu'Alice est à nouveau victime de sa confiance en l'implicite du sens métaphorique et les routines de recouvrement des expressions figurées un peu plus loin dans la conversation:

"Alice was glad to see that it revived him a good deal. "There's nothing like eating hay when you're faint," he remarked to her, as he munched away.
"I should think throwing cold water over you would be better," Alice suggested: "—or some sal-volatile."

²¹¹ *Ibid.*, p223

²¹² *Ibid.*, p235

²¹³ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe, op. cit.*, p114

“I didn’t say there was nothing better,” the King replied. “I said there was nothing like it.” Which Alice did not venture to deny.”²¹⁴

La petite fille se laisse cette fois-ci prendre au piège d’une expression figurée utilisée par le Roi à son sens premier ou littéral. « There’s nothing like » est en effet une expression figée relativement courante qui a dévié de son sens littéral et est devenu un équivalent sémantique de « nothing is as good as », « nothing beats ». Mais Alice a la mémoire courte et a déjà oublié la propension de son interlocuteur à ignorer l’existence du sens figuré. Or au sens littéral, c’est-à-dire si l’on repasse l’expression au crible du sens de ses mots comme avec les expressions précédentes, on remarque que le simple fait de ne pas pouvoir comparer quelque chose à autre chose n’a rien d’intrinsèquement positif ou mélioratif. Et le Roi force Alice à revenir à ce sens propre, où chaque mot du syntagme est lu à sa valeur faciale et non comme partie intégrante d’un syntagme figé, valeur qu’elle n’avait sans doute jamais considéré. Il la prend ainsi au piège de sa conscience du double sens des mots, et Alice ne peut au final pas le contredire car il est vrai qu’il n’a pas *dit* qu’il n’y avait rien de *mieux*, mais rien de *tel*.

Comme le fait remarquer justement Martin Gardner dans son édition annotée des deux *Alice*, cette imposition et ce respect à la lettre du sens propre, ce refus de la métaphore, est caractéristique des personnages de l’autre côté du miroir. On a déjà expliqué pourquoi : il permet de garder le contrôle absolu de l’échange, d’affirmer sa supériorité linguistique. Car le nonsense a une conscience aiguë de l’écart du sens littéral au sens figuré, et l’exploite aux dépens de ses interlocuteurs qui, le plus souvent, n’ont pas conscience de la nature complexe et ambiguë du langage qu’ils utilisent. Mais comme on le voit bien dans nos exemples tirés des deux *Alice*, l’autre effet de ce refus systématique de la métaphore, et plus globalement des idiomes et du langage figuré, est tout simplement de briser le naturel des routines pragmatiques qui guident le cours des échanges verbaux ordinaires. Or si cette prise au pied de la lettre est aussi un moyen de faire perdre ses repères pragmatiques et sémantiques aux locuteurs, elle est aussi une

²¹⁴ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p236

manière d'aller contre le sens commun qui les gouverne. Et l'on retrouve là la nature même du genre, son fondement²¹⁵.

Beaucoup des métaphores et expression figurées ou idiomatiques que nous avons citées, tout comme celles de la vie quotidienne²¹⁶, sont en effet figées, ou « mortes »²¹⁷. Entrées dans le lexique, elles sont utilisées comme des syntagmes figés, repris et posés en discours tel quel. Mais la prise au pied de la lettre de la signification de chacun de leurs éléments lexicaux brise leur supposé naturel. Si Laffay écrit que « le nonsense applique les règles à la lettre, substantifie les expressions », il n'oublie pas que cela est aussi « une façon de les dérégler »²¹⁸. Or ce dérèglement reste sous contrôle étroit des locuteurs du nonsense et sert le but essentiel du genre : la confusion délibérée, le désordre réglé, le décalage raisonné que l'on a mentionné plus haut. Car en refusant tout mécanisme de compensation des transgressions étranges de la métaphore (associer animé et inanimé, associer des domaines sémantico-référentiels étrangers, etc), les locuteurs nonsensiques détournent le sens attendus par leurs interlocuteurs et les abandonnent à cette frustration qui, le plus souvent, les laisse perplexe. Si bien que ce jeu de langage n'est pas sans rappeler ce que le formaliste russe Chklovski appelle « désautomatisation »²¹⁹. En faisant en sorte que ce qui était automatique ou habituel ne le soit plus, le locuteur nonsensique oblige son interlocuteur à un travail de décodage supplémentaire qui le renvoie à l'ambiguïté et à la transgression première de la figure. Il casse ainsi les routines de lecture et les automatismes du langage et de l'usage. C'est cette même « singularisation » ou « étrangéisation » (traductions possibles du terme

²¹⁵ De manière intéressante, lorsque Stephen Levinson décrit la procédure d'interprétation du langage figuré, il qualifie justement de « nonsense » l'application littérale de la signification au sens et l'incapacité à calculer l'écart entre les deux comme pertinent : « [...] there is a widespread phenomenon that Grice has called exploitation: in general, if there is some communicative convention C that one does A in context Y, then suppose instead one does B in Y, or does A but in context Z, one will not normally be taken to have simply violated the convention C and produced nonsense. Rather, one will generally be taken to have exploited conventions in order to communicate some further pertinent message. » (Stephen LEVINSON, *Pragmatics*, *op. cit.*, p26)

²¹⁶ « Dumarsais[...] remarquait qu'il se fait plus de métaphores en un jour aux Halles que dans les poèmes. En d'autres termes, la métaphore, figure centrale de la non-littéralité, n'est pas réservée à un type de discours particulier ou à une occasion particulière : elle envahit notre usage quotidien du langage ». (Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication*, *op. cit.*, p165). C'est d'ailleurs le cœur du célèbre ouvrage de Lakoff et Johnson, *Metaphors we live by*.

²¹⁷ Eric BORDAS, *Les chemins de la métaphore*, Paris : P.U.F, p24, par opposition aux « métaphores vives » chères à Paul Ricœur,

²¹⁸ Albert LAFFAY, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, *op. cit.*, p109

²¹⁹ Victor CHKLOVSKI, « L'Art comme procédé » in TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris : Seuil, p76-97, 1917, 1965

russe utilisé par Chklovski pour décrire le procédé, « ostranenie »), cette façon de rendre étrange ce qui tombait sous le sens, de rendre opaques et artificielles des associations lexicales familières et semblant aller de soi, que l'on trouve dans les répliques d'Humpty Dumpty ou du Roi Rouge à Alice.

Au bout du compte, comme à son habitude, en prenant à contre-pied les mécanismes attendus, le nonsense jugule un langage qui à chaque instant pourrait lui échapper, dans un premier temps, canalise le sens pour l'emmener là où il le souhaite, parfois en des lieux inattendus, et montre à nouveau par là sa maîtrise dudit langage. On retrouve donc encore cette double posture de crainte et d'attirance et de répulsion vis-à-vis des ambiguïtés du langage. L'ambiguïté est tolérée du moment qu'elle est le fait du locuteur nonsensique, qui l'utilise à son avantage, ne la subit pas mais la fait subir ou l'utilise à son avantage pour mieux déstabiliser, déboussole voire ébranler son interlocuteur, et au font rester seul maître de l'échange.

On se rend compte *in fine* que toutes les stratégies verbales que l'on a parcourues au long de ce chapitre, que ce soit la répétition abusive, la logorrhée confuse, le verbiage inepte, la surexplicitation contreproductive, le littéralisme impossible, ou encore la prise au pied de la lettre du langage, concourent en réalité à un même but : maîtriser l'interlocuteur, garder la mainmise sur l'échange, le contrôler, le diriger, en un mot s'en rendre maître. On voit dès lors que le langage nonsensique est pragmatique par essence : il s'agit d'un jeu de pouvoir et d'influence, une lutte plus qu'un simple échange, dans laquelle tous les coups sont permis et tous les moyens sont bons.

Il nous faut dès lors abandonner les visions et conceptions courantes du langage au miroir desquelles nous avons essayé de décrypter les stratégies du nonsense pour nous concentrer sur la vision propre du langage et de l'échange verbal qui se développe dans les pages de notre corpus : l'échange verbal comme pratique, et le langage comme moyen d'action.

TROISIEME PARTIE

LE LANGAGE NONSENSIQUE : UN LANGAGE DE L'ACTION

« *“The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master—that’s all.”* »¹

¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p224

On a dit dans l'introduction au chapitre précédent que le nonsense est loin de n'être qu'un exercice de remise en question ou de destruction des conceptions dominantes du langage, qui considèrent le langage comme un outil de communication ou comme instrument de représentation et transmission de l'information. Si dans son miroir déformant, le langage apparaît comme particulièrement mal adapté aux fonctions pour lesquels il est censé être fait, il en révèle aussi une facette plus positive et reconstruit dans ses échanges une vision alternative du langage, à la rationalité souvent insoupçonnée mais non moins réfléchie. C'est que le langage, tel qu'il est pratiqué par les locuteurs de notre corpus, n'est en réalité pas une fonction ni un instrument, mais bien une pratique, une activité. On a souvent parlé de stratégie, de jeu sur les règles de la conversation et du discours, de domination et de contrôle de l'échange, de « langage essentiellement pragmatique » dans les chapitres précédents, il nous faut maintenant y revenir. Car ces règles et stratégies ne sont pas seulement là pour réguler la circulation et la distribution de l'information, comme on a pu l'envisager plus haut, mais aussi et surtout pour réguler une activité en soi. Comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle, il y a bien une « stratégie du discours dans le Nonsense », et en cela, « l'auteur de Nonsense est encore un linguiste avant la lettre, un ancêtre discret d'Austin et de Grice »². Car on retrouve au final dans notre corpus cette double politique de démythification du langage outil de communication et de remise en avant de sa véritable nature de pratique sociale caractéristique de la pragmatique à l'instar d'Oswald Ducrot qui, dans *Dire et ne pas dire*, écrit :

² Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*, op. cit., p51

« [...] les relations intersubjectives inhérentes à la parole ne se réduisent pas à la communication, prise au sens étroit, c'est-à-dire à l'échange de connaissances : on introduit parmi elles, au contraire, une très grande variété de rapports interhumains, dont la langue fournit non seulement l'occasion et le moyen, mais aussi le cadre institutionnel, la règle. [...] On cessera donc de définir la langue, à la façon de Saussure, comme un code, c'est-à-dire comme un instrument de communication. »³

C'est bien cette nature essentiellement sociale⁴ de l'échange verbal comme lieu de rapports interhumains et du langage comme pratique que le nonsense met en avant, et vers laquelle nous allons tourner notre analyse dans ce troisième chapitre. On verra donc d'abord le langage comme une pratique, définie par des règles dont il fournit le cadre, et la langue comme « occasion et moyen », ainsi que l'écrit Ducrot, de cette pratique. Il faudra ensuite se tourner vers ce qui intéresse le plus le nonsense dans cette pratique : sa nature stratégique de mode d'action sur l'autre par et au sein de l'échange verbal. On reviendra donc ici à l'idée du langage nonsensique comme langage essentiellement pragmatique, et dans cette perspective, on verra l'échange verbal comme un espace d'action, et donc aussi souvent, de lutte pour le pouvoir, le contrôle et la domination de l'échange. Après avoir vu que la pratique linguistique du nonsense n'a rien d'irénique, on finira par resserrer notre analyse sur la violence dans l'échange nonsensique, qui constitue en quelque sorte le paroxysme de la prise de parole comme recherche d'effet sur l'interlocuteur.

³ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p4

⁴ Il faut prendre ce terme de « social » au sens large, dans le sens où l'échange verbal est le lieu et cadre de cette « très grande variété de rapports interhumains » dont parle Ducrot, et non comme relatif à « fonction sociale du langage », dont les tenants disent que « le langage sert à renforcer les liens à l'intérieur des groupes humains » (JACQUES MOESCHLER et REBOUL, Anne. *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication*, op. cit. , p13).

III.1. L'ÉCHANGE NONSENSIQUE COMME LIEU D'ACTION

L'échange nonsensique est avant tout un lieu d'action, et la prise de parole y est d'abord un acte dont le sens réside dans les effets. On retrouve d'ailleurs bien là la définition qu'Oswald Ducrot donne du sens, c'est-à-dire la valeur tangible d'un énoncé en contexte, et ce par opposition à la signification qui est attachée à la seule entité abstraite qu'est la phrase⁵, les deux étant rarement équivalents comme on l'a vu tout au long du chapitre précédent. Le langage nonsensique est ainsi par excellence un langage de l'efficace, dont l'essence est dans les manifestations concrètes, inscrites dans un contexte social précis, et dans une confrontation entre un locuteur et un interlocuteur. Cette conception fondamentalement bilatérale de l'échange comme pratique opposant des participants fait elle-même écho à la structure tout aussi bilatérale du genre (on l'a dit dans le premier chapitre, le nonsense n'existe que par opposition, ou plutôt en réaction, au sens commun). Ce que le nonsense montre de la conversation, c'est alors un jeu d'influence et de forces qui s'exercent, se contrarient, s'opposent ou se complètent par et dans le langage, dont le genre se fait le miroir grossissant.

Pour rendre compte de cette vision, on va dans un premier temps tenter d'analyser les forces à l'œuvre dans l'échange verbal, et voir comment elles sont mises en scène dans notre corpus. Dans cette perspective, on verra que le centre du discours nonsensique n'est pas la langue mais l'acte de langage, que Jacob Mey définit comme « verbal actions happening in the world »⁶. L'échange doit donc être vu comme un ensemble d'actions verbales, c'est-à-dire d'actions que le locuteur exerce ou prétend exercer sur l'autre par, dans ou à travers le langage,. Ce qui compte dans l'échange nonsensique n'est donc pas la valeur référentielle des énoncés, sur laquelle nous nous sommes penchés dans le chapitre précédent, ni leur valeur de vérité, c'est-à-dire le fait que « la réalité dans le monde soit telle que la décrit l'énoncé »⁷ mais bien leur effet, ce qu'ils permettent d'accomplir, comment ils permettent d'agir sur l'autre. C'est pourquoi il n'y a rien de surprenant à ce que les procès de notre corpus, par exemple celui du

⁵ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p308-310

⁶ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction*, op. cit., p95

⁷ Définition de « vériconditionnalité » dans Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, op. cit., p535

Valet de Cœur dans *Alice's Adventures in Wonderland*, ou du chapelain de *Catch-22* (condamné à l'issue d'un procès donc il ignore le motif, pour un délit dont il ne connaît pas la nature⁸) ne consistent jamais en la recherche d'une quelconque vérité mais bien en l'affirmation du pouvoir qu'a l'autorité de condamner. Il en va de même avec de multiples actes de langage dont la seule valeur est dans l'accomplissement, et non dans l'expression d'un vouloir-dire, comme c'est le cas avec la campagne de serments de loyauté que doivent prêter les soldats de l'escadron de *Catch-22* : « 'The important thing is to keep them pledging,' [Captain Black] explained to his cohorts. 'It doesn't matter whether they mean it or not. That's why they make little kids pledge allegiance even before they know what "pledge" and "allegiance" mean' »⁹. Et c'est aussi pourquoi les démonstrations de mauvaise foi, les sophismes et autres raisonnements spécieux abondent dans notre corpus.

Dans le prolongement de la théorie des actes de langage, on verra ensuite plus globalement le langage comme une pratique ordonnée et contrainte, définie par des règles dont il fournit le cadre mais aussi la règle. Comme le montre par excellence le langage nonsensique, le langage est en effet non seulement le moyen de ces actes, mais aussi le cadre et la règle de l'échange verbal, puisqu'il « impose [à l'échange verbal] des formes bien déterminées »¹⁰, sur lesquels jouent nos locuteurs. On verra donc comment les normes sociales imposées par le sens commun se transposent dans le langage et le discours, et inversement comment le langage structure cette rencontre qu'est l'échange. On centrera pour cela notre propos sur le politesse, qui est bien souvent au cœur des échanges nonsensiques, gouvernant la conduite des individus, avec pour but de minimiser les conflits pour permettre de mieux communiquer, ce qui n'est que rarement le cas dans notre corpus.

⁸ "That's a very serious crime you've committed, Father," said the major.

"What crime?"

"We don't know yet," said the colonel. "But we're going to find out. And we sure know it's very serious.", Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p480

⁹ Ibid., p148

¹⁰ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, *op. cit.*, p4

III.1.A. LE DIALOGUE NONSENSIQUE : UNE MISE EN SCÈNE DES FORCES À L'ŒUVRE DANS LE LANGAGE

Le philosophe du langage J.L. Austin est sans doute le premier¹¹ à formuler une théorie des forces à l'œuvre dans le langage dans la série de conférences qu'il donne à Harvard en 1955, retranscrites dans l'œuvre fondatrice de la théorie des actes de langage, *How to Do Things with Words* (1962). L'ouvrage est d'ailleurs, par la même occasion, une attaque frontale de la vision dominante que nous avons abordée dans le chapitre précédent, qu'Austin appelle « illusion descriptive » ou « erreur descriptiviste »¹² : l'illusion d'un langage destiné à décrire le monde et à véhiculer de l'information, vision que le nonsense met lui aussi à mal. Ce que mettent à jour d'abord Austin, puis John Searle et d'autres pragmaticiens dans son sillage, c'est en effet que le langage n'a pas pour fonction essentielle, voire unique, de représenter le réel, qu'il n'est pas entièrement vériconditionnel. Au contraire, de nombreux énoncés, habituellement taxés de « nonsense » par les linguistes¹³, ne sont analysables ni en terme de vérité ni en terme de représentation, ils ne disent rien du monde et ne sont donc ni vrais ni faux. Ce que cache leur « nonsense » apparent, c'est en fait leur sens réel : ils ne peuvent être analysés qu'en terme d'action et leur valeur est donc celle d'un acte. Austin va plus loin au fur et à mesure de sa réflexion : il abandonne la distinction première entre « énoncé constatif » et « énoncé performatif ». Il lui semble en effet que le simple fait d'affirmer quelque chose à propos du monde revient à accomplir une action, en l'occurrence un

¹¹ Il n'est certes pas sans prédécesseurs sur certains points, comme le rappelle Anne Rebol dans le chapitre du *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* consacré à la théorie des actes de langage : « C'est ainsi que Reinach, avant la première guerre mondiale, avait déjà isolé les *actes sociaux* (cf. Reinach 1983), qu'Austin appellera *actes de langage illocutionnaires*, et que Gardiner, dans l'entre-deux-guerres, a fait nombre de remarques qui annoncent la théorie austinienne des actes de langage et qui anticipent sur certaines idées de Grice (cf. Gardiner 1989). », Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, op. cit.*, p43. Il est cependant le premier à livrer une théorie complète et fondatrice en la matière.

¹² On trouve les deux traductions. L'expression d'Austin est « descriptive fallacy » : « It has come to be seen that many specially perplexing statements do not serve to indicate some specially odd additional feature in the reality reported, but to indicate (not to report) the circumstances in which the statement is made or reservations to which it is subject or the way in which it is to be taken and the like. To overlook these possibilities in the way once common is called the 'descriptive' fallacy [...] », J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words, op. cit.*, p3.

¹³ Les premières pages de *How to Do Things with Words* sont justement consacrées à ces énoncés qui semblent ne rien dire du monde et sont considérés comme non-vérifiables ou non-évaluables, qu'Austin nomme « nonsense ».

acte d'affirmation. Tout énoncé est alors pourvu d'une dimension qu'Austin appelle « illocutoire », et son sens associe alors deux composantes : un contenu propositionnel, c'est-à-dire sa valeur descriptive, et une « force illocutoire » « qui indique quel type d'acte de langage est accompli quand on l'énonce, comment il doit être reçu par le destinataire »¹⁴. Avec cette vision essentiellement pragmatique, on se décentre de la vision du langage comme système de signes pour se placer dans celle du langage comme pratique, que Jacob Mey définit, en reprenant Searle, comme « an activity which produces speech acts, defined as “the basic or minimal units of linguistic communication” (Searle 1969:16). »¹⁵

Dans cette perspective nouvelle, ce qui appartenait autrefois au « nonsense » linguistique fait désormais sens. Or c'est à bien des égards cette position récente que l'on trouve consacrée dans notre corpus, avec jusqu'à un siècle d'avance. Et si le nonsense partage avec Austin et ses successeurs cette dénonciation de l'illusion descriptive comme on a pu le voir dans le chapitre précédent, c'est qu'il pratique réciproquement la même vision positive, celle de l'échange comme réseau de forces que les participants exercent les uns sur les autres. On en a d'ailleurs déjà vu plusieurs illustrations, par la négative, dans le chapitre précédent. On a vu par exemple comment le langage nonsensique, au delà de ses violations des règles de la communication ou de l'échange, sert à dominer l'interlocuteur, à le frustrer, le confondre, l'exclure, l'isoler ou encore tout simplement à nier son existence ; on a aussi vu comment la tautologie peut servir à le bloquer dans un raisonnement sans issue. C'est que, comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle, si le nonsense « est bien conscient dans sa pratique [...] des règles de la conversation » il est aussi, et cela va de pair, bien conscient « de l'existence des forces illocutionnaires »¹⁶, que ses échanges, où elles s'exercent par ou dans le langage, mettent bien souvent en scène.

La nature de ces forces peut varier d'un énoncé à l'autre. On a en effet l'habitude, depuis Austin, de distinguer « trois activités complémentaires dans l'énonciation »¹⁷ : locutoire, qui consiste à produire un énoncé, illocutoire, où un acte est accompli au

¹⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p6

¹⁵ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p93

¹⁶ Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri, op. cit.*, p51

¹⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p7

moyen de la parole et où l'acte coïncide avec l'énonciation, et perlocutoire, qui consiste à accomplir un acte par ou à travers la parole, c'est-à-dire consécutivement à l'énonciation. L'illocutoire est l'activité qui retient le plus l'attention d'Austin, et c'est sans doute la plus spectaculaire des forces qu'il décrit, celle qui entend modifier le réel au moyen de la parole¹⁸. C'est en outre la plus réglementée dans son utilisation, d'où son intérêt certain pour notre corpus. Comme le démontre Oswald Ducrot tout au long du chapitre 10 de *Dire et ne pas Dire* (« Illocutoire et performatif »), avec l'illocutoire, la force que le locuteur prétend, par l'acte même qu'est l'énonciation, imposer à son interlocuteur, est une obligation ou « transformation juridique », plus exactement la création ou prétention à créer des droits et obligations pour les interlocuteurs¹⁹. Formuler une question, pour Ducrot, c'est ainsi exercer une force qui confère (ou prétend conférer) « au destinataire l'obligation de répondre, c'est-à-dire de choisir parmi un éventail d'énoncés considérés comme des réponses possibles. »²⁰. Le nonsense joue à loisir de ce pouvoir « exorbitant »²¹ de mettre l'autre en demeure de parler dans de nombreux échanges, le plus souvent en posant des questions sans réponse, déplacées ou ne faisant pas sens. Il choisit pour cela le plus souvent des contextes portant à son paroxysme l'obligation de répondre, où le jeu de question-réponse obéit à des règles précises (établissant le droit de questionner comme l'obligation de répondre) à l'instar des procès et interrogatoires. L'épisode 42 du *Flying Circus*²² en fournit un bon exemple quand, lors d'un procès en cour martiale, le président de la cour profite de ce « pouvoir exorbitant » dont parle Ducrot pour parasiter le discours du procureur en toute légalité et emmener l'échange où il le souhaite, même si cela n'a que peu à voir avec l'affaire jugée. A tel point que le procureur, Fawcett, dans un frémissement de révolte,

¹⁸ Ducrot insiste bien sur la différence avec le perlocutoire, qui vise à susciter une réaction par la parole (« by saying »), « en la prenant comme moyen » (Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p285), mais où la parole n'est pas essentielle (elle peut, par exemple, être remplacée par un geste). C'est le cas de la réaction de la foule à l'annonce suivante de la reine du Pays des Merveilles : « The Queen's argument was, that if something wasn't done about it in less than no time she'd have everybody executed, all round. (It was this last remark that had made the whole party look so grave and anxious.) » (Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p93)

¹⁹ Et ce par opposition au perlocutoire, qui n'engage pas directement les participants et ne constitue pas une action simultanée de l'énonciation.

²⁰ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p286. On a déjà en partie vu avec la compétence topique comment le questionneur oriente l'interlocuteur vers certaines réponses pré-établies.

²¹ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p4

²² Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p282-283 (épisode 42)

finit par rappeler le président de la cour au cadre acceptable de sa production discursive, en l'occurrence l'obligation de pertinence liée aux contributions aux débats juridiques. Mais qu'à cela ne tienne, le président rappelle à son tour à Fawcett la règle du jeu : c'est en effet bien le juge qui arbitre et dirige les débats, et c'est à lui seul de décider de la pertinence d'une argumentation :

Fawcett: With respect sir, I shall seek to prove that the man before you in the dock being in the possession of the following: one pair of army boots, value three pounds seven and six, one pair of serge trousers, value two pounds three and six, one pair of gaiters value sixty-eight pounds ten shillings, one ...

Presiding General: Sixty-eight pounds ten shillings for a pair of *gaiters*?

Fawcett (*dismissively*): They were special gaiters, sir.

Presiding General: *Special* gaiters?

Fawcett: Yes, sir, they were made in France. One beret costing fourteen shillings, one pair of...

Presiding General: What was special about them?

Fawcett : Oh ... (*as if he can hardly be bothered to reply*) they were made of a special fabric, sir. The buckles were made of empire silver instead of brass. The total value of the uniform was there...

Presiding General: Why was the accused wearing special gaiters?

Fawcett (*irritably*) : They were a presentation pair sir, from the regiment. The total value of the uniform ...

Presiding General: Why did they present him with a special pair of gaiters?

Fawcett: Sir, it seems to me totally irrelevant to the case whether the gaiters were presented to him or not, sir.

Presiding General: I think the court will be able to judge that for themselves. I want to know why the regiment presented the accused with a special pair of gaiters.

On voit bien ici ce que l'exercice de la parole, dans un contexte aussi codifié et hiérarchisé (la hiérarchie de la cour, mais aussi la hiérarchie militaire, puisqu'il s'agit d'une cour martiale), peut avoir d'unilatéral. La subordination se prolonge dans un exercice de soumission à la force discursive du questionnement, qui se poursuit jusqu'à ce que s'exprime ouvertement l'agacement du procureur. Fort de cette réaffirmation de son autorité absolue sur l'échange, le juge peut reprendre la direction qu'il avait prise. Le cercle vicieux de questions et réponses démultipliables *ad libitum*, qui vise tout autant à asserter son droit à poser des questions qu'à la recherche d'information, reprend jusqu'à l'interruption finale, qui intervient après que le président ait conduit les débats si loin du propos initial qu'il décide de mettre fin au procès. Dans un accès final

d'assertion de son droit à conduire les débats où il le souhaite, le questionnement du président cède alors la place à l'acte de langage sans doute le plus ouvertement directif, à savoir l'ordre :

Fawcett: Sir! We haven't finished the prosecution!
Presiding General: Shut up! I'm in charge of this court. (*to the court*) Stand up! (*everyone stands up*) Sit down! (*everyone sits down*) Go moo! (*everyone goes moo; the presiding general turns to Fawcett*) See?

On peut mettre cet échange entre juge et procureur pythoniens en parallèle avec une autre scène de cour martiale (chose intéressante, on trouve des procès dans toutes les œuvres de notre corpus, avec un intérêt certain pour la cour martiale. Nous reviendrons sur cet intérêt commun dans la partie suivante), tirée cette fois-ci de *Catch-22*, roman où la machine infernale de l'interrogatoire tourne à plein régime. Clevinger, archétype du soldat honnête, naïf et obéissant, y est jugé pour une phrase qu'il n'a pas prononcée. Face à lui, le colonel qui fait office de président de la cour use et abuse d'un pouvoir similaire au général du Flying Circus, à savoir celui de poser les questions qu'il souhaite, avec une pertinence dont il est le seul juge, et de mener les débats à sa guise. La hiérarchie, la place dans l'échange et les droits et devoirs discursifs de chacun qui y sont liés, plus précisément poser les questions et y répondre, sont d'ailleurs clairement définis dès le début du procès :

“What did you mean,” he inquired slowly, “when you said we couldn't punish you?”
“When, sir?”
“I'm asking the questions. You're answering them.”
“Yes, sir. I—”
“Did you think we brought you here to ask questions and for me to answer them?”
“No, Sir. I—”
“What did we bring you here for?”
“To answer questions.”
“You're goddam right,” roared the colonel.²³

²³ Joseph HELLER. *Catch-22, op.cit.*, p100-101

On le voit déjà ici, le colonel utilise en outre (plus ou moins subtilement) le cheminement interrogatif pour faire dire à Clevinger ce qu'il veut qu'il dise. Non content d'imposer la direction du questionnement ainsi que l'obligation de répondre, il y ajoute donc l'obligation pour Clevinger, de répondre ce que la cour attend et non ce qu'il pense, même si cela ne fait pas sens :

“Cadet Clevinger, will you please repeat what the hell it was you did or didn't whisper to Yossarian late last night in the latrine?”

“Yes, sir. I said that you couldn't find me guilty—”

“We'll take it from there. Precisely what did you mean, Cadet Clevinger, when you said we couldn't find you guilty?”

“I didn't say you couldn't find me guilty, sir.”

“When?”

“When what, sir?”

“Goddammit, are you going to start pumping me again?”

“No, sir. I'm sorry, sir.”

“Then answer the question. When didn't you say we couldn't find you guilty?”

“Late last night in the latrine, sir.”

“Is that the only time you didn't say it?”

“No, sir. I always didn't say you couldn't find me guilty, sir. What I did say to Yossarian was—”

“Nobody asked you what you did say to Yossarian. We asked you what you didn't say to him. We're not at all interested in what you did say to Yossarian. Is that clear? »

“Yes, sir”²⁴

L'échange entier (qui couvre sept pages) s'avère en réalité une sorte d'exercice de maïeutique biaisée, où le questionnement amène Clevinger à formuler exactement ce que le colonel veut qu'il réponde. Comme on l'a écrit plus haut, le procès ne consiste pas en la recherche d'une quelconque vérité (la réponse que le colonel attend ne fait en l'occurrence pas sens puisque, ainsi qu'on l'a expliqué dans le chapitre précédent, il est impossible de définir positivement un moment où quelque chose n'a pas eu lieu, étant donné que ce qui n'a pas été fait ne l'a pas été à tout moment où il n'a pas été fait, donc tout le temps), mais bien en l'affirmation du pouvoir qu'a l'autorité, ici représentée par le colonel, sur son ou ses interlocuteurs. L'énonciation devient pur instrument de

²⁴ *Ibid.*, p104-105

coercition, et l'échange le lieu par excellence d'exercice et de reconnaissance des pouvoirs, devoirs et places de chacun.

Le pouvoir de l'acte illocutoire est peut-être encore plus flagrant avec l'ordre, force « qui confère (prétend conférer) au destinataire une obligation de faire »²⁵. C'est d'ailleurs sur ce mode, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le procès pythonien (le « shut up » final du général, plus qu'une insulte, est un ordre des plus nets et directs), que se poursuit l'interrogatoire de Clevinger. Comme avec les questions, où la valeur référentielle de la réponse (être juste ou vraie, c'est-à-dire que ce qu'elle dise soit conforme à la réalité extralinguistique) compte moins que la soumission qu'elle impose (répondre ce que l'autre attend qu'on réponde). Et c'est l'acte de soumission que constitue l'exécution de l'ordre qui compte plus que son contenu (dans la limite, bien sûr, de la capacité de l'interlocuteur à le comprendre ou à l'exécuter), ainsi cela ne pose-t-il au final pas de problème pour le colonel qui mène l'interrogatoire de donner un ordre qui n'a pas de sens, celui-ci ne servant qu'à asserter son pouvoir de donner des ordres:

“[...] Get it ?”
“No, sir.”
“Don't sir me !”
“Yes, sir.”
“And say « sir » when you don't,” ordered Major Metcalf.²⁶

On retrouve également cette même logique à l'œuvre plus tôt dans le roman, quand le major Major ordonne à son aide de camp de dire aux gens qui demandent à le rencontrer de ne pas venir quand il est là mais d'attendre qu'il ne soit plus là pour venir le voir²⁷. Même si l'ordre ne fait pas sens pour celui qui le reçoit, puisqu'il doit répercuter un ordre contradictoire, il fait en réalité parfaitement sens pour le major, qui aspire à ne plus voir personne et use pour cela de cet ordre apparemment incohérent.

²⁵ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p286

²⁶ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p106

²⁷ *Ibid.*, p129-130

Les droits et devoirs créés ou imposés par les actes illocutoires ne sont certes pas toujours liés à une législation ou à un règlement aussi strict que ceux des exemples que l'on vient de voir (règlements militaires ou juridiques), et comme le dit Ducrot, « c'est heureux »²⁸. Ils obéissent cependant toujours au moins à des codes sociaux et des normes qui leurs préexistent (par exemple la politesse, qui fait que l'on se doive de répondre à une question : nous y reviendrons plus en détail dans la partie suivante). Et si on a vu, au début du chapitre précédent, que l'acte de prendre la parole n'est pas gratuit, il n'est pas non plus « libre, en ce sens que certaines conditions doivent être remplies pour qu'on ait le droit de parler, et de parler de telle ou telle façon »²⁹, et ce encore plus lorsqu'il s'agit d'actes illocutoires. N'importe qui, par exemple, ne peut pas donner d'ordre à n'importe quelle personne de n'importe quelle façon, et c'est là aussi heureux, même si c'est une cruelle désillusion pour le général Dreedle de *Catch-22* :

“Take Major Danby out and shoot him.”

“I think you'd better wait a minute, Dad,” he suggested hesitantly. “I don't think you can shoot him.”

General Dreedle was infuriated by his intervention. “Who the hell says I can't?” he thundered pugnaciously in a voice loud enough to rattle the whole building. Colonel Moodus, his face flushing with embarrassment, bent close to whisper into his ear. “Why the hell can't I?” general Dreedle bellowed. Colonel Moodus whispered some more. “You mean I can't shoot anyone I want to?” General Dreedle demanded with uncompromising indignation. He pricked up his ears with interest as Colonel Moodus continued whispering. “Is that a fact?” he inquired, his rage tamed by curiosity.

“Yes, Dad. I'm afraid it is.”³⁰

Ces limites auxquelles se heurte le général, on les a aussi entrevues dans les exemples que nous venons d'aborder. C'est sur la hiérarchie qui existe dans l'extralinguistique, qu'elle soit officielle ou implicite³¹, que se fonde le pouvoir coercitif du questionnement. Ainsi, Fawcett, l'avocat des Python, est-il d'autant plus contraint de

²⁸ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p287

²⁹ *Ibid.*, p8

³⁰ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p283

³¹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p8 : « N'importe qui ne peut pas dire n'importe quoi en n'importe quelles circonstances, et cet ensemble de conditions rend l'acte de langage pertinent ou non, légitime ou non. Cela ne vaut pas seulement pour ces institutions exemplaires que sont le Justice, l'Eglise, l'armée..., qui réglementent strictement certains exercices du discours. Un acte aussi anodin que donner un ordre, par exemple, implique une supériorité de la part de l'énonciateur, la possibilité matérielle pour le destinataire d'accomplir ce qui est attendu de lui, etc. »

répondre aux questions du président de la cour que celui-ci a pour attribution de diriger les débats et qu'il est son supérieur hiérarchique. Lorsque, dans un premier temps, il tente de développer une argumentation comportant une absurdité géographique, il se retrouve d'ailleurs pris au piège de sa subordination hiérarchique. L'échange commence en effet à dévier avec des questions répétées du juge concernant un détail qui n'a, au fond, guère d'importance dans l'argumentation que Fawcett souhaite développer, mais dont l'absurdité devient de plus en plus claire au fil des réponses, et ne peut échapper à la sagacité du juge :

Fawcett: Sir, we all know the facts of this case; that Sapper Walters, being in possession of expensive military equipment, to wit one Lee Enfield .303 rifle and 72 rounds of ammunition, valued at a hundred and forty pounds three shillings and sixpence, chose instead to use wet towels to take an enemy command post in the area of Basingstoke ...

Presiding General: Basingstoke? Basingstoke in Hampshire?

Fawcett: No, no, no, sir, no.

Presiding General: I see, carry on.

Fawcett: The result of his action was that the enemy...

Presiding General: Basingstoke *where*?

Fawcett: Basingstoke in Westphalia, sir.

Presiding General: Oh I see. Carry on.

Fawcett: The result of Sapper Walters's action was that the enemy received wet patches upon their trousers and in some cases small red strawberry marks upon their thighs...

Presiding General: I didn't know there *was* a Basingstoke in Westphalia.

Fawcett (*slightly irritated*): It's on the map, sir.

Presiding General: What map?

Fawcett (*more irritably*): The map of Westphalia as used by the army, sir.

Presiding General: Well, I've certainly never heard of Basingstoke in Westphalia.

Fawcett (*patiently*): It's a municipal borough sir, twenty-seven miles north-north east of Southampton. Its chief manufactures...

Presiding General: What ... Southampton in Westphalia?

Fawcett: Yes sir ... bricks ... clothing. Nearby are remains of Basing House, burned down by Cromwell's cavalry in 1645...

Presiding General: Who compiled this map?

Fawcett: Cole Porter, sir.

Presiding General (*incredulously*): Cole Porter ... who wrote 'Kiss Me Kate'?

Contre sa volonté, le procureur ne peut poursuivre son argumentation, toujours coupé par de nouvelles questions auxquelles il est bien obligé de répondre puisqu'elles

émanant du président de la cour, qui, de plus, est son supérieur hiérarchique (le président de la cour a le grade de général, Fawcett n'est, lui, que colonel). Pris au piège d'une spirale de questions qui le détournent de son propos initial (et ce par sa propre faute), soumis à ce devoir de répondre, il est contraint de saborder son argumentation.

Il en va de même pour Clevinger, dont la double position d'accusé et de subordonné hiérarchique par rapport à son questionneur renforce l'obligation de reconnaissance et d'acceptation de la force verbale que ce dernier prétend lui imposer. Et Alice elle-même, une fois devenue Reine, réalise pleinement les nouveaux droits discursifs que lui procure son nouveau statut hiérarchique : « However, she didn't see why the Red Queen should be the only one to give orders », réflexion sur laquelle elle s'essaye à donner des ordres, avec plus ou moins de succès³².

Le nonsense a largement conscience de tout cela. Preuve en sont les nombreux passages où des locuteurs sont rappelés à l'ordre pour avoir proféré des paroles sans en avoir le droit. Ce droit à la parole, ou plutôt à certains actes de parole, est justement le centre d'une discussion de *Catch-22* entre le Major Major et le Lieutenant Scheisskopf, que nous avons déjà mentionnée sans la citer dans le chapitre 2 :

“Go to the hospital quickly [...] and tell them you're sick. Stay there until your allowance for uniforms catches up with you and you have some money to buy some clothes. And some shoes. Buy some shoes.”

“Yes, sir.”

“I don't think you have to call me “sir,” sir.” Lieutenant Scheisskopf pointed out. “You outrank me.”

“Yes, sir. I may outrank you, sir, but you're still my commanding officer.”

“Yes, sir, that's right,” Lieutenant Scheisskopf agreed. “You may outrank me, sir, but I'm still your commanding officer. So you better do what I tell you, sir, or you'll get into trouble. Go to the hospital and tell them you're sick, sir. Stay there until your uniform allowance catches up with you and you have some money to buy some uniforms. [...] And some shoes, sir. Buy some shoes the first chance you get, sir.”³³

Cet échange tourne en ridicule la distribution de la parole dans le contexte militaire, milieu par excellence hiérarchisé, où l'échange verbal est gouverné par des règles précises liées à la hiérarchie. Ce sont ces règles qui définissent les places de chacun

³² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p275

³³ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p115

dans l'échange verbal et les actes qui leur sont permis ou non, qui sont ici justement le sujet de la discussion qu'elle règlent, dans un effet de mise en abyme métadiscursive qui crée la confusion. Le lieutenant s'autorise en effet dans sa première réplique à donner des ordres au major sans utiliser la marque de reconnaissance de l'autorité due à un officier de grade supérieur, « sir »³⁴. Mais quand le major utilise cette même marque de déférence, le lieutenant reprend une place subalterne qui contredit sa première réplique en refusant d'être appelé « sir ». Le conflit des places hiérarchiques ne s'arrange guère après que le major ait rappelé au lieutenant que bien que supérieur hiérarchiquement, il est sous ses ordres puisque c'est le lieutenant qui est en charge du commandement de l'escadron. Pris au piège de règles qui se contredisent, le lieutenant mêle alors les places et les codes et donne une série d'ordres au major tout en continuant à l'appeler « sir ». Il accepte ainsi explicitement la place du donneur d'ordre, et donc asserte son statut de commandant d'escadron, tout en reconnaissant implicitement que le major peut lui aussi lui donner des ordres en continuant à l'appeler « sir ». Son discours donne naissance à un monde confus où coexistent plusieurs règles tout à fait contradictoires d'attribution des places dans l'échange, confusion d'autant plus frappante que son cadre est celui d'un monde où la distribution des actes de parole est strictement codifiée.

Au fond, ce qui ressort de la gêne du lieutenant, mais aussi de la soumission de Clevinger et du procureur des Monty Python, c'est aussi le rôle du destinataire de l'acte de langage : l'acceptation ou le refus de la force prétendument imposée est cruciale. Qu'il que soient le code ou la règle, ils se doivent être reconnus et partagés par les interlocuteurs : comme on l'a dit plus haut, n'importe qui ne peut pas créer des obligations à n'importe qui. Ce qu'il faut alors considérer, c'est que le locuteur imposant ou prétendant imposer une force illocutoire (ordre, question, etc...) crée parallèlement « pour le destinataire l'alternative de l'obéissance et de la désobéissance »³⁵ comme l'écrit Oswald Ducrot. Car si la parole est « source de droits et de devoirs »³⁶, ceux-ci ne valent que dans le monde déployé par l'énonciation, dans l'univers qu'elle crée et qui doit être accepté par les interlocuteurs et mutuellement

³⁴ Le titre est habituellement utilisé envers un supérieur hiérarchique et constitue une marque de respect et de reconnaissance de l'autorité, « sir » venant du latin « senior » via le français de « seigneur » puis « sieur », il est d'ailleurs utilisé dans l'armée pour marquer l'acceptation d'un ordre venant d'un supérieur

³⁵ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p295

³⁶ *Ibid.*, p293

reconnu. Ce qui signifie que ces droits et devoirs peuvent toujours être refusés ou réfutés, en refusant cet univers et en le « réduisant à une pure prétention »³⁷. L'illocutoire ne se joue réellement que dans l'échange, et faire dépendre l'illocutoire ou le performatif de la seule énonciation par le locuteur participe de ce qu'Oswald Ducrot appelle « illusion performative »³⁸. Autrement dit, la valeur performative n'est pas nécessairement inscrite dans des phrases-types qui recèleraient en elle des pouvoirs précis et immuables.

C'est ce que semble comprendre Alice avec un siècle et demi d'avance à mesure qu'elle avance dans le Pays des Merveilles et que sa contestation naissante, puis grandissante, de l'ordre nonsensique se transforme en refus. Cet ordre, qu'elle finit en effet bel et bien par réduire à cette « pure prétention » dont parle Ducrot, c'est d'abord et surtout la mascarade hiérarchique du Roi et de la Reine de Cœur. Elle la détecte pour la première fois dans le chapitre 8 : « Why, they're only a pack of cards, after all. I needn't be afraid of them ! »³⁹. Refusant la hiérarchie du Pays des Merveilles et la position subalterne qu'elle devrait y occuper, Alice met en échec le force illocutoire de la Reine en toute insolence :

“And who are *these*?” said the Queen, pointing to the three gardeners who were lying round the rose tree; for, you see, as they were lying on their faces, and the pattern on their backs was the same as the rest of the pack, she could not tell whether they were gardeners, or soldiers, or courtiers, or three of her own children.

“How should I know?” said Alice, surprised at her own courage. “It's no business of *mine*.”

The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, screamed “Off with her head! Off—”

“Nonsense!” said Alice, very loudly and decidedly, and the Queen was silent.⁴⁰

Pire, c'est Alice qui, ici, s'arroge toute la force illocutoire quand elle lance le mot « nonsense », énoncé à valeur d'acte qui disqualifie ouvertement la sentence habituelle de la Reine et réduit littéralement cette dernière au silence. La prise de pouvoir d'Alice

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p295

³⁹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p85

⁴⁰ *Ibid.*, p86

se prolonge plus loin dans la scène alors que son contre-ordre (« You shan't be beheaded ») devient réalité, et que l'ordre de la Reine (« Off with their heads ! »), reste, lui lettre morte, à la fois décrédibilisé et réduit à de simples mots sans effet dans la mascarade d'obéissance de ses subordonnés qui jurent l'avoir exécuté:

“I see!” said the Queen, who had meanwhile been examining the roses. “Off with their heads!” and the procession moved on, three of the soldiers remaining behind to execute the unfortunate gardeners, who ran to Alice for protection.

“You shan't be beheaded!” said Alice, and she put them into a large flower-pot that stood near. The three soldiers wandered about for a minute or two, looking for them, and then quietly marched off after the others.

“Are their heads off?” shouted the Queen.

“Their heads are gone, if it please your Majesty!” the soldiers shouted in reply.⁴¹

Mais c'est lors du procès final que la désobéissance d'Alice et son refus des prétentions illocutoires des monarques nonsensiques, ainsi que de l'ordre qui les sous-tend, trouve son apogée. Cela n'est d'ailleurs pas surprenant puisque le contexte du procès, comme on l'a vu plus haut, est par excellence un de ceux où l'ordre hiérarchique règle la distribution de la parole. En contestant la fameuse règle 42, « All persons more than a mile high to leave the court. », c'est tout l'ordre du Pays des Merveilles, l'autorité de ses règles, de sa logique, et du Roi qui appuie ses droits et son autorité discursive sur eux (il est, comme les militaires des Monty Python et de *Catch-22*, à la fois supérieur hiérarchique et président de la cour), qu'Alice disqualifie. Le Roi, lorsqu'elle refuse son ordre implicite (qui consiste à prononcer la règle pour la faire s'appliquer, ce qui est suffisant pour qu'Alice le comprenne comme un ordre : « Well, I shan't go, at any rate ») perd alors sa prestance hiérarchique (« turned pale », « low, trembling voice ») :

At this moment the King, who had been for some time busily writing in his note-book, cackled out 'Silence!' and read out from his book, 'Rule Forty-two. *All persons more than a mile high to leave the court.*'

Everybody looked at Alice.

“I'm not a mile high,” said Alice.

“You are,” said the King.

⁴¹ *Ibid.*, p87

“Nearly two miles high,' added the Queen.
 “Well, I shan't go, at any rate,' said Alice: `besides, that's not a regular rule: you invented it just now.'
 “It's the oldest rule in the book,' said the King.
 “Then it ought to be Number One,' said Alice.
 “The King turned pale, and shut his note-book hastily.
 “Consider your verdict,' he said to the jury, in a low, trembling voice.⁴²

C'est alors au tour de la Reine, autre représentante de l'autorité discursive maximale dans l'univers du Pays des Merveilles, de voir son droit à l'illocutoire remis en question alors qu'Alice prononce à nouveau le mot « nonsense » (« 'Stuff and nonsense!' said Alice loudly. 'The idea of having the sentence first!' »⁴³). Par ce nouvel acte de contestation verbale proprement révolutionnaire, elle discrédite toutes les prétentions au sérieux de l'injonction en forme d'aphorisme juridique de la Reine (« Sentence first—verdict afterwards »), avec pour effet, cette fois-ci perlocutionnaire, de faire se fâcher cette dernière toute rouge (« 'Hold your tongue!' said the Queen, turning purple. »). Ces deux humiliations finales, contestations ouvertes et assumées de l'ordre nonsensique et de la hiérarchie discursive du Pays des Merveilles, se révèlent en réalité être le prélude d'un acte final de réfutation de l'univers projeté par le discours des monarques, qui signe la disparition pure et simple du Pays des Merveilles. Le dernier ordre de mise à mort de la Reine (« 'Off with her head' the Queen shouted at the top of her voice »), ne donne d'ailleurs même plus lieu au moindre simulacre d'obéissance de la part de ses subordonnés (« Nobody moved »). Ayant dévoilé la mascarade d'un illocutoire dont la force se réduit à une prétention de force⁴⁴, Alice n'a plus qu'à réduire à néant l'univers même que projette cette prétention à donner des ordres par un dernier énoncé qui, lui, frappe de toute sa valeur performative: « Who cares for you ? said Alice (she had grown to her full size by this time). “You're nothing but a pack of cards!” »⁴⁵. A ces mots de refus définitif, c'est l'univers entier du Pays des Merveilles qui se dissipe : se valeurs, son ordre, sa hiérarchie et donc sa simple existence.

⁴² *Ibid.*, p125

⁴³ *Ibid.*, p129

⁴⁴ Alice a d'ailleurs peut-être été aidée en cela par la remarque du Gryphon au chapitre 9 : « "It's all her fancy, that : they never exectutes nobody, you know." » , *Ibid.*, p99.

⁴⁵ *Ibid.*, p129

Ainsi l'illocutoire et la force du langage se jouent-ils dans l'échange, dans le refus ou l'acceptation, dans l'obéissance ou la désobéissance. On ne peut cependant détacher ce refus ou cet acquiescement de la reconnaissance préalable de l'acte de langage par l'interlocuteur. Comme l'écrit Dominique Maigneueau, « L'interprétation de l'énoncé n'est aboutie, l'acte de langage n'est réussi que si le destinataire reconnaît l'intention associée conventionnellement à son énonciation. »⁴⁶ Or les chemins qui mènent à la reconnaissance de l'intention ou de la force illocutoire sont multiples et passent souvent sous la surface de l'échange. On a vu dans le chapitre précédent que toute conversation est dotée d'un réseau d'implicite, de non-dit, d'une part non négligeable d'informations non verbalisées et pourtant présentes à l'esprit des locuteurs. Il va de pair qu'une partie importante des actes de langage se fait de manière détournée, non explicite, et ce souvent tacitement. Car la conversation n'est pas faite que d'intentions ouvertes comme l'écrit Jacob Mey :

[...] the topics are managed [...] either by overt steering (« So, what's all this talk really about ? », said e.g. at a meeting), or by covert manipulation, often in the form of indirect speech acting, such as when Governor Felix told St Paul : "Go thy way for this time; when I have a convenient season, I will call for thee" (Acts 24:25; meaning: "I don't want to listen to this talk'.)⁴⁷

On a déjà aperçu quelques illustrations de ce phénomène, par exemple quand Alice interprète l'énonciation par le Roi de la règle 42 comme un ordre. L'intention réelle du monarque n'est pas ouvertement exprimée, mais elle est reconnue par Alice grâce au contexte d'énonciation (cadre institutionnel, hiérarchie, attentes doxales, etc...), tout comme la véritable valeur illocutoire de l'énoncé. Inversement, même un ordre franc et direct peut avoir un sens indirect. C'est le cas dans cet échange de *Catch-22*, malgré toute l'emphase mise par le lieutenant sur le verbe « want ». Si la force illocutoire est bien claire, le contenu réel de l'ordre est, lui, masqué. Et le naïf soldat Clevinger s'illustre à nouveau par son incapacité à détecter les intentions réelles de ses interlocuteur ainsi que l'implicite de leurs propos :

⁴⁶ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p6

⁴⁷ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p137

“I *want* someone to tell me,” Lieutenant Scheisskopf beseeched them all prayerfully. “If any of it is my fault, I *want* to be told.”
 “He wants someone to tell him,” Clevinger said.
 “He wants everyone to keep still, idiot.” Yossarian answered.
 “Didn’t you hear him?” Clevinger argued.
 “I heard him,” Yossarian replied. “I heard him say very loudly and very distinctly that he wants every one of us to keep our mouths shut if we know what’s good for us.”
 “I won’t punish you,” Lieutenant Scheisskopf swore.
 “He says he won’t punish me,” said Clevinger.
 “He’ll castrate you,” said Yossarian.
 “I swear I won’t punish you,” said Lieutenant Scheisskopf. “I’ll be grateful to the man who tells me the truth.”
 “He’ll hate you,” said Yossarian. “To his dying day he’ll hate you.”⁴⁸

Tel un interprète, Yossarian traduit presque simultanément l’implicite du discours en langage explicite, faisant remonter à la surface les intentions véritables du lieutenant, calculées à nouveau à l’aide d’informations d’arrière-plan telles que la personnalité du lieutenant et le contexte d’énonciation. Si la nature de l’acte de langage ne change pas entre la version implicite et explicite, c’est bien le contenu réel de l’acte qui est démasqué.

Les forces contenues dans le langage ne sont donc pas toujours ouvertement exposées, et les échanges verbaux sont à chaque instant parcourus de forces sous-jacentes, qui s’exercent sans dire leur nom. C’est ce qu’on appelle, à la suite de Searle, des « actes de langage indirect » : par un acte de langage secondaire ou explicite, le locuteur réalise ou prétend réaliser un acte primaire ou implicite, et « a l’intention que son intention illocutionnaire (réaliser l’acte primaire) soit reconnue par son auditeur »⁴⁹. Ainsi, par exemple, un acte de permission peut-il cacher un ordre. Permettre à quelqu’un de faire quelque chose revient bien souvent à lui demander, certes poliment puisque indirectement, de le faire. C’est cette tentative de camoufler, sous une forme moins coercitive, ce qui est en réalité un acte directif que le Chat du Cheshire démasque quand il oppose un refus net à l’ordre déguisé en permission que le Roi lui donne de baiser sa main :

⁴⁸ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p92

⁴⁹ Jacques MOESCHLER et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, *op. cit.*, p209

“It's a friend of mine—a Cheshire Cat,” said Alice: “allow me to introduce it.”

“I don't like the look of it at all,” said the King: “however, it may kiss my hand if it likes.”

“I'd rather not,” the Cat remarked.

“Don't be impertinent,” said the King, “and don't look at me like that!” He got behind Alice as he spoke.⁵⁰

L'énoncé du Roi, “It may kiss my and if it likes”, est en réalité doublement indirect. Premièrement le Roi ne s'adresse pas directement au chat mais à Alice, et son énoncé est donc formulé à la troisième personne, où le chat est désigné par le pronom neutre « it » (là où la Reine utilise, un peu plus loin « he », et où l'usage pour les chats est plutôt « she »⁵¹). Deuxièmement, il prend la forme d'une permission formulée à l'aide du modal « may », qui met d'une part en valeur le pouvoir de l'énonciateur (« Avec MAY l'énonciateur considère que la réalisation de la relation S/P ne va pas de soi »⁵², la permettre ou l'autoriser dénote donc un pouvoir certain). Dans ce contexte, l'autorisation posée avec « may » revient à demander au Chat d'exécuter l'action mentionnée. Prenant le Roi à contre-pied, le Chat opte, lui, pour une réponse directe et explicite à la première personne. Ce faisant, non seulement il prend une parole qui lui avait implicitement été refusée (le pronom « it » et le fait que l'adresse soit indirecte faisait de lui un simple objet du discours et non un sujet), mais il démasque ainsi toute l'hypocrisie de la stratégie discursive du Roi. En répondant à la première personne, sans déférence, le Chat reconnaît la force imposée sur lui tout en la refusant de manière pour le moins irrévérencieuse. Et c'est pour cela qu'il est immédiatement taxé d'impertinence par le Roi, qui est contraint de retourner à un mode d'expression bien plus direct (l'impératif à la deuxième personne du singulier) afin de réaffirmer son autorité, tout en reconnaissant son impuissance (comme le note Jean-Jacques Lecercle : « If I say to someone 'Don't do this !', it implies that he has the capacity or will to do it, and also that it is my belief that he is on the point of doing it or already doing it. Which is the case here as the Cat [...] is looking at the King »⁵³). En bon locuteur nonsensique, le

⁵⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p91

⁵¹ Jean-Jacques LECERCLE, *The Violence of Language*. London : Routledge, 1990, p252

⁵² Jean-Rémi LAPAIRE et Wilfrid ROTGE, *Linguistique et Grammaire de l'anglais*, op. cit., p508

⁵³ Jean-Jacques LECERCLE, *The Violence of Language*, op. cit., p253

Chat se fait un délice de débusquer les forces tapies sous le langage en mettant au jour les intentions réelles de son interlocuteur tout en les ruinant.

La stratégie du Roi ressort en fait de ce que Geoffrey Leech appelle « hinting strategy »⁵⁴, qui revient, pour le dire simplement, à ce qu'un locuteur A dise quelque chose à un locuteur B avec l'intention de lui faire comprendre autre chose et, souvent, de rendre plus polie ou acceptable l'intention d'obtenir quelque chose de l'autre.⁵⁵ Dans le cas du Roi cette manière de s'exprimer est bien sûr plus condescendante que polie, comme le montre la distance posée par l'utilisation de la troisième personne pour s'adresser au Chat. On trouve un autre exemple, plus caractéristique, de cette stratégie dans l'épisode 15 du *Flying Circus* :

Reg: Can you give me a lift back ?
BBC Man: Ah – can do. But won't.⁵⁶

Le procédé est ici des plus conventionnels. Il consiste, pour le locuteur (Reg, l'acteur qui vient de jouer dans le fameux sketch de l'Inquisition et que l'employé de la BBC vient d'amener sur les lieux d'un second sketch) à demander un service à son interlocuteur en l'interrogeant non sur sa volonté de réaliser le service mais sur les conditions préparatoires de satisfaction du service en question⁵⁷, en partant du principe qu'en cas de réponse positive, l'interlocuteur répondra non à l'interrogation explicite, mais directement à l'interrogation réelle et implicite, c'est-à-dire sa volonté d'accomplir l'action. Pour cela, le locuteur projette un cheminement interprétatif menant à son intention véritable chez son interlocuteur, reposant sur des conventions qu'il présuppose être partagées, en l'occurrence l'usage poli et on ne peut plus conventionnel du questionnement indirect, et la loi qui veut que « si une question concerne les

⁵⁴ Le concept s'inspire des actes de langage indirects de Searle.

⁵⁵ « In polite requests, for example, it is common to ask a question about H's willingness or ability to perform an action X as a 'hint' that you want H to do X : « Will you answer the phone ? », « Could you answer the phone? » etc. The strategy consists in uttering an illocution whose goal is interpreted as a subsidiary goal for the performance of another illocution. », Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics, op. cit.*, p97

⁵⁶ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p195 (episode 15)

⁵⁷ En suivant Leech, l'échange peut être vu comme un court-circuitage du dialogue plus élaboré « A: Can you give me a lift back? BBC Man : Yes. Reg : In that case, please answer it. BBC Man : Ok. »

compétences du destinataire, il y a tendance à comprendre la question comme une demande qui lui est faite de mettre en œuvre ces compétences »⁵⁸. Or l'employé de la BBC, en bon locuteur nonsensique, choisit de mettre en échec ce stratagème commun en contrariant les attentes de son interlocuteur tout en exhibant, par sa réponse, la nature double de son énoncé. Il répond en effet séparément et explicitement aux deux questions contenues dans l'interrogation, comme si chacune était indépendante, ce qui n'est bien sûr pas le cas. Une réponse négative entraîne en effet d'ordinaire une explication relative aux conditions de réalisation de l'action, et une réponse positive suit généralement la confirmation de la possibilité de réalisation desdites conditions de réalisation, afin que, par politesse, la réponse ne repose pas sur la simple volonté ou non du locuteur d'accomplir l'action. Or ici, l'employé de la BBC prend à contre-pied les deux chemins discursifs attendus, et prend au pied de la lettre le fait que la demande ne porte explicitement que sur les conditions de réalisation de l'action, laissant au final reposer sa réponse à la question implicite sur sa seule volonté. Brusquement ramenée à la surface et prise à son propre piège, la convention polie de la requête indirecte laisse Reg complètement interdit. Pourtant, la réponse de l'employé de la BBC ne fait au fond que démasquer la nature paradoxale de ce type d'actes de langages indirects conventionnels, que Dominique Maingueneau appelle le « paradoxe d'une intention ouvertement déguisée »⁵⁹ : « La requête est 'déguisée' parce qu'elle se masque derrière une question, mais elle est aussi « ouverte » puisque le passage de l'acte de langage primitif à l'acte dérivé s'accomplit de manière codée [...] : dès qu'on entend cette question on l'interprète immédiatement comme un requête ». L'employé répond à ce paradoxe en choisissant de rendre le procédé entièrement explicite, et de prendre le contre-pied de la duplicité du procédé en optant pour une franchise qui outrepassse les limites de la politesse.

C'est d'une attitude similaire et tout aussi paradoxale que s'amuse Robert Benchley dans un article décrivant le jeu de dupe des repas d'affaire, où la discussion informelle est en réalité un édifice des plus formels, plus ou moins habilement construit afin de servir une intention censée être implicite mais en réalité mutuellement connue : vendre son produit.

⁵⁸ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p282

⁵⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p7

All through the tomato bisque aux croutons and the roast prime ribs of beef, dish gravy, he put into practice the principles enunciated in books on Selling, by means of which the subject at hand is deferred in a subtle manner until the salesman has had a chance to impress his prospect with his geniality and his smile [...], his knowledge of baseball, his rich fund of stories, and his general aversion to getting down to the disagreeable reason for his call.

The only trouble with this system is that I have done the same thing myself so many times that I know just what his next line is going to be, and can figure out pretty accurately at each stage of his conversation just when he is going to shift to one position nearer the thing he has to sell. I know that he has not the slightest interest in my entertainment other than the sale of Eureka Central Paste Supply System, and he knows that I know it, and so we spend an hour and three-quarters fooling the waiter into thinking that we are engaged in disinterested camaraderie.⁶⁰

C'est ici la tentative d'agir sur l'interlocuteur sans que celui-ci s'en aperçoive qui est ridiculisée. Car ni l'un ni l'autre n'est dupe, chacun a conscience des enjeux réels du repas et des intentions de l'autre, si bien que l'implicite de la conversation, bien que restant non formulé, est mutuellement reconnu et censé être connu de chacun des interlocuteurs (« I know [...], and he knows that I know »), et passe donc en fin de compte au premier plan chez l'un et l'autre.

Pour se jouer des actes de langage indirects, ou de toute autre tentative de manipulation par la conversation, le nonsense dispose encore d'une autre stratégie. Au lieu de prendre le contre-pied du trajet interprétatif de l'acte de langage explicite à l'acte de langage implicite, il s'agit de prendre l'interlocuteur au piège de ce chemin interprétatif. Pour cela, rien de mieux que d'utiliser sans intention implicite un énoncé qui, conventionnellement, devrait cacher un acte de langage primaire ou indirect. C'est ce que fait le vendeur de la fromagerie de l'épisode 33 du Flying Circus, alors que le client, Mousebender, a déjà prononcé le nom de plus de quarante fromages, dont aucun n'est en boutique :

Wensleydale: You haven't asked me about Limberger, sir.

Mousebender: Is it worth it?

Wensleydale: Could be.

Mousebender: OK, have you...*will you shut that bloody dancing up! (the music stops)*

Wensleydale (*to dancers*): Told you so.

⁶⁰ Robert BENCHLEY, "from nine to five", *Of All Things*, op. cit., p196

Mousebender: Have you got any Limberger?
Wensleydale: No⁶¹

La constatation initiale de l'échange équivaut, de manière assez conventionnelle, à une invitation à poser une question. En effet, dans le contexte précis, où le client recherche quel fromage est disponible dans le magasin, dire « you haven't asked me about » suivi d'un nom de fromage précis, est interprété par le client comme signifiant réellement « ask me about » et sous-tend qui plus est une réponse positive à la requête concernant le fromage en question. On retrouve d'ailleurs dans ce trajet interprétatif l'idée d'acte illocutoire d'argumentation d'Oswald Ducrot : « [...] si on admet, comme je le crois nécessaire, un acte illocutoire d'argumentation, cet acte consiste à imposer au destinataire un certain type de conclusions comme le seule direction dans laquelle le dialogue peut être poursuivi »⁶². Tout comme quand, au début du sketch, le fromager répond « Yes, certainly, sir » au « Some cheese, please » du client, il est clair dans l'esprit du client que le commerçant s'engage à lui servir du fromage. Or ici, c'est tout le contraire qui se passe. Le trajet argumentatif est à la fois implicitement imposé par la première réplique du fromager et nié par sa réponse finale, qui laisse au client la seule responsabilité de l'interprétation de son affirmation initiale (après tout, il n'a pas explicitement demandé au client de lui demander du Limburger et l'acte indirect lui permet de ne pas prendre la responsabilité de cette interprétation). De manière habile et cruelle, le fromager nonsensique joue d'un acte illocutoire d'argumentation, qui oriente l'interlocuteur vers une suite attendue, pour décevoir ensuite cette attente, et ce sans s'être explicitement engagé à la satisfaire puisqu'elle ne réside que dans l'interprétation qu'en fait le client, qui se referme ici sur lui comme un piège.

Là aussi, on voit à nouveau comme l'acte de langage repose essentiellement sur sa réception par l'interlocuteur. Il est donc logique que le nonsense joue non seulement sur sa production (comme les officiers et juges des Monty Python et de *Catch-22*) mais aussi sur sa réception, à l'instar du Chat du Cheshire, du fromager et de l'employé de la BBC.

⁶¹ Roger WILMUT, ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p144 (episode 33)

⁶² Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p286

Mais si l'on a vu que contrarier ces routines d'interprétation ou mettre à jour ces procédés indirect ressort souvent de l'impolitesse, il est maintenant temps de se pencher plus en détail sur les règles, normes et principes qui cadrent les actes de langage, directs comme indirects, et réciproquement de voir comment le langage structure cette rencontre qu'est l'échange verbal.

III.1.B. SCÈNE COMMUNE ET PRÉSENTATION DE SOI

On l'a dit plus haut, l'échange verbal est avant toute chose un rapport interhumain rendu possible mais aussi structuré par le langage. Prendre la parole, c'est intégrer un jeu social dont le langage est le cadre, mais aussi la règle, puisque l'échange verbal a lieu non seulement par le langage, mais dans le langage. Comme l'écrit Jacob Mey :

In a very real sense, discourse has to do with 'speaking'. In particular, discourse is a speaking about, specifically understood as speech-mediated *acting*. In [...] French, *discours* is often used in the sense of 'official address, speech'. In this interpretation, speaking is a societal speech act, a pragmatic act of entering an official scene and delivering an official message⁶³.

Prendre la parole, c'est donc d'une part entrer sur une scène commune institutionnalisée, c'est-à-dire dotée de lois, règles et de principes (on en a déjà vu un certain nombre dans le chapitre précédent). Mais c'est aussi entrer dans un dispositif discursif et grammatical qui permet la prise de parole et l'échange : le langage. Ce dispositif est essentiellement bilatéral, on l'a dit en introduction de ce chapitre, et impose à l'échange des formes bien précises et déterminées. A son niveau le plus élémentaire, il s'agit du système des pronoms personnels, qui « insère chaque dialogue particulier dans le code général d'une reconnaissance des individus les uns par les autres »⁶⁴, notamment en partageant l'utilisation des mêmes pronoms « je » et « tu » qui font tour à tour du même locuteur un sujet et un objet. On a déjà vu le cas du médecin

⁶³ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p192

⁶⁴ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, op. cit.*, p3

nonsensique de l'épisode 13 du Flying Circus qui refuse d'abdiquer le centre de l'énonciation à ses co-locuteurs et lit tout « I » comme se référant à lui, et par là rend tout dialogue impossible. Inversement, il n'est sans doute pas d'expérience plus angoissante que d'être ignoré, c'est-à-dire ne pas se voir adressé la parole par l'autre, et donc de place dans la jeu social. Alice en fait l'expérience dérangeante dans *Through the Looking-Glass*, où la Licorne et le Lion commencent par parler d'elle à la troisième personne, en sa présence, et comme si elle n'était qu'un objet :

[...] the Unicorn [...] stood for some time looking at her with an air of the deepest disgust.

“What—is—this?” he said at last.

“This is a child!” Haigha replied eagerly [...]. We only found it to-day. It's as large as life, and twice as natural!”⁶⁵

Et c'est sur ce mode qu'a lieu la véritable disparition de Doc Daneeka, dans *Catch-22*, à partir du moment où on lui refuse le droit à la parole (il est officiellement déclaré mort car il était inscrit sur la liste de l'équipage d'un avion qui s'est écrasé, avion dans lequel il s'avère qu'il n'avait en réalité pas embarqué). S'il continue à être un « I », il n'est plus désigné comme « you » dans les conversations, le privant des lors de reconnaissance, et donc d'existence dans l'échange. Il n'est plus qu'un objet, une troisième personne privée de droit à la parole :

“What does Doc Daneeka say ?”

“I'm not allowed to say anything,” Doc Daneeka said sorrowfully from his seat on his stool in the shadows of a corner [...]

“He's dead,” Chief White Halfoat gloated, with a horse laugh entangled in phlegm.⁶⁶

Ce dernier échange, où il prend la parole mais où personne ne s'adresse à lui signe sa mort sociale. Comme l'écrit Judith Butler dans *Excitable Speech*, « One comes to “exist” by virtue of this fundamental dependency on the address of the Other »⁶⁷. Privé du droit à la parole, et de reconnaissance par l'accès à la deuxième personne, il disparaît

⁶⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p241

⁶⁶ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p441-442

⁶⁷ Judith BUTLER, *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York : Routledge, 199, p5

alors purement et simplement, sans plus d'explications. Les Monty Python, dans un registre plus léger, s'amuse également de cette « invisibilité » dans l'épisode 11 du Flying Circus :

Compère: Mr Walters are you sure you're invisible?

Walters: Oh yes, most certainly.

Compère: Well, Mr Walters, what's it like being invisible?

Walters: (*slowly and boringly*) Well, for a start, at the office where I work I can be sitting at my desk all day and the others totally ignore me. At home, even though we are in the same room, my wife does not speak to me for hours, people pass me by in the street without a glance in my direction, and I can walk into a room without...

Compère: Well, whilst we've got interesting people, we met Mr Oliver Cavendish who...

Walters (*droning on*): ... Even now you yourself, you do hardly notice me...

Compère: Mr Oliver Cavendish of Leicester, who claims to be able to recite the entire Bible in one second, whilst being struck on the head with a large axe. Ha, ha, wow. We've since discovered that he was a fraud, yes a fraud, he did not in fact recite the entire Bible he merely recited the first two words, 'In the...' before his death.⁶⁸

Après avoir brièvement été reconnu par son interlocuteur, Walters est littéralement éjecté de l'échange quand que le présentateur passe à autre chose alors qu'il continue à parler, puis ne lui répond plus. Ignoré ostensiblement, devenu un « I » sans « you » Walters a définitivement perdu sa place et est devenu, comme il en a apparemment l'habitude, invisible, c'est-à-dire une entité fantôme, privée de place dans le dispositif discursif, à la manière de Doc Daneeka.

Au-delà de négocier sa simple existence dans l'échange, il faut aussi y négocier et renégocier sans cesse sa place. Comme l'écrit Dominique Maingueneau, « Les énonciateurs ne se contentent [...] pas de transmettre des contenus représentatifs, ils s'emploient constamment à se positionner à travers ce qu'ils disent, à s'affirmer en affirmant, en négociant leur propre émergence dans le discours »⁶⁹. Et la phase dite, d'« ouverture » de l'échange est le point de départ de cette négociation : « La phase d'ouverture comporte de nombreuses négociations, explicites ou implicites, en ce qui

⁶⁸ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p141 (épisode 11)

⁶⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p17

concerne les identités, la relation, le but de la rencontre, son type et son style, et parfois, son existence même »⁷⁰. On le voit à travers les tentatives la plupart du temps prudentes d’Alice pour aborder ses interlocuteurs. Celle-ci connaît fort bien les règles, rituels et conventions qui gouvernent les conversations et le comportement des interlocuteurs, notamment dans les séquences d’ouverture. Elle sait par exemple qu’il convient toujours d’y éviter les actes désagréables ou menaçants⁷¹ comme elle le prouve lorsqu’elle rencontre la Reine Blanche : « Alice thought it would never do to have an argument at the very beginning of their conversation »⁷². Elle adopte donc le plus souvent une attitude à la fois humble et timide, afin de se faire accepter comme interlocuteur. C’est le cas, par exemple lorsqu’elle engage la conversation avec le Chat du Cheshire : « “Cheshire-Puss,” she began, rather timidly, as she did not know whether it would like the name” »⁷³, mais aussi avec la Reine Blanche : « Alice felt that if there was to be any conversation at all, she must manage it herself. So she began rather timidly: “Am I addressing the White Queen?” »⁷⁴. La négociation est bien plus complexe et délicate pour la Duchesse du Pays des Merveilles lorsqu’elle se retrouve face à la Reine, ostensiblement animée d’une hostilité certaine à son égard (bras croisés, sourcils froncés). Sa formule d’ouverture, prononcée d’une voix faible, signe aussitôt sa soumission et sa tentative de faire « profil bas » : « “A fine day, your Majesty !” the Duchess began in a low, weak voice »⁷⁵. Les places des interlocutrices sont clairement fixées dès cette ouverture : l’attitude discursive de la Duchesse, qui n’a délibérément pas recours à la première personne, laissant une unique deuxième personne prendre explicitement place dans le discours, qui plus est sous la forme d’un nom d’adresse⁷⁶ déférent dénotant son statut hiérarchique (« your Majesty »), montre clairement que c’est la Reine qui a la seule autorité sur la direction de l’échange. La Duchesse tente cependant d’y négocier une place favorable par son comportement discursif, ainsi qu’en attirant l’attention de la Reine sur un élément de conversation neutre (le temps, sujet-roi

⁷⁰ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome I. 1990, Troisième édition, Paris : Armand Colin, 2001, p221

⁷¹ L’exemple est cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Ibid.*, p122

⁷² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p204

⁷³ *Ibid.*, p66-67

⁷⁴ *Ibid.*, p204

⁷⁵ *Ibid.*, p197

⁷⁶ Aussi appelé « appellatif » (« syntagmes nominaux susceptibles d’être utilisés en fonction vocative »), Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II. Paris : Armand Colin, 1992, p21

du *small-talk* britannique), connoté positivement (il fait beau), dans l'espoir de s'extirper de la posture fâcheuse que l'ouverture de l'échange lui promettait d'occuper. C'est d'ailleurs exactement la même stratégie d'humilité, de déférence explicite et d'absence de première personne qu'utilise Deux face à la Reine, courroucée que ses consignes concernant la couleur des rosiers n'aient pas été respectées : « “May it please your Majesty,” said Two, in a very humble tone, going down on one knee as he spoke, “we were trying—” »⁷⁷. Et le Lapin utilise la même constatation neutre et faussement innocente pour engager la conversation avec Alice un peu plus loin : « “It’s—it’s a very fine day!” said a timid voice at her side. She was walking by the White Rabbit... »⁷⁸

On le voit dans ces exemples, parler, c'est donc aussi se faire accepter comme interlocuteur, et justifier son droit de parler. Cela est encore plus flagrant quand Alice rencontre la Chenille, qui exige, en matière d'introduction, que la petite fille définisse son identité :

“Who are you ?” said the Caterpillar.
This was not an encouraging opening for a conversation.⁷⁹

Cette ouverture, au demeurant bien peu cordiale et dépourvue de toute formule de politesse, n'encourage guère à poursuivre la conversation puisqu'elle oblige d'entrée Alice à justifier de son droit à la parole et au statut de sujet (et ce au moment même où celle-ci souffre justement d'une perte d'identité).

La simple, mais délicate question de savoir qui a le devoir ou le droit d'ouvrir l'échange n'est elle-même pas sans poser problème. Alice se pose la question lorsqu'elle rencontre la Duchesse : « “Please, would you tell me,” said Alice, a little timidly, for she was not quite sure whether it was good manners for her to speak first, “why your cat grins like that?” »⁸⁰. Et si la Reine Rouge lui intime l'ordre d'attendre qu'on lui adresse la parole pour entrer dans l'échange (« “Speak when you're spoken

⁷⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p87

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p49

⁸⁰ *Ibid.*, p62

to !” the Queen sharply interrupted her »⁸¹), signe clair de la place (inférieure) qu’elle lui assigne dans l’échange, c’est exactement le contraire que lui reproche la Rose au début de son exploration de l’autre côté du miroir : « “It isn’t manners for us to begin, you know,” said the Rose, ‘and I really was wondering when you’d speak!’ »⁸². Alice est en fin de compte prise au piège de l’absurdité⁸³ de ce principe de politesse couramment inculqué aux enfants et aux jeunes filles de bonne famille, qui veut que l’on ne puisse adresser la parole en premier, principe qui la prend en faute dans le deux cas (qu’elle parle en premier ou pas).

C’est que les locuteurs nonsensiques sont loin d’ignorer les rouages de l’institution discursive, ses principes, règles et rituels. Mais ils les utilisent plus souvent qu’à leur tour à leur avantage et pour créer le nonsense, ou bien pour les retourner contre les locuteurs de sens commun. Comme l’écrit Jean-Jacques Lecercle, « the rules of politeness are part of what the Victorian little girl must learn, and characters in Wonderland constantly appeal to them and remind Alice that she must be on her politest behaviour when in conversation with others, although they themselves are rarely polite to her and often infuriate her... »⁸⁴. Rares sont les fois où les personnages des deux *Alice* usent des rituels ou des formules de salutations habituelles pour se conformer à l’usage, mais ils n’hésitent pas à les utiliser pour mettre Alice en situation délicate. La petite fille est ainsi plusieurs fois prise au piège d’ouvertures à la fois familières et étranges, comme lors du banquet final de *Through the Looking-Glass* :

“You look a little shy: let me introduce you to that leg of mutton,” said the Red Queen.

“Alice—Mutton: Mutton—Alice.” The leg of mutton got up in the dish and made a little bow to Alice; and Alice returned the bow, not knowing whether to be frightened or amused.”

“May I give you a slice?” she said, taking up the knife and fork, and looking from one Queen to the other.

⁸¹ *Ibid.*, p263. Ce principe est d’ailleurs répertorié dans le recueil de proverbes, aphorismes, dictons et coutumes britanniques de Vincent Stuckey Lean, *Lean’s Collectanea*, achevé dans les dernières années du dix-neuvième siècle et publié en 1904.

⁸² *Ibid.*, p166

⁸³ Alice remarque bien cette absurdité : « “But if everybody obeyed that rule,” said Alice, who was always ready for a little argument, “and if you only spoke when you were spoken to, and the other person always waited for *you* to begin, you see nobody would ever say anything, so that —” »

⁸⁴ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p102

“Certainly not,” the Red Queen said, very decidedly: “it isn’t etiquette to cut any one you’ve been introduced to.”⁸⁵

La nature de l’interlocuteur mis à part, le rituel de présentation est des plus conventionnels. Il sert cependant de prétexte à un jeu de mot qui permet à la Reine de prendre Alice au piège d’une règle à la fois nonsensique (on ne découpe pas en morceau quelqu’un à qui on vient d’être présenté) et parfaitement rationnelle et reconnaissable, puisque, comme l’explique Martin Gardner dans une note, « No Victorian reader would miss the pun. *To cut* is to ignore someone you know. »

Tweedledee et Tweedledum cherchent eux aussi à déstabiliser Alice en la prenant en défaut sur les rituels sociolinguistiques qu’elle se doit de maîtriser, en petite fille victorienne bien élevée :

“You’ve begun wrong!” cried Tweedledum. “The first thing in a visit is to say ‘How d’ye do?’ and shake hands!” And here the two brothers gave each other a hug, and then they held out the two hands that were free, to shake hands with her.”⁸⁶

Leur dernier geste la met en outre face à un dilemme de bonnes manières : « Alice did not like shaking hands with either of them first, for fear of hurting the other one’s feelings ».

Cette stratégie nonsensique se retrouve bien sûr dans d’autres œuvres de notre corpus. Dans *Animal Crackers*, des Marx Brothers, le capitaine Spaulding / Groucho prend lui aussi au jeu des rituels de politesse le millionnaire Roscoe Chandler, philanthrope à la fortune relativement récente toujours avide de montrer son appartenance à la « bonne société » dont il respecte à la lettre les bonnes manières. Lors de leur première conversation, Spaulding répète par trois fois le rituel de salutation, du début à la fin de l’échange. Si la première salutation, « Let me introduce myself. My name is Spaulding, Captain Spaulding. » fait sens, sa démultiplication dans des contextes où elle n’a rien de justifiée (« Then let’s get down to business; my name is Spaulding, Captain Spaulding », une dizaine de répliques après la première salutation, et encore « Pardon me, my name is Spaulding, I’ve always wanted to meet you Mr. Chandler » à

⁸⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p275

⁸⁶ *Ibid.*, p191

la fin du dialogue, chaque réplique étant accompagnée d'une poignée de main des plus vives) lui fait perdre tout son sens. La manœuvre moque l'aspect conventionnel et figé du rituel, qui de manifestation signalant conventionnellement la volonté d'ouvrir un échange devient un automatisme vide et sans pertinence. Chandler, par réflexe, se soumet en outre à chaque fois au rituel sans sourciller, trop appliqué qu'il est à respecter à la lettre les usages d'une bonne société à laquelle il veut être identifié, augmentant à son corps défendant le ridicule de la situation, et travaillant au bout du compte à vider la formule de son sens de concert avec Spaulding. On trouve encore cette stratégie nonsensique, cette fois-ci poussée à son paroxysme dans *A Night at the Opera* quelques années plus tard, dans la scène mémorable où Otis Driftwood (Groucho), escroc beau parleur, présente Mrs. Claypool, veuve fortunée qui aspire elle aussi à entrer dans la société mondaine, à Mr. Gottlieb, directeur de l'opéra de New-York, qui, à l'instar de Chandler, répète son rituel de salutation jusqu'à se rendre ridicule :

Mr. Gottlieb: Oh, Mr Driftwood!

Mr. Driftwood: Oh, Gottlieb, allow me... (*He introduces Mr. Gottlieb to Mrs. Claypool*). Mrs. Claypool, Mr. Gottlieb (*Gottlieb bows to Mrs. Claypool*), Mr. Gottlieb, Mrs. Claypool (*Gottlieb bows again*). Mrs. Claypool, Mr. Gottlieb (*He bows again*), Mr. Gottlieb, Mrs. Claypool (*he bows again*), Mrs. Claypool... I could go on all night like this but it's Tough on my suspenders. Now where was I? Oh yes, Mrs. Claypool, Mr Gottlieb, Mr Gottlieb Mrs. Claypool (*fast and faster*), Mrs. Claypool Mr. Gottlieb...

En réalité, le plus souvent, dans le nonsense, la politesse est instrumentalisée pour servir le but contraire à celui qu'elle a d'ordinaire.

Il faut, pour l'expliquer, d'abord revenir ici sur ce qu'on entend exactement par politesse en pragmatique. Il s'agit d'un ensemble de règles, maximes et principes qui structurent et gèrent les comportements sociaux, et donc conversationnels des participants à l'échange, auquel elle impose donc certaines formes. Robin Lakoff, pionnière dans le domaine de l'étude de la politesse comme phénomène linguistiquement pertinent, en donne la définition suivante : « Politeness can be defined as a means of minimizing the risk of confrontation in discourse [...]; politeness

strategies are designed specifically for the facilitation of interaction »⁸⁷ On retrouve ici au fond l'idée du principe de Principe de Coopération de Grice, à savoir la mise en œuvres de comportements visant à faciliter l'échange, but censé être mutuellement recherché par les interlocuteurs. Le Principe de Coopération est d'ailleurs le premier composant de la Rhétorique Interpersonnelle bâtie par Geoffrey Leech, qui se complète, logiquement, d'un Principe de Politesse (« Minimize (other things being equal) the expression of impolite beliefs. » ; « Maximize (other things being equal) the expression of polite beliefs »⁸⁸), lui-même subdivisé en six maximes, et d'un Principe d'Ironie (« If you must cause offence, at least do so in a way which doesn't overtly conflict with the Politeness Principle, but allows the hearer to arrive at the offensive point of your remark indirectly, by way of implicature »⁸⁹). Ce qui se joue dans la politesse, c'est donc l'établissement de conditions qui permettent la réussite de l'échange. Alice l'illustre à plusieurs reprises dans ses aventures, quand, éprouvée par l'impolitesse systématique de ses interlocuteurs, elle finit par abandonner l'échange. Elle esquisse un tel retrait lors de sa tentative de converser avec la Chenille, qui exprime une franche hostilité et ne cesse de la contredire : « Alice could not think of any good reason, and the Caterpillar seemed to be in a very unpleasant state of mind, she turned away. »⁹⁰. A nouveau, à la fin du thé avec le Chapelier, le Loir et le Lièvre de Mars, exaspérée par la confrontation permanente et l'impolitesse de ses interlocuteurs, Alice s'en va et jure de ne plus jamais revenir : « This piece of rudeness was more than Alice could bear : she got up in great disgust, and walked off [...]. "At any rate I'll never go there again!" said Alice [...] »⁹¹. L'échange prend fin, faute de respect des conditions et conventions garantissant la bonne tenue de la conversation. On en trouve encore une illustration par la négative au début de l'interview d'un réalisateur de cinéma par un journaliste aux manières cavalières dans le premier épisode du Flying Circus :

Second Interviewer: Can I call you sugar plum?
 Ross: No!

⁸⁷ « The Limits of Politeness : Therapeutic and Courtroom Discourse », *Multilingua* 8-2/3 : 101-129, 1989, p102, cité dans Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p163

⁸⁸ Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics*, *op. cit.*, p82

⁸⁹ *Ibid*

⁹⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit*, p50

⁹¹ *Ibid.*, p80

Second Interviewer: Pussy cat?
 Ross: No.
 Second Interviewer: Angel-drawers?
 Ross: No you may not! Now get on with it!
 Second Interviewer: Can I call you 'Frank'?
 Ross: Why Frank?
 Second Interviewer: It's a nice name. Robin Day's got a hedgehog called Frank.
 Ross: What is going on?
 Second Interviewer: Frannie, little Frannie, Frannie Knickers...
 Ross (*Getting up*): No. I'm leaving. I'm leaving. I'm off...
 Second Interviewer: Tell us about your latest film, Sir Edward
 Ross (*Off-screen*): What?
 Second Interviewer: Tell us about your latest film, if you'd be so very kind, Sir Edward.
 Ross: None of this 'pussy cat' nonsense?
 Second Interviewer: Promise. (*pats seat*) Please, Sir Edward.⁹²

Le jeu du locuteur nonsensique porte sur les termes d'adresse, qui sont des marqueurs évidents de la distance, ou de la proximité, des locuteurs dans la relation interpersonnelle, et qui font l'objet d'une utilisation strictement réglementée et mutuellement agréée. Il y a ici une dissymétrie irréconciliable entre la distance projetée par l'intervieweur et celle acceptée par l'invité, et les appellatifs utilisés sont littéralement déplacés. En utilisant des surnoms (qui plus est ridicules), le journaliste outrepassa en effet le degré de familiarité admis par son interlocuteur, stratégie qui revient à ni plus ni moins à envahir un espace qui lui est fermé. Le journaliste mène donc rapidement l'échange à l'échec, et il ne peut reprendre qu'une fois la distance correcte rétablie au moyen d'un appellatif plus déférent et distant (le titre 'sir', accompagné du prénom, certes moins formel que le nom de famille, qui est à l'opposé du surnom sur l'échelle de proximité marquée par les appellatifs), faisant cette fois-ci l'objet de l'agrément de l'interlocuteur.

Il y a plus donc qu'une recherche de la réussite de l'interaction dans la politesse, on le voit dans ce dernier exemple. Elle met aussi en jeu la manière dont les locuteurs se présentent par et dans l'interaction, et comment ils gèrent la présence de l'autre. Et cela rejoint notre propos de départ : les énonciateurs se positionnent à travers ce qu'ils disent. Pour mieux le comprendre, il faut compléter les définitions de Lakoff et Leech

⁹² Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p5-6 (épisode 1)

par une autre conception de la politesse comme sauvegarde et protection des « faces ». Il s'agit là de la conception élaborée par Penelope Brown et Stephen Levinson depuis la fin des années 1970⁹³, inspirée d'Erving Goffman et de sa notion de « face »⁹⁴, c'est-à-dire l'image de soi à l'élaboration et la projection de laquelle tout locuteur travaille dans l'interaction. Brown et Levinson, reprenant Goffman, établissent que tout être social possède deux faces : une « face négative », qui constitue ce que Goffman appelle le « territoire du moi » (territoire corporel, spatial ou temporel, matériel ou cognitif) que le locuteur revendique, et une « face positive », qui recoupe la notion de « face » de Goffman et correspond donc à l'« ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d'imposer d'eux-mêmes dans l'interaction. »⁹⁵.

La politesse vise ainsi à la préservation mutuelle des faces, et à éviter les actes qui les menacent, que Brown et Levinson appellent « Face-threatening acts », couramment abrégés en FTA. L'appellatif déplacé du présentateur des Python, qui pénètre sans autorisation le territoire intime de son interlocuteur (menace sur sa face négative), mais aussi donnait une image ridicule de lui (menace sur sa face positive) en est un bon exemple. C'est dans cette perspective qu'Alice s'offusque de la remarque personnelle que lui fait le Chapelier, puis lui recommande d'éviter de telles remarques au nom de la politesse :

“Your hair wants cutting,” said the Hatter. He had been looking at Alice for some time with great curiosity, and this was his first speech.

“You should learn not to make personal remarks,” Alice said with some severity: “it’s very rude.”⁹⁶

Comme l'intervieweur des Monty Python, le Chapelier menace à la fois les faces positives et négatives d'Alice, qui identifie l'attaque comme de l'impolitesse. Comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni : « En lui faisant une ‘remarque personnelle’ [...] [le Chapelier] se rend tout à la fois coupable d'une ingérence dans les affaires d'autrui (menace pour la face négative de A), et d'une critique doublée d'un reproche

⁹³ D'abord dans « Universals in Language Use: Politeness Phenomena » in GOODY E. (ed.). *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, Cambridge : Cambridge University Press, 1978, p56-289, puis dans *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987

⁹⁴ Erving GOFFMAN, *Les relations en public*, Paris : Editions de Minuit : 1973, chapitre 2

⁹⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p168

⁹⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p72-73

(menace pour la face positive de A) »⁹⁷. Alice, elle, passe au contraire une bonne partie de son temps de parole à éviter ces fameux FTA⁹⁸ et à ménager les faces de ses interlocuteurs (tout en ménageant les siennes, dans les limites de ce que la politesse admet). Pour cela, elle a recours à tout l'éventail des stratégies consacrées, ce qui n'est d'ailleurs pas évident et comporte son lot d'échecs et de maladresses, la plupart des actes de langage recelant par nature un aspect menaçant. On a déjà vu l'exemple des stratégies d'ouverture qu'Alice met en œuvre afin de compenser l'intrusion dans le territoire de son interlocuteur. Elles consistent le plus souvent à valoriser la face positive de l'autre (avec un ton humble, des formules déférentes, etc...) pour faire oublier la menace sur sa face négative que comporte le fait de l'obliger à écouter. C'est pour la même raison, pour ménager la face négative de son interlocuteur, qu'elle utilise souvent dans ses requêtes des formes contrefactuelles : « "I should like to buy an egg, please," she said timidly. »⁹⁹ « "I was thinking," Alice said very politely, "which is the best way out of this wood: it's getting so dark. Would you tell me, please?" »¹⁰⁰, « "If it's very long," she said, as politely as she could, "would you please tell me first which road—" »¹⁰¹, « "Would you tell me," said Alice, a little timidly, "why you are painting those roses?" »¹⁰², « "Please, would you tell me what *you* call yourself?" she said timidly. »¹⁰³, « "Would you tell me, please, which way I ought to go from here?" »¹⁰⁴, ou encore « "I should like to hear it, very much." »¹⁰⁵. On pourrait ajouter encore bien des exemples. Le non-réel a ceci de poli qu'il projette la réalisation de l'action en la soumettant à une condition, et ne la présente donc pas comme dépendant de la simple volonté du locuteur. Cette mise en retrait minimise le caractère directif des requêtes et demandes et fait que la validation de la relation prédicative projetée est subordonnée à l'acquiescement de l'interlocuteur, ce qui valorise par la même occasion sa face positive. Dans ces requêtes, c'est encore la même logique qui pousse Alice à utiliser à

⁹⁷ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p170

⁹⁸ Et s'il lui arrive, à l'occasion, d'en commettre un, ça n'est pas sans se surprendre elle-même : « "No, I shouldn't," said Alice, surprised into contradicting her at last: 'a hill *ca'n't* be a valley, you know. That would be nonsense—" » », retorque-t-elle à la Reine Rouge lors de leur discussion sur les collines et les vallées. Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p171

⁹⁹ *Ibid.*, p216

¹⁰⁰ *Ibid.*, p190

¹⁰¹ *Ibid.*, p192

¹⁰² *Ibid.*, p84

¹⁰³ *Ibid.*, p187

¹⁰⁴ *Ibid.*, p67

¹⁰⁵ *Ibid.*, p249

de nombreuses reprises l'adverbe de phrase « please », pris à son sens le plus propre et littéral de contraction de « if you please », qui laisse entendre que l'interlocuteur est seul décisionnaire de la réalisation de la relation prédicative, et donc ménage à nouveau sa face positive.

Plus généralement, Alice tâche, pour éviter les FTA, de remplacer les formes jugées menaçantes (ordre à l'impératif¹⁰⁶, exclamation brutale, négation frontale...) par des formes qui sont estimées l'être moins. Ainsi, au lieu d'attaquer la remarque du Chapelier (qui vante les mérites de sa montre qui n'indique que les jours) et de l'accuser de n'avoir aucun sens, c'est sur elle-même qu'elle rejette la faute, et remplace donc une éventuelle réfutation par une auto-accusation :

Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English. "I don't quite understand you," she said, as politely as she could.¹⁰⁷

Dans certains cas, il lui est bien sûr impossible de faire autrement que commettre un FTA, par exemple pour exprimer un refus. Dans ce cas, cela s'accompagne presque toujours d'une formule visant à atténuer sa responsabilité, comme si le FTA se faisait contre sa volonté. Sa formule préférée à cet égard est le très anglais, et presque systématique « I'm afraid » : « I'm afraid I ca'n't put it more clearly, Alice replied, very politely »¹⁰⁸, « I'm afraid I am, Sir »¹⁰⁹, « Not quite right, I'm afraid »¹¹⁰, « I'm afraid I don't know one »¹¹¹, etc... Et si le FTA a été imprudemment commis, sans même qu'elle s'en rende compte, il lui arrive aussi pour le racheter, de sacrifier en retour ses propres faces, comme le montre cette tentative de réparation d'un FTA par une auto-accusation, qui prend cette fois-ci sur sa propre face positive :

¹⁰⁶ Il faut bien noter, à ce propos, que l'impératif n'est pas toujours le signe d'un FTA comme le note Stephen Levinson : « imperative [...] occur regularly in recipes and instructions, offers (Have another drink), welcomings (Come in), wishes (Have a good time [...]) » (Stephen LEVINSON, *Pragmatics*, op. cit., p275)

¹⁰⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p75

¹⁰⁸ *Ibid.*, p49

¹⁰⁹ *Ibid.*, p51

¹¹⁰ *Ibid.*, p54

¹¹¹ *Ibid.*, p77

“It is a—most—provoking—thing,” he said at last, “when a person doesn't know a cravat from a belt!”

'I know it's very ignorant of me,' Alice said, in so humble a tone that Humpty Dumpty relented.

Enfin, il reste toujours la tactique que l'on appelle « politesse négative », qui consiste à éviter de commettre un acte « qui tout en ayant sa place dans le déroulement de l'interaction risquerait d'être menaçant pour A – on préfère par exemple « ne pas se prononcer » »¹¹². Ainsi, Alice évite-t-elle *in extremis* de prononcer le mot « dinner » alors qu'elle est sur le point d'expliquer à la Tortue où elle a déjà vu des merlans¹¹³ (peut-être a-t-elle retenu la leçon de sa rencontre avec les animaux réunis au bord de la mare de larmes, qu'elle avait fait fuir en mentionnant les exploits de son chat). Et lorsqu'elle rencontre un insecte dans le train, elle censure une question qui pourrait offenser son interlocuteur : « What she really wanted to know was, whether it could sting or not, but she thought this wouldn't be quite a civil question to ask »¹¹⁴.

Parfois, Alice combine plusieurs de ces stratégies, comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui mentionne cette réflexion d'Alice, lorsqu'elle vient de devenir Reine et qu'elle s'adresse à la Reine Rouge :

[...] [S]he would have liked very much to ask them how they came there, but she feared it would not be quite civil. However, there would be no harm, she thought, in asking if the game was over. “Please, would you tell me—” she began, looking timidly at the Red Queen....¹¹⁵

Pour elle, Alice décide de “censurer un acte tentant mais risqué, et de le remplacer par un autre acte (une autre question) jugé moins compromettant. Cependant, la formulation de l'énoncé dit assez, avec la triple précaution du conditionnel, du « je vous prie » et du regard timide, que la question finalement posée n'est pas pour Alice aussi innocente qu'elle semble le penser, un tel excès de courtoisie étant à l'évidence cousu de fil blanc. »¹¹⁶

¹¹² Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p195

¹¹³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p107

¹¹⁴ *Ibid.*, p181

¹¹⁵ *Ibid.*, p263

¹¹⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p196

Et c'est bien là le problème : ses stratégies de politesse, des plus conventionnelles, sont la plupart du temps « cousues de fil blanc », puisqu'elles sont à la fois, comme les actes de langage indirect qui en participent bien souvent, à la fois masquées et ouvertes. Et tout le jeu du nonsense consiste à les défaire pour en exhiber les mécanismes tout autant que l'aspect mécanique. Les locuteurs du nonsense montrent pour cela une prédilection pour ce que la politesse a de plus figé. Les rituels d'ouverture, que l'on a vu plus haut, entrent bien sûr dans cette catégorie, avec leurs formes imposées, mais le langage même de la politesse, ses syntagmes figés et formules toutes faites sont elles aussi des cibles de choix. On a cité, dans notre deuxième chapitre, le jeu sur la formule « I beg your pardon », qu'Humpty-Dumpty et le Roi Rouge prennent tous deux au pied de la lettre quand Alice l'utilise, et pire, pour le dernier, sert à taxer Alice d'impolitesse en retournant le sens des mots de l'expression à leur sens premier, qui désigne justement une action indigne d'une jeune fille de bonne famille comme Alice (« It isn't respectable to beg »¹¹⁷). Le Mouton de l'étrange boutique du chapitre « Wool and Water » de *Through the Looking-Glass* prend quant à lui Alice au piège de la formule « If you don't mind +ING », qu'elle utilise pour lui demander la permission d'arrêter la barque :

“No, but I meant—please, may we wait and pick some ? » Alice pleaded.
 “If you don't mind stopping the boat for a minute.”
 “How am I to stop it? Said the Sheep. “I you leave off rowing, it'll stop of itself.”¹¹⁸

Par sa réponse cavalière, qui n'est pas sans rappeler celle du Chat du Cheshire au Roi, le Mouton démasque la stratégie de politesse d'Alice, qui consiste par cette formule relativement fréquente à atténuer l'aspect directif d'une requête par une présentation conditionnelle de la relation prédicative, à quoi s'ajoute l'utilisation d'une négation. Mais la formule est prise au pied de la lettre par le Mouton, qui en souligne alors l'incohérence, puisque c'est bien Alice qui rame, et non l'animal, et qu'elle est donc seule responsable du mouvement de la barque. Ce faisant, il démasque par la même occasion le procédé visant à flatter sa face positive : attribuer au seul Mouton la

¹¹⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p235

¹¹⁸ *Ibid.*, p214

décision d'arrêter ou non la barque alors que c'est bien elle qui rame est une manière pour Alice de s'effacer et de lui laisser une place hiérarchiquement supérieure. Peut-être peut-on d'ailleurs voir dans la formule telle qu'elle est prononcée par la petite fille l'élosion d'un génitif qui viendrait s'intercaler entre la principale et la subordonnée nominale pour préciser qui est le sujet réel du procès « stop / the boat » (« if you don't mind [my] stopping the boat »), sujet qu'Alice efface là aussi pour ménager les faces du Mouton. Quoiqu'il en soit, c'est bien la mécanique un rien hypocrite de cette politesse trop convenue que le Mouton démasque par sa réponse.

On trouve d'autres jeux sur les formules de politesse, des plus élaborés aux plus simples, dans les autres oeuvres de notre corpus. On peut citer le retentissant "I'm not sorry to interrupt" ¹¹⁹ que lance un anonyme moustachu lors d'une séance de remise de prix de l'épisode 19 du Flying Circus. Par la seule adjonction de la négation « not » dans un syntagme par ailleurs figé, il brise la formule de politesse qui vient d'être répétée par ses interlocuteurs et la transforme en son contraire : attaquer sans vergogne la face négative de l'autre, en l'occurrence son territoire discursif, à plus forte raison quand que cela peut flatter sa propre face positive (son image et son pouvoir sur la conversation, c'est pourquoi l'homme continue ainsi : « I'll interrupt anything if it gets people looking in my direction »). ¹²⁰ Dans un autre registre, mais également par l'ajout d'une simple particule de négation, le Capitaine Spaulding fait tourner sur elle-même la précaution polie habituellement recommandée aux fumeurs dans *Animal Crackers* : « Do you mind if I don't smoke? ». Portant sur une absence action qui n'a, par définition, rien de menaçante ou dérangeante (ne pas fumer), la formule perd tout sens et devient pure coquille creuse. Quant au pasteur de l'épisode 36 du Flying Circus, il se révèle un expert dans l'art de prendre ses interlocuteurs au piège des rituels de politesse et des formules figées. Lors de sa première apparition, il instrumentalise cette même formule de précaution, « do you mind + subordonnée de condition », qui permet d'ordinaire d'adoucir le caractère menaçant d'un FTA (en le reconnaissant comme tel

¹¹⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p250 (épisode 19)

¹²⁰ Peut-être faut-il voir aussi ici une dénonciation indirecte des usages « pour la forme » de « I'm sorry » ou « sorry » dans des contextes où l'on n'est visiblement nullement désolé. Les Monty Python s'en amusent d'ailleurs à nouveau dans l'épisode 28 (Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p70), quand le poisson chinois lance au poisson britannique qu'il vient d'engloutir : « "Ah, greetings, capitalist dog; very sorry but must inform you, you are now prisoner of People's Republic." »

tout en montrant son intention de ménager l'interlocuteur) pour servir le but contraire à son usage, déranger ses interlocuteur et envahir leur territoire :

Vicar: Excuse me, do you mind if I join you?
He: Er, no... no... no... not at all.
Vicar: Are you *sure* you don't mind?
He: Yes, yes, absolutely.
Vicar: You're sure I won't be disturbing you?
He: No, no.
Vicar: You're absolutely sure I won't be disturbing you?
She: No, no really.
Vicar: Good. Because I don't want to disturb you. Specially as you're being so kind about me not disturbing you.
He: Oh, no, no, we don't mind, do we, darling?
She: Oh no, darling.
Vicar: Good, so I can go ahead and join you then? Can I?
Both: Yes ... yes...
Vicar: Won't be disturbing?
Both: No. No.
Vicar: Good, good. You're very kind. (*he sits down*) A lot of people are far less understanding than you are. A lot of people take offence even when I talk to them. (*he makes strange gestures with his hands*) Let alone when I specifically tell them about my being disturbing.¹²¹

Il poursuit la même stratégie de contre-utilisation des formes consacrées de la courtoisie plus loin, avec un autre interlocuteur, un invité à qui il offre un verre de Sherry :

Vicar: Now then, a glass of sherry ?
Kirkham: No...no thank you...
Vicar (getting a bottle from the cupboard): Are you sure? I'm going to have some.
Kirkham: Well if you're having some, yes then, perhaps, vicar.
Vicar: Oh...well, there's only just enough for me.
Kirkham: Well, in that case I won't, don't worry.
Vicar: Good! So I can have it all...¹²²

L'invité est en réalité pris au piège d'un rituel qu'il suppose être partagé : devant l'insistance, qu'il croit polie, du pasteur, il se force à accepter son offre afin de respecter

¹²¹ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p186-187 (épisode 36)

¹²² *Ibid.*, p191 (épisode 36)

un niveau similaire de politesse et d'éviter le FTA que constituerait un refus, réflexe qui se retourne contre lui puisque le pasteur abandonne subitement le masque hypocrite des bonnes manières et le frustre fort grossièrement d'une attente qu'il a lui-même suscitée, tout en reconnaissant ouvertement son intention de ne pas sacrifier sa face négative (en l'occurrence, sacrifier ce qu'il lui reste de Sherry). Le recruteur de l'épisode 5, dans le sketch « Silly Job Interview », prend son interlocuteur au piège de ce même réflexe de conditionnement, qui pousse à produire par politesse l'énoncé que l'on pense attendu par l'interlocuteur, et cela même contre sa volonté, ou parfois même contre la cohérence :

Interviewer: Take a seat. (*Stig does so*) Ah! (*writes again*) Good morning.

Stig: Good morning.

Interviewer: Good morning.

Stig: Good morning.

Interviewer (*writes*): Tell me why did you say 'good morning' when you know perfectly well that it's afternoon?

Stig: Well, well, you said 'good morning'. Ha, ha.

Interviewer (*shakes head*): Good afternoon.

Stig: Ah, good afternoon.

Interviewer: Oh dear. (*writes again*)¹²³

Là aussi, Stig, en position institutionnellement inférieure face au recruteur, n'ose corriger son interlocuteur qui se trompe de formule de salutation. En toute politesse, il censure donc une remarque qui constituerait un FTA, et plus exactement une attaque de la face positive de celui-ci, de manière cependant si poussée qu'il reproduit la même erreur en retour. Mais cette stratégie d'évitement poli se retourne contre lui et se trouve lui être reprochée par le recruteur.

En mimant le langage poli de la petite fille et ses tactiques discursives de sauvegarde des faces, les locuteurs nonsensique des deux *Alice* arrivent eux aussi, au plus fort de leur art, à la prendre au piège de ses propres principes. Le meilleur exemple est sans doute celui du « thé chez les fous », où le Chapelier et le Lièvre de Mars jouent de concert, et en toute impolitesse, à piéger Alice dans ses principes, et ce dès le début de l'échange, après qu'Alice se soit installée à leur table malgré leurs protestations. :

¹²³ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p63-64 (épisode 5)

“Have some wine,” the March Hare said in an encouraging tone.
 Alice looked all round the table, but there was nothing on it but tea. “I don't see any wine,” she remarked.
 “There isn't any,” said the March Hare.
 “Then it wasn't very civil of you to offer it,” said Alice angrily.
 “It wasn't very civil of you to sit down without being invited,” said the March Hare.¹²⁴

La remarque d'Alice (qu'elle aurait d'ailleurs pu adresser au pasteur des Pythons) lui est retournée presque mot pour mot. Elle essaye bien de se débattre dans ces accusations d'impolitesse et de reprendre le dessus mais elle ne tarde pas à retomber au piège d'un langage poliment trompeur :

“Take some more tea,” the March Hare said to Alice, very earnestly.
 “I've had nothing yet,” Alice replied in an offended tone, “so I can't take more.”
 “You mean you can't take *less*,” said the Hatter: “it's very easy to take *more* than nothing.”
 “Nobody asked *your* opinion,” said Alice.
 “Who's making personal remarks now?” the Hatter asked triumphantly.¹²⁵

Prise au piège d'une invitation trompeuse, ses nerfs mis à rude épreuve, Alice finit par commettre un FTA contraire au principe qu'elle a énoncé quelques pages plus tôt (“You should learn not to make personal remarks [...] it's very rude »), qui lui est aussitôt reproché et se retourne donc finalement contre elle.

Par ces stratégies, le nonsense ne se contente pas de dénoncer l'hypocrisie d'une politesse qu'il réduit souvent à des formules, des rituels et autres syntagmes figés qu'il vide avec délice de leur sens et de leur finalité. Il montre aussi que la politesse n'est qu'un vernis appliqué sur la véritable nature des intentions des locuteurs, sans cesse testé, mis à l'épreuve et toujours prêt à craqueler pour laisser apparaître une surface bien

¹²⁴ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p72

¹²⁵ *Ibid.*, p78

plus rugueuse. Car comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle, « polite conversation is a fragile conquest, which needs constant protection and propping up. »¹²⁶

C'est à cette véritable nature de la conversation que nous allons consacrer la partie suivante, sous les deux facettes que le nonsense en montre : le jeu et le combat, l'un menant inévitablement à l'autre.

¹²⁶ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p77

III.2. L'ÉCHANGE NONSENSIQUE : DU JEU AU COMBAT

Au sortir de cette exploration de l'action verbale dans nos textes, il convient de s'interroger maintenant sur les formes qu'elle prend dans notre corpus. On en a entrevu deux, à la fois alternatives et complémentaires, tout au long de notre exploration, qui participent toutes deux d'une vision de l'échange comme lieu d'action : le jeu et le combat.

De prime abord, le nonsense est en effet « un genre 'enjoué', à la fois plaisant et aimant le jeu », comme en témoigne sa présence régulière dans notre corpus, que ce soit les multiples jeux télévisés et rencontres sportives des Monty Python, les devinettes, jeux de cartes et autres tours de passe-passe chez les Marx Brothers et Leacock, le croquet, la course à la comitarde¹²⁷ ou le jeu d'échecs dans les deux *Alice*, les divertissements divers de *Catch-22*, les jeux de société et sports les plus variés chez Benchley, etc. Et il n'y a souvent, pour les locuteurs nonsensiques, qu'un pas de la conversation au jeu, comme le montrent Mr. King et Charlie dans *The Crazy Fool*, qui le franchissent allègrement lorsqu'ils essayent d'obtenir des informations sur un train :

“Is there a two-thirteen?” asked Mr. King, politely, but the information man was talking on the telephone and did not answer.

“It's your turn to ask a question now,” said Mr. King to Charlie when the man had finished. So Charlie asked a question.

The man reached under the counter, handed Charlie a purple timetable and answered a call on another telephone.

“Now, I'll ask one,” said Mr. King, so the next time the man seemed to be free, Mr. King asked one.

“What great English statesman,” he began, “is sometimes referred to as—”¹²⁸

L'échange se prolonge ici naturellement dans le jeu. L'organisation de l'échange en tours de parole bien délimités, ainsi que l'aspect unilatéral du questionnement (qui reste sans réponse), incitent Charlie et Mr. King à le poursuivre sous forme de jeu de devinettes, en un parallèle confondant.

¹²⁷ On utilise là à nouveau la traduction d'Henri Parisot. Certaines traductions utilisent également « course à la caucus » pour traduire « Caucus race ».

¹²⁸ Donald Ogden STEWART. *The Crazy Fool*, op. cit., p39

Mais le jeu, lorsqu'il intègre l'échange verbal, est rarement innocent. S'il peut sembler de prime abord gratuit, libre, spontané voire primesautier, il est en réalité rarement sans enjeux, et cache bien souvent un calcul orienté vers un but, qui le ramène à sa dimension de compétition, voire de confrontation. Le jeu menace ainsi toujours de céder au combat. Loin de n'être qu'un petit jeu sans conséquence, c'est bien sa place dans l'échange qu'il faut gagner, et l'enjeu n'est autre que le droit à la parole et la maîtrise de l'échange.

III.2.A. L'ÉCHANGE VERBAL À L'ÉPREUVE DU JEU

On a mentionné le mot « jeu » à de nombreuses reprises depuis le début de cette étude : ce à quoi le nonsense joue, avec quoi et comment le genre joue, et de quoi il se joue. On a aussi souvent parlé de règles, de stratégies, de tactiques, de but, de vainqueur, de défaite... autant de mots qui évoquent le jeu-*ludus* de la dichotomie de Caillois¹²⁹, défini comme « « activité organisée par un système de règles définissant un succès et un échec, un gain et une perte » par le Robert, et ce par opposition au jeu-*paidia* qui, lui, correspond à l'autre définition donnée par le dictionnaire : « Activité physique ou mentale purement gratuite, qui n'a, dans la conscience de la personne qui s'y livre, d'autre but que le plaisir qu'elle procure » (auquel le nonsense est le plus souvent rattaché, sous son apparente « *playfulness* enfantine »¹³⁰). C'est que l'échange, lui-même, est pris dans un dispositif de règles, principes et lois, dispositif que l'on a parcouru précédemment et qui n'est autre que son cadre institutionnel. Dans le miroir déformant du nonsense, il n'y a qu'un pas entre ce dispositif, qui conditionne l'échange et dans lequel le genre veille donc toujours à rester, et un jeu conscient et réglé, pas que nos locuteurs franchissent souvent, et allégrement. Qu'il soit donné à voir ou explicité dans les échanges de nos locuteurs, il s'y développe en effet un véritable discours de

¹²⁹ Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, 1958, Paris : Gallimard, 1991. « Caillois distingue deux types d'activité ludiques, le ludus et la paidia : la paidia est turbulence et liberté enfantine, jeu sans règles, comme la course à la comitarde ; le ludus au contraire est jeu réglé, obéissance consciente à la loi symbolique. Le Nonsense est à la fois paidia et ludus, ce qui est un autre nom pour sa contradiction centrale. », Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri, op. cit.*, p181

¹³⁰ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe, op. cit.*, p39

l'échange verbal comme jeu, que ce soit le jeu qui envahisse l'échange ou, par une curieuse inversion, que ce soit les règles de l'échange qui se fassent règles d'un jeu dont l'enjeu est bien loin d'être innocent.

Humpty Dumpty, avec l'aide involontaire d'Alice, est sans doute le premier, dans *Through the Looking-Glass*, à proposer une telle conception :

“However, this conversation is going on a little too fast: let's go back to the last remark but one.”

“I'm afraid I can't quite remember it,” Alice said, very politely.

“In that case we start afresh,” said Humpty Dumpty, “and it's my turn to choose a subject—”

(“He talks about it just as if it was a game!” thought Alice.)”¹³¹

On comprend aisément qu'Alice utilise le mot « game » pour qualifier cette vision de l'échange verbal. La conversation telle qu'elle est vue par Humpty Dumpty, à la manière d'un jeu-*ludus*, s'articule autour de règles définitives, comme le fait que chacun choisisse un sujet à tour de rôle, et les situations exceptionnelles (comme l'oubli du ou des sujets précédents) sont elles aussi prévues et arbitrées selon un règlement conventionnel (« In that case we start afresh », expose Humpty Dumpty, comme s'il citait une règle du jeu). Plus intéressant, le lien entre la conversation et le jeu porte dans ce cas précis sur la réglementation du tour de parole, qui avait déjà attiré l'attention d'Alice un peu plus tôt dans le livre, lors de son curieux voyage en train :

There was a Beetle sitting next to the Goat (it was a very queer carriage-full of passengers altogether), and, as the rule seemed to be that they should all speak in turn, *he* went on [...]”¹³²

Ici, cependant, c'est explicitement qu'Humpty Dumpty énonce cette réglementation. Elle devient la règle du jeu, n'existant qu'au regard du jeu en question (la conversation), et inversement. Ce faisant, il transforme ce qui n'est, dans la

¹³¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p221

¹³² *Ibid.*, p180

conversation quotidienne, qu'un principe régulateur (« chacun son tour »¹³³, principe central qui règle les tours de parole dans la conversation¹³⁴) en un principe constitutif. Les règles concernant la distribution de la parole, tout comme le choix du sujet de la conversation, appartiennent en effet d'ordinaire à ce que Searle¹³⁵ appelle « regulative rules », qui ne font que réguler une activité indépendante d'elles (il s'agit ici principalement de principes de politesse, comme ne pas couper la parole ou ne pas la monopoliser, ne pas changer de sujet brutalement et unilatéralement, ou encore la règle de « fair play » dont parle Jean-Jacques Lecercle, « one speaks only in one's turn, and one does not interrupt the speaker »¹³⁶). Mais le personnage de Carroll, en les énonçant comme des règles définissant l'activité même qu'est la conversation, en fait leur strict opposé dans la classification de Searle, à savoir des « constitutive rules » telles les règles du football américain ou du jeu d'échecs, qui *constituent* les activités qu'elles régulent. Comme le constate Alice, la conversation devient alors, à proprement parler, un jeu : « [Humpty Dumpty] is turning the common regulative language game of conversation into a game in the sporting sense, where rules are constitutive, and explicitly stipulated. »¹³⁷ La conversation selon Humpty Dumpty est définie par sa règle du jeu, à savoir alterner des tours de parole selon certaines règles arbitraires et conventionnelles.

Cette conception, qui fait de l'échange verbal un jeu où chacun prend la parole et lance un sujet à tour de rôle comme il tirerait une carte, ne fait en réalité que prendre au pied de la lettre le Principe de Coopération gricéen, que l'on a justement déjà donné plusieurs fois pour principe régulateur central de la conversation dans bien des modèles pragmatiques (« the tradition accounts for conversation in terms of an exchange of information, aiming towards a discursive goal common to all participants in the

¹³³ « En dépit de son apparent désordre, l'interaction est organisée. Le partage de la parole s'effectue selon un principe général : « chacun son tour ». Véronique TRAVERSO, *L'analyse des conversations*, 1999, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p30 (qui cite Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *La conversation*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1996, p29)

¹³⁴ Il s'agit d'un concept central dans l'analyse conversationnelle, développée par Sacks, Schegloff et Jefferson depuis les années 70 (SACKS, Harvey, SCHEGLOFF, Emanuel A. & JEFFERSON, Gail. « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation », *Language* 50, 1974, p696-735).

¹³⁵ John SEARLE, *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*, op. cit., p33-42

¹³⁶ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p73

¹³⁷ *Ibid.*, p146

game.»¹³⁸). A cet égard, quoi de plus coopératif qu'une conversation où les interlocuteurs s'engagent à respecter scrupuleusement la distribution de la parole, selon des règles logiques, claires et explicitement énoncées. D'ailleurs Alice accepte bien volontiers ce règlement et se met aussitôt à jouer le jeu conversationnel inauguré par Humpty-Dumpty, après avoir patiemment attendu son tour de choisir le sujet :

“What a beautiful belt you've got on !” Alice suddenly remarked. (They had had quite enough of the subject of age, she thought: and, if they really were to take turns in choosing subjects, it was *her* turn now.)¹³⁹

Ayant intégré la règle d'Humpty Dumpty, elle est désormais en mesure de calculer son tour de parole de manière bien plus logique et rassurante que ne le permettrait la conversation ordinaire.

On trouve une tentative similaire d'organiser les tours de parole de façon explicite, claire et systématique dans *Monkey Business*, des Marx Brothers, lors d'une dispute entre le bandit Alky Briggs et sa femme, Lucille. Groucho, qui se pose en arbitre de la conversation, y pousse comme Humpty Dumpty la logique du Principe de Coopération à l'excès :

Briggs: You're going to stay down there like I told you and keep out of my business, do you understand? Keep out of my business.

(*Medium close-up of Briggs, Groucho and Lucille*)

Groucho (*to Lucille*): Your turn.

Lucille: Oh, you were going to show me a good time. A good time! Well, I might as well have stayed at home and played solitaire.

Groucho (*to Briggs*): Your turn.

Briggs: Pipe down, will ya? I have more important things than you to worry about.

Groucho (*to Lucille*): Your turn

Lucille (*Advancing on Briggs*): You say that again to me and I'll scratch your eyes out.¹⁴⁰

Là aussi la conversation apparaît comme une activité réglée à la manière d'un jeu, où il est à chacun son tour de jouer. Groucho tient certes un rôle différent de celui d'Humpty-

¹³⁸ *Ibid.*, p73

¹³⁹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p222

¹⁴⁰ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit.*, p47

Dumpty, puisqu'il se place clairement en dehors du jeu, en position d'arbitre, chargé de veiller à la régularité de l'échange et de mettre en œuvre son bon déroulement en énonçant explicitement les règles (« Your turn »), là où le personnage de Carroll est, lui, à la fois joueur et arbitre (on reviendra plus loin sur ce conflit d'intérêt). Briggs et sa femme se répondent alors tour à tour, de manière parfaitement ordonnée et coopérative, comme ils échangent des balles au tennis. La scène pousse ainsi à son paroxysme l'idée de la conversation comme jeu organisé par tour, où les rapports de force sont médiatisés par des conventions. La régulation ainsi que la coopération des joueurs se retrouvent au premier plan, et ce dans un contexte qui tourne cet excès de coopérativité en ridicule puisqu'il s'agit d'une scène d'affrontement verbal (en l'occurrence une scène de ménage), où la distribution harmonieuse de la parole n'a donc que peu de chose à faire.

Mais ne nous y trompons pas. Sous ses dehors ridicules et fantaisistes, la transformation de l'échange verbal en jeu n'est nullement gratuite ou arbitraire. Ce jeu n'est pas, lui non plus, simple *paidia* récréative. Dans le nonsense, la conversation se regarde en quelque sorte au miroir du jeu, miroir certes déformant mais jamais coupé de son sujet.

Premièrement, malgré le caractère excessif de sa conception, ce que Humpty Dumpty rappelle en premier lieu, c'est que pour que le jeu soit jouable, il faut que les règles en soient mutuellement connues, reconnues et partagées par les participants. Comme l'explique Jean-Jacques Lecercle, « In order to function smoothly, like a game of chess, his [Humpty Dumpty's] conversation needs an explicit agreement between the participants before the game can start »¹⁴¹. C'est d'ailleurs ce qui est illustré par la négative dans la partie de croquet de la Reine de Cœur, où la confusion et l'indécision règnent en maîtres :

The players all played at once without waiting for turns, quarrelling all the while, and fighting for the hedgehogs [...]¹⁴²

¹⁴¹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p146

¹⁴² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p89

Voilà bien l'exact contraire du jeu de conversation de Humpty-Dumpty ou de Groucho Marx. Le jeu, cédant à l'arbitraire et semblant ne plus connaître de règle, sombre dans le chaos de l'affrontement, où le plaisir cède le pas à la menace et où le jeu lui-même se dissout :

She had already heard her sentence three of the players to be executed for having missed their turns, and she did not like the look of things at all, as the game was in such confusion that she never knew whether it was her turn or not.”¹⁴³

Mais c'est aussi ce que montrent les locuteurs du nonsense lorsqu'à l'inverse, ils introduisent brusquement et sans préalable le jeu dans la conversation, transformant subitement l'échange verbal en jeu unilatéral dont ils sont souvent les seuls à connaître les règles, et parfois auquel ils sont les seuls à avoir conscience de participer.

C'est sans doute dans les films des Marx Brothers, où les conversations les plus sérieuses ou formelles menacent de virer au jeu de devinette ou de céder la place à un tour de passe-passe verbal, que l'on trouvera le plus d'exemples du phénomène. Groucho, spécialiste du « ping-pong verbal » toujours prompt à prendre l'initiative puis le monopole de la parole, fait sa spécialité d'enfermer l'interlocuteur à son insu dans un jeu dont il ignore les tenants et les aboutissants, c'est-à-dire le but et souvent les règles.

Ainsi son intervention au procès pour haute trahison de Chicolini dans *Duck Soup* ne tarde-t-elle pas à tourner au jeu de devinettes, à l'insu du juge, qui y participe malgré lui, au mépris des débats, et sans but apparent pour les autres participants, Chicolini excepté, qui est lui aussi locuteur nonsensique et poursuit le jeu à son compte :

Firefly: Chicolini, give me a number from one to ten.

Chicolini: Eleven.

Firefly: Right.¹⁴⁴

Chicolini: Now, I ask you one. What is it has a trunk, but no key, weighs two thousand pounds and lives in a circus?

(Cut to include the Prosecutor in the foreground)

Prosecutor: That's irrelevant.

¹⁴³ *Ibid.*, p91

¹⁴⁴ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit.*, p143

Chicolini: A relephant! Hey, that's the answer. There's a whole lotta relephants in a circus.

Et sa rencontre avec Mrs. Whitehead dans *Animal Crackers* tourne tout aussi rapidement à la compétition. Spaulding compte le score comme si les salutations polies étaient un jeu de balle qu'il fallait se renvoyer :

Mrs. Rittenhouse: Mrs. Whitehead, you haven't met Captain Spaulding, have you?

Mrs. Whitehead: Why no I haven't. How are you?

Captain Spaulding: How are *you*?

Mrs. Whitehead: I'm fine, thank you. And how are *you*?

Captain Spaulding: And how are *you*? That leaves you one up.

L'irruption soudaine du jeu sabote tout échange, qu'il soit conversation ou débat. Il n'y a plus ici, de règles claires, précises et partagées. Le jeu se fait au détriment de l'interlocuteur et devient détournement unilatéral, et parfois sauvage, de l'échange verbal. C'est aussi le cas un peu plus tard dans le long échange entre Spaulding et le millionnaire Chandler, où Spaulding ne cesse de jouer à désarçonner Chandler. Lancer des sujets de conversation devient un jeu et non un motif à conversation pour Spaulding. Partant de l'Amérique du Sud, il enchaîne les sujets sans jamais laisser le temps à Chandler de répondre, au mépris de toutes les règles de choix du sujet chères au jeu conversationnel d'Humpty Dumpty :

Say how long is this been going on? Let's change the subject. Take the foreign situation. Take Abyssinia.

Là aussi, le jeu est à la seule initiative de Spaulding, et joué à l'insu de Chandler, pris au piège d'un jeu dont il ne connaît pas les règles et qu'il n'est pas conscient de jouer.

Et c'est au fond la même chose qui arrive à Alice face à Humpty Dumpty. Dans son cas aussi, la conversation a déjà commencé lorsqu'elle devient un jeu. Elle se retrouve elle aussi à jouer à un jeu dont elle ne connaît pas toutes les règles, et qui est entièrement laissé à l'initiative de son interlocuteur, qui en est l'instigateur. C'est que le

jeu, en rentrant dans la conversation, en montre la vraie nature pour les locuteurs nonsensiques. Il ne s'agit pas d'une simple turbulence dans l'échange, ni d'un divertissement temporaire ou d'une distraction innocente. Certes, le jeu est parfois d'apparence gratuite, ou pris comme tel pour le plaisir du jeu même. Alice prend à ce compte la devinette du Chapelier, petit jeu qu'elle prend pour une récréation dans la lutte verbale qui vient de l'opposer à ce dernier, aidé du Loir et du Lièvre de Mars : « "Come, we shall have some fun now !" thought Alice. "I'm glad they've begun asking riddles..." »¹⁴⁵. Mais elle en est rapidement pour ses frais, comme l'écrit Benayoun : « C'est que le jeu prend une tournure inattendue, la plaisanterie dure trop pour être gratuite, on finit par se demander à quoi l'on joue, [...] »¹⁴⁶. Happée dans la mécanique du jeu, Alice est éloignée de la conversation coopérative, « the *paidia* of cooperative conversation »¹⁴⁷, et entraînée vers une conversation-*ludus* qui tourne vite, et à son insu, à la compétition, puis à la confrontation :

"Do you mean that you think you can find out the answer to it?" said the March Hare.

"Exactly so," said Alice.

"Then you should say what you mean," the March Hare went on.

"I do," Alice hastily replied; "at least—at least I mean what I say—that's the same thing, you know."

"Not the same thing a bit!" said the Hatter. "You might just as well say that "I see what I eat" is the same thing as "I eat what I see"!"

"You might just as well say," added the March Hare, "that 'I like what I get' is the same thing as 'I get what I like'!"

"You might just as well say," added the Dormouse, who seemed to be talking in his sleep, "that 'I breathe when I sleep' is the same thing as 'I sleep when I breathe'!"

"It *is* the same thing with you," said the Hatter, and here the conversation dropped, and the party sat silent for a minute [...].

Et c'est à nouveau le cas lors de sa conversation avec Humpty Dumpty. La règle du jeu qu'introduit Humpty Dumpty dans la conversation n'est après tout que le prétexte à une salve d'agressions verbales, et non à réguler le jeu, comme le note Jean-

¹⁴⁵ *Ibid.*, p73. C'est même ainsi qu'elle considère le jeu d'échec qui est en réalité l'univers de *Through the Looking-Glass* : « "It's a great huge game of chess that's being played—all over the world—if this *is* the world at all, you know. Oh, what fun it is!" »¹⁴⁵.

¹⁴⁶ Robert BENAYOUN, *Les dingues du nonsense. op. cit.*, p19-20

¹⁴⁷ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p147

Jacques Lecercle : « Humpty Dumpty's 'rule' is not in fact a means for him to regulate the game in order to make it more cooperative. It is a pretext for verbal aggression » :

“In that case we start fresh,” said Humpty Dumpty, “and it's my turn to choose a subject—” (“He talks about it just as if it was a game!” thought Alice.)

“So here's a question for you. How old did you say you were?”

Alice made a short calculation, and said “Seven years and six months.”

“Wrong!” Humpty Dumpty exclaimed triumphantly. “You never said a word like it!”

“I though you meant "How old *are* you?"” Alice explained.

“If I'd meant that, I'd have said it,” said Humpty Dumpty.

Alice didn't want to begin another argument, so she said nothing.¹⁴⁸

La règle sert à prendre au piège, et non à réguler, et le jeu est lui aussi instrumentalisé. Alkie Briggs est à son tour pris à ce piège dans *Monkey Business*, alors même que Groucho fait subitement glisser leur affrontement verbal dans lequel il est bien mal placé (Briggs vient de trouver Groucho dans le placard de sa femme) en jeu de devinette :

Briggs: (Throwing down the dress) : I'm wise! I'm wise

Groucho: You're wise, eh? Well, what's the capital of Nebraska? What's the capital of the Chase National Bank? Give up?

Briggs (growling): You...

Groucho: Now, I'll try you on an easy one. How many Frenchmen can't be wrong?

Briggs: I know, but...¹⁴⁹

Groucho profite de cet intermède ludique auquel Alkie Briggs commence à se laisser prendre (« I know, but... ») pour reprendre le dessus dans l'affrontement verbal auquel il retourne une fois Briggs pris à son jeu : « With a little study you'll go a long ways, and I wish you'd start now ».

La conversation au miroir du jeu nonsensique est en réalité une compétition, et donc une confrontation, où les interactants sont des « joueurs professionnels ne cessant

¹⁴⁸ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p221

¹⁴⁹ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*, op. cit., p35

de surenchérir dans la feinte et le bluff »¹⁵⁰. Si c'est un jeu, c'est bien d'*agôn*¹⁵¹ qu'il s'agit.

C'est aussi ce visage menaçant de l'échange que dévoile par un jeu apparemment gratuit le recruteur du sketch « « Silly job interview » de l'épisode 5 du Flying Circus, entretien qui n'est pas si stupide que le titre le laisse entendre :

Interviewer: Do you say it because you didn't know?

Stig: Well. I, I, I, I don't know.

Interviewer: Five, four, three, two, one, zero! Right!¹⁵²

En mimant le compte à rebours typique des jeux télévisés en pleine conversation, le recruteur verbalise la métaphore de l'échange verbal comme jeu et dévoile la vraie nature de l'échange. Comme dans un jeu de question-réponse en temps limité, où le compte à rebours vient faire monter la pression à mesure que l'issue approche, il s'agit bien, pour le candidat au poste, d'être (rudement) mis à l'épreuve, avec un enjeu (le poste) qu'il peut gagner ou perdre. L'échange se fait ici affrontement stratégique : « Comme au tennis ou aux échecs, les partenaires de l'échange verbal participent à un même jeu, qui offre les conditions d'un affrontement ritualisé fait de stratégies locales ou globales, sans cesse redéfinies en fonction des anticipations des protagonistes »¹⁵³. Ici, c'est au postulant de mettre en place des tactiques pour emporter l'enjeu, à savoir le poste. Et c'est pourquoi, on l'a vu dans la partie précédente, il essaye de produire les énoncés qu'il pense être attendus par son interlocuteur (notamment quand il répond « good morning » au « good morning » du recruteur, bien que l'entrevue ait lieu l'après-midi). L'échec à répondre correctement signe sa défaite.

Cette vision rejoint donc celle d'Humpty Dumpty, comme l'explique Jean-Jacques Lecercle : « By turning conversation into a game of chess, Humpty Dumpty introduces competition, and therefore confrontation – he moves from a non-zero sum to

¹⁵⁰ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p150

¹⁵¹ Compétition, l'une des quatre 'attitudes' à partir desquels Cailliois invite à distinguer les jeux (*agôn*, la compétition, *alea*, le hasard, *mimicry*, l'imitation, et *ilinx*, le vertige).

¹⁵² Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p64 (episode 5)

¹⁵³ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p15

a zero-sum game »¹⁵⁴. D'un jeu à somme non-nulle, où la coopération est de mise et où chacun a à y gagner (ou n'a rien à y perdre), Humpty Dumpty, Groucho et les autres locuteurs de notre corpus font un jeu à somme nulle, c'est-à-dire un jeu où il n'y a ni *statu quo* ni match nul, un jeu où le véritable enjeu est la victoire, qui constitue l'une des deux seules issues possibles avec la défaite, et qui correspond généralement à l'obtention du dernier mot. C'est d'ailleurs en ces termes que le général Peckem de *Catch-22* parle de son échange avec le lieutenant Scheisskopf, où avoir le dernier mot équivaut dans le texte à « having won »¹⁵⁵. On le voit tout aussi clairement dans les échanges d'Alice avec le Chapelier et Humpty Dumpty, où elle n'a jamais le dernier mot : « “It is the same thing with you,” said the Hatter, and here the conversation dropped, and the party sat silent for a minute [...] » dans le premier cas, et « Alice didn't want to begin another argument, so she said nothing » dans le deuxième cas.

Ainsi le jeu donne-t-il de la conversation une vision essentiellement dissymétrique, où les locuteurs s'affrontent non pour le simple plaisir de jouer mais pour la domination et le pouvoir. La conversation du nonsense est essentiellement conflictuelle et ses règles et enjeux ont une portée qui dépasse largement le cadre d'une simple « partie ». Elle est donc loin de n'être qu'un petit jeu sans conséquence, comme nous allons le voir maintenant.

III.2.B. « WHAT THE RULES OF BATTLE ARE » : PRINCIPE DE LUTTE ET IMPOLITESSE SYSTÉMATIQUE

Parmi les types de jeu établis par Roger Caillois, c'est bien l'*agôn*, la compétition, qui se révèle être le jeu préféré du nonsense. Dans ses dialogues, l'*agôn*, d'un simple jeu devient le mode d'échange intersubjectif favori du genre, et c'est tout naturellement que la conversation glisse elle aussi dans le domaine de l'affrontement. Un rapprochement qui n'a rien d'artificiel puisque, comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni, constatant « les affinités entre interaction et désaccord », « le terme

¹⁵⁴ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p146

¹⁵⁵ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p407

d'« agôn » renvo[ie] à la fois, dans la comédie antique, au dialogue, et à la relation conflictuelle entre les protagonistes »¹⁵⁶. Et inversement, le conflit fait partie intégrante de l'échange verbal ordinaire : « Tout ne baigne pas toujours dans l'harmonie en matière de communication. Les empoignades verbales, les engueulades, la guerre verbale, la polémique, les désaccords verbaux sont des phénomènes sociaux et langagiers tout aussi réels que les dialogues les plus harmonieux et paisibles », remarque Uli Windisch.¹⁵⁷

C'est bien cela qu'apprend Alice au cours de ses aventures, à force d'échange chaotiques, de guerre verbale (c'est là la métaphore cardinale de Lakoff et Johnson¹⁵⁸) et d'affrontements langagiers : « la structure binaire du dialogue est une structure antagonique », et « le dialogue est une bataille qui a pour but l'appropriation du terrain linguistique, et parfois du terrain tout court, [...] tous les coups y sont permis, quiminent la position de l'adversaire ». ¹⁵⁹ Alice elle-même semble y prendre goût à mesure qu'elle s'immerge dans les mondes parallèles du nonsense, et qu'elle se fait aux rouages de la communication conflictuelle, à tel point qu'une fois qu'elle est devenue Reine à la fin de *Through the Looking-Glass*, Carroll laisse entrevoir une certaine affection de la petite fille pour l'affrontement verbal : « Alice, who was always ready for a little argument »¹⁶⁰.

Nous allons donc maintenant explorer ce deuxième mode d'action verbale, qui n'est finalement que le prolongement du premier, et sans doute le plus important.

En premier lieu, la structure même de la conversation invite à la confrontation, au sens étymologique du terme¹⁶¹ : dispositif essentiellement bilatéral, on l'a dit en introduction de ce chapitre, il met en présence, et face à face les interlocuteurs. La

¹⁵⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p148

¹⁵⁷ Uli WINDISCH, *Le K.-O. verbal : La communication conflictuelle*, *op. cit.*, p17-18

¹⁵⁸ « It is important to see that we don't just talk about arguments in terms of war. We can actually win or lose arguments. We see the person we are arguing with as an opponent. We attack his positions and we defend our own. We gain and lose ground. We plan and use strategies. Of we find a position indefensible, we can abandon it and take a new line of attack. Many of the things we do in arguing are partially structured by the concept of war. Though there is no physical battle, there is a verbal battle, and the structure of an argument –attack, defense, counterattack, etc.—reflects this.», George LAKOFF and Mark JOHNSON, *Metaphors we Live by*. 1980, Chicago : the University of Chicago Press, 2003, p4

¹⁵⁹ Jean-Jacques LECERCLE. *Le dictionnaire et le cri*, *op. cit.*, p53

¹⁶⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p263

¹⁶¹ Confronter, du latin *confrontare*, de *frons*, front, c'est « être situé en face » (milieu du XIV^{ème} siècle), et « mettre en présence » (1499, Laurière) (J. DUBOIS, H. MITTERAND, A. DAUZAT, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, 1964, Paris : Larousse, 1993.

conversation exige également, pour exister, une altérité des voix en présence : « Quand tout le monde est d'accord, il n'y a plus rien à se dire ; quand il y a désaccord, la discussion est possible »¹⁶², c'est d'ailleurs ce qu'Alice illustre au début de ses premières aventures :

And so she went on, taking first one side and then the other, and making quite a conversation of it altogether; but after a few minutes she heard a voice outside, and stopped to listen.¹⁶³

Et c'est également ce qu'elle constate à la fin de ses aventures de l'autre côté du miroir, se désespérant de ne pouvoir avoir de conversation avec son chaton, qui ne fait que miauler encore et toujours la même chose (« how can you talk with a person if they always say the same thing ? »¹⁶⁴). Prendre la parole, c'est s'exposer à la contradiction, une contradiction fondamentale pour l'avancée de la conversation.

Mais il n'y a pas seulement différence, il y a aussi dissymétrie, ne serait-ce que parce que l'échange verbal reflète des relations de pouvoir qui existent dans l'extralinguistique, comme on l'a vu lors de notre exploration de l'illocutoire. Il y a en tout cas dans tout échange un « système de places » (le terme, souvent repris en analyse de la conversation, vient de l'ouvrage publié en 1978 par François Flahault, *La parole intermédiaire*). Il s'agit des places que les locuteurs occupent « sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle »¹⁶⁵, relation qui est donc par essence dissymétrique. Les locuteurs prennent ces places ou y sont placés par leurs actions, leurs paroles, mais aussi les conventions, les représentations et bien d'autres facteurs internes et externes.

Le nonsense aime justement les échanges essentiellement dissymétriques, où « l'inégalité des places se trouve inscrite déjà dans le contexte institutionnel »¹⁶⁶. On en a déjà rencontré de multiples exemples, comme les nombreux échanges de notre corpus qui ont lieu dans un contexte militaire, où la distribution de la parole est par excellence

¹⁶² Jacques MOESCHLER, *Argumentation et conversation. Elements pour une analyse pragmatique du discours*, Paris : Hatier-Crédif, 1985, p153, cité dans Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p148

¹⁶³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p41

¹⁶⁴ *Ibid.*, p283

¹⁶⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p71

¹⁶⁶ *Ibid.*, p113

hiérarchisée par les relations de pouvoir existant dans l'institution qu'est l'armée. Il y a également les nombreuses scènes de procès, où les places des participants à l'échange sont définies par l'institution judiciaire. On pourrait y ajouter les scènes scolaires, où la place haute est celle du maître (qui porte bien son nom¹⁶⁷), qui jouit du droit de distribution de la parole, comme le remarque Alice, engagée dans un rapport similaire avec le Gryphon : « “How the creatures order one about, and make one repeat lessons !” thought Alice. “I might just as well be at school at once”. »¹⁶⁸. Les Monty Python s'amuse à leur tour de cette place haute, que le professeur d'italien de l'épisode 1 du Flying Circus¹⁶⁹ garde en dépit du fait que ses élèves, des locuteurs natifs, maîtrisent mieux la langue que lui et qu'il leur impose des répliques absurdes. En matière d'échange inégalitaire, il faut aussi citer à nouveau l'entretien d'embauche du sketch « Silly Job Interview » des Monty Python, où la place haute est évidemment celle du recruteur, en position de force par rapport au postulant, qui lui est en demande. Et il y a encore quantité de facteurs, tel que l'âge, particulièrement la relation entre adulte et enfant, que le Lori utilise à son avantage face à Alice (« she had quite a long argument with the Lory, who at last turned sulky, and would only say “I'm older than you, and must know better.” »¹⁷⁰), tout comme la Reine qui relègue Alice à une place inférieure en l'appelant « child »¹⁷¹, ou encore la relation entre parent et enfant qui peut prendre le pas sur d'autres facteurs, ce que tourne en ridicule une conversation de l'épisode 28 du Flying Circus, qui met en scène la mère d'un ministre qui continue à lui parler comme à un bébé, malgré sa haute position sociale :

Mrs Nigger-Baiter: Ooh, he's walking already!
 Mrs S: Yes, he's such a clever little boy, aren't you? Coochy coochy coo . . .
 Mrs Nigger-Baiter: Hello, coochy coo...
 Mrs S: Hello, hello... (*they chuck him under the chin*)
 Mrs Nigger-Baiter: Oochy coochy. (*the son smiles a little tight smile*) Look at him laughing... ooh, he's a chirpy little fellow. Isn't he a chirpy little fellow ... eh? eh? Does he talk Does he talk, eh?

¹⁶⁷ « Toutes les études (elles sont fort nombreuses [...]) s'accordent à reconnaître que le maître occupe presque sans partage la position haute (principaux taxèmes : quantité de parole, actes de langage effectués, initiatives, structure des échanges [...]). », *Ibid.*, p114

¹⁶⁸ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p110

¹⁶⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I*, op. cit., p2-3 (episode 1)

¹⁷⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p30

¹⁷¹ *Ibid.*, p264

Son: Of course I talk, I'm Minister for Overseas Development.

Mrs Nigger-Baiter: Ooh, he's a clever little boy - he's a clever little boy. (*gets out a rattle*) Do you like your rattle? Do you like your rattle? Look at his little eyes following it ... look at his iggy piggy piggy little eyeballs eh... oo... he's got a tubby tum-tum. Oh, he's got a tubby tum-tum.

Son (whilst Mrs Nigger-Baiter is talking): Mother, could I have a quick cup of tea please. I have an important statement on Rhodesia to make in the Commons at six.¹⁷²

En somme, l'échange reflète des relations de pouvoir, qui le rendent nécessairement dissymétrique, et que la prise de parole a avant tout pour but d'établir et de maintenir (« much communication is concerned with establishing and maintaining unequal power relationship between individuals. », comme l'écrit Roger Fowler¹⁷³). A cet égard, le langage lui-même a une valeur taxémique, c'est-à-dire une valeur de positionnement, à la fois indicateur et donneur de place. Le nonsense en est bien conscient quand il joue d'un langage exagérément complexe, raffiné, spécialisé ou élaboré pour perdre son interlocuteur, et mieux le dominer. On a vu, dans le chapitre précédent, l'exemple du politicien de l'épisode 15 du *Flying Circus* qui ne parle qu'en sigles et jargon économique, se rendant compréhensible des seuls spécialistes du sujet, et affirmant par là son statut dominant en abandonnant ceux qui ne peuvent le comprendre à une place basse, exclus de fait de l'échange. Si le langage spécialisé est bien un « facteur de pouvoir »¹⁷⁴, c'est aussi le cas du « la maîtrise d'un registre prestigieux », qui peut lui aussi être « un facteur efficace de dominance de l'interaction »¹⁷⁵. C'est en tout cas le cœur de la stratégie de positionnement social du général Peckem de *Catch-22*, qui expose continuellement sa maîtrise du langage et sa connaissance étendue du vocabulaire anglais dont il choisit minutieusement, et à dessin, les mots (« The skilled choice of words he was exercising »¹⁷⁶) :

¹⁷² Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p64 (episode 28)

¹⁷³ Roger FOWLER, *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*. Bloomington : Indiana University Press, 1981, p29, cite dans Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p120

¹⁷⁴ *Ibid.*, p115

¹⁷⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p83

¹⁷⁶ Joseph HELLER. *Catch-22, op.cit.*, p409

General Peckem laid great, fastidious stress on small matters of taste and style. He was always *augmenting* things. Approaching events were never coming, but always *upcoming*. It was not true that he wrote memorandums praising himself and recommending that his authority be *enhanced* to include all combat operation; he wrote *memoranda*. And the prose in the memoranda of other officers was always *turgid, stilted, or ambiguous*. The errors of others were inevitably *deplorable*. Regulations were *stringent*, and his data never *was* obtained from a reliable source, but always *were* obtained. Things were often *incumbent* upon him, and he frequently acted with greatest *reluctance*.¹⁷⁷

Si Peckem pense que son langage élaboré, parsemé de mots recherchés lui permet d’asseoir son autorité et le place au dessus de ses interlocuteurs et adversaires, au premier rang desquels le général Dreedle, officier bourru et peu loquace qui commande plus d’escadrons que lui et suscite donc sa jalousie, c’est cependant parfois aussi au risque de l’échec. Son allusion à Shakespeare échoue par exemple sur le récif de l’inculture du lieutenant Scheisskopf : « Never before had a reference of his to Shakespeare’s hallowed *Hamlet* been ignored and trampled upon with such rude indifference ». ¹⁷⁸ Preuve en est que les stratégies de positionnement sont loin d’être infaillibles.

Les places ne sont en effet jamais complètement figées et sont souvent l’objet de négociations et luttes qui se poursuivent par et dans l’échange verbal, qu’elles soient des tentatives de les confirmer et de les maintenir, comme dans les exemples précédents, ou bien de les contester comme le remarque Catherine Kerbrat-Orecchioni :

Les places sont l’objet de négociations permanentes entre les interactants, et l’on observe fréquemment de la part du dominé institutionnel la mise en œuvre de stratégies de résistance, de contre-offensives et de contre-pouvoirs, qui peuvent bien entendu échouer ou réussir.¹⁷⁹

Les locuteurs du nonsense en sont à nouveau profondément conscients, et c’est à cela qu’ils travaillent essentiellement, dans un sens qui est toujours le même : garder la place haute dans l’axe vertical qui structure la relation interpersonnelle, et ce grâce à

¹⁷⁷ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p404-405

¹⁷⁸ *Ibid.*, p410

¹⁷⁹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p73

toutes les stratégies possibles et par tous le moyens discursifs disponibles. La conversation s'inscrit alors sur une scène qui est celle d'un combat pour le pouvoir, qui rejoint pleinement les enjeux de la pragmatique selon Jacob Mey :

Pragmatics establishes the common scene squarely within the societal context, by making it clear that not only in politics, but also on the social scene at large, a 'battle' for domination is going on, and that without an understanding of the domineering forces of society, our understanding of the common scene will always be limited¹⁸⁰.

Il faut donc voir, avec Mey, l'échange comme un espace ou scène commune, qu'il convient, pour les locuteurs, de dominer, ce qui revient souvent littéralement à envahir, conquérir et annexer le dialogue dans son intégralité.

Si prendre la parole est bien l'amorce de ce mouvement de conquête (on l'a vu avec le Chat du Cheshire, qui en prenant la parole s'arroge un statut de sujet que le Roi lui avait nié), puisque « c'est aussi chercher à évincer les paroles virtuelles des autres ; c'est déjà l'amorce d'un acte de pouvoir. »¹⁸¹, il y a bien une véritable bataille, dans notre corpus, pour la possession de la parole, dans laquelle l'essentiel des techniques du nonsense peut être résumé par la maxime de la Duchesse du Pays des Merveilles, « the more there is of mine, the less there is of yours »¹⁸². Il faut par tous les moyens possibles occuper le terrain discursif sans plus laisser de place à l'autre. Pour reprendre la théorie des faces d'Erving Goffman, il s'agit littéralement d'envahir le territoire discursif, ou face négative, de l'autre pour agrandir le sien. Car « celui qui parle le plus, et le plus longtemps [...] a de grandes chances de s'assurer par là même la maîtrise de la conversation [...] », et « plus on occupe longtemps le terrain, et plus on a de chances de faire valoir ses vues, de dominer la conversation ». Comme le note Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans une certaine mesure, le rapport de places est donc déterminé par « l'espace discursif occupé par chacun des participants », même si « il existe des situations où c'est paradoxalement le silence qui assure la supériorité

¹⁸⁰ Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p218

¹⁸¹ Uli WINDISCH, *Le K.-O. verbal : La communication conflictuelle, op. cit.*, p79

¹⁸² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p96

interactionnelle. »¹⁸³. Ce sont sans doute les personnages de Groucho, dans les films des Marx Brothers, qui incarnent le mieux ce principe de domination par l’envahissement du discours, avec leur « labyrinthine rhétorique [sic] » et leur « volubilité inquiétante »¹⁸⁴ qui occupent l’espace tant par le volume (augmenté par son débit impressionnant) que par le temps de parole. La tactique essentielle de Groucho consiste en effet à débiter autant de discours qu’il faut pour priver l’autre de droit de réponse, et ainsi monopoliser l’échange. Son premier personnage au cinéma, l’agent immobilier véreux de *The Cocoanuts*, Mr. Hammer, inaugure ces méthodes qui confinent à l’agressivité. « Aggressive is a mild adjective to describe Groucho’s machinations »¹⁸⁵, remarque Martin A. Gardner dans *The Marx Brothers as Social Critics*, qui décrit ainsi sa production verbale :

Using a delivery that is machine-gun fast, in the manner of goal-driven salesmen, thwarting every attempt by her to speak, he browbeats her into listening to him by telling her that whether she « likes it or not » he’s going to tell her about Florida real estate.¹⁸⁶

La parole se fait coercitive, utilisant les mots comme des armes au regard desquels le débit tient fonction de « mitrailleuse » (« machine-gun »), métaphore courante qui dit bien l’agressivité du procédé. Mr. Hammer ne laisse littéralement pas son interlocutrice, Mrs. Potter (comme toujours jouée par l’inimitable Margaret Dumont) en placer une, l’entretenant de tous les détails du climat, de la faune et de la flore (avec un passage mémorable sur les « alligator pears ») de la Floride, qu’il entrecoupe de questions auxquelles il ne la laisse pas non plus répondre. Car la stratégie de Groucho, d’un point de vue plus technique, consiste en grande partie à occulter ou carrément neutraliser ce que l’on appelle les TRP, « transition relevant places », c’est-à-dire les lieux discursifs, au sein des conversations, où la transition d’un locuteur à un autre peut s’effectuer.

¹⁸³ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p85. On peut penser au major de Coverley de *Catch-22*, qui impose son autorité « without uttering a word, by the sheer force of his solemn, domineering visage and peremptory gestures of his wrinkled finger. », Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p170

¹⁸⁴ Les deux expressions sont de Robert Benayoun, *Les Marx Brothers ont la parole*. Paris : Seuil, 1991, p38

¹⁸⁵ Martin A. GARDNER, *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in their Films*. Jefferson : McFarland&Company, 2009, p45

¹⁸⁶ *Ibid.*, p46

Comme l'explique Mey¹⁸⁷, les analystes de la conversation ont déjà mis à jour nombre de stratégies ou techniques pour éviter ces fameux TRP, qui équivalent à une baisse de garde linguistique, un abandon de la parole, ou plutôt une faille, une vulnérabilité dans son appropriation exclusive. Groucho, lui, enchaîne sans pause les questions et les réponses. Mais il utilise également un débit volontairement saccadé, où les TRP ne se dessinent pas de manière précise, et débite son discours de manière aussi dense et rapide que possible, jusqu'à en perdre haleine. Il multiplie également les changements d'orientation argumentative, passant par exemple du compliment à l'insulte sans transition (« Yes, I've heard about you for a great many years, Mr. Chandler, and I'm getting pretty darn sick of it, too », lance-t-il à Chandler dans *Animal Crackers*), ou de la proposition romantique à la question ouvertement intéressée (« Will you marry me ? Did he leave you any money ? Answer the second question first. » demande-t-il à Mrs. Teasdale dans *Duck Soup*¹⁸⁸), pour déboussoler son interlocuteur qui en reste coi. Voilà autant de stratégie qui permettent à Groucho de ne pas laisser d'espace à son interlocuteur, et donc de garder à lui seul la maîtrise de l'échange.

C'est une technique similaire qu'utilise le vendeur au porte à porte des Monty Python, qui débite sa litanie commerciale sans marquer la moindre pause qui permettrait à son interlocuteur d'interrompre ce flot verbal non désiré :

The novelty man rings bell. Reg opens the door.

Johnson: Joke, sir? Guaranteed amusing. As used by the crowned heads of Europe. Has brought tears to the eyes of Royalty. 'Denmark has never laughed so much' - 'The Stage'. Nice little novelty number - 'a naughty Humphrey' - breaks the ice at parties. Put it on the table. Press the button. It vomits. Absolutely guaranteed. With refills. 'Black soap' - leave it in the bathroom, they wash their hands, real fungus grows on the fingers. Can't get it off for hours. Guaranteed to break the ice at parties. Frighten the elderly - real snakes. Comedy hernia kit. Plastic flesh wounds - just keep your friends in stitches. Guaranteed to break the ice at parties. Hours of fun with 'honeymoon delight' - empty it into their beds -

¹⁸⁷ « Obviously, a speaker may just ignore an upcoming TRP and hurry past it. Many old-time conversational practitioners (such as politicians) have the habit of ignoring a natural break that would have occurred at the end of, say, a sentence (with the corresponding intonational pattern before a full-stop); instead, they create an 'unnatural break' (e.g., in the form of a mid-sentence pause). Such a break is not recognized as a TRP by the other participants, and thus allows the speaker to continue full-speed across the next upcoming, real TRP. Others employ the technique of 'masking' a TRP by emitting 'turn-threatening' noises (such as 'Aaahhm') at potential transition points, thus warning other speakers of their intention to continue past the TRP as soon as they have regained their breath. », Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p139

¹⁸⁸ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit.*, p96

real skunk juice. They won't forget *their* wedding night. Sticks to the skin, absolutely waterproof, guaranteed to break the ice at parties. Amuse your friends - CS gas canisters - smells, tastes and acts just like the real thing - can blind, maim or kill. Or for drinks, why not buy a 'wicked willy' with a life-size winkle - serves warm beer. Makes real cocktails. Hours of amusement. Or get the new Pooh-Pooh machine. Embarrass your guests - completely authentic sound. Or why not try a new 'naughty nightie' - put it on and it melts - just watch their faces. Guaranteed to break the ice at naughty parties. Go on, go on.
 Reg: What?¹⁸⁹

Ici, l'envahissement verbal se double d'une intrusion physique dans le territoire de l'interlocuteur, qui rend l'agression du discours encore plus palpable. La parole est à la fois intrusive, coercitive et monopolisée. Dans le nonsense, l'annexion du terrain discursif, a d'ailleurs régulièrement pour pendant l'envahissement physique du territoire de l'interlocuteur. On en trouve deux exemples frappants dans notre corpus. Le premier est *The Hole*, une pièce très courte de N.F. Simpson datant de 1958 et reproduite dans *Les dingues du nonsense*¹⁹⁰ de Robert Benayoun, et l'autre est le sketch « The Visitors »¹⁹¹, de l'épisode 9 du Flying Circus. Dans chacune des deux un intrus rentre dans le domicile (et donc l'espace intime, le « territoire » au sens où l'entend Goffman) des protagonistes, presque à leur insu (ils sonnent à la porte et rentrent à peine la porte ouverte, sans même y être invité). Ils les harcèlent ensuite verbalement de mille questions, forme en elle-même intrusive et menaçante, d'autant plus qu'elle sont « initiatives » et déplacées (« une question est un acte initiatif, qui menace le territoire le L2 (surtout quand il s'agit d'une question « indiscreète » »¹⁹²) comme celles du visiteur de *The Hole*, qui demande à Mrs. Brandywine si son mari « fonctionne correctement » et comment va sa vessie. L'intrus de « The Visitors » a, lui, également recours aux questions indiscreètes (« Is that your wife ? »), aux gestes déplacés (changer la musique, ouvrir la porte à d'autres intrus, et le visiteur de Simpson n'est pas en reste dans ce registre, qui soulève la perruque du mari et examine tout le mobilier), et même à un appellatif (« Vicky-boy » pour Victor) d'une familiarité d'autant plus intrusive qu'il ne connaît pas son interlocuteur.

¹⁸⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p195 (épisode 15)

¹⁹⁰ Robert BENAYOUN, *Les dingues du nonsense. op. cit.*, p239-246

¹⁹¹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p117-120 (épisode 9)

¹⁹² Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p99

L'envahissement verbal, dans le nonsense, c'est aussi « l'envahissement du discours par le sujet de l'énonciation »¹⁹³, dont témoigne la paléontologue du Flying Circus, reléguant rapidement la deuxième personne de son interlocuteur pour s'exposer sans partage dans une conversation dont elle est le seul sujet et qui tourne sur elle-même :

Miss Elk: Good for you. My word, yes. Well Chris, what is it that it is - this theory of mine. Well, this is what it is - my theory that I have, that is to say, which is mine, is mine

Presenter: (*beginning to show signs of exasperation*) Yes, I know it's yours, what is it?

Miss Elk: Where? Oh, what is my theory? This is it. (*clears throat at some length*) My theory that belongs to me is as follows. (*clears throat at great length*) This is how it goes. The next thing I'm going to say is my theory. Ready?

Presenter: Yes!

Elle poursuit plus loin dans l'auto-contemplation satisfaite, hésitant à quitter le sujet qui visiblement l'intéresse le plus, à savoir elle-même :

Miss Elk : Chris, this other theory of mine which is mine like the other one I also own. The second theory...¹⁹⁴

La première personne est lourdement présente dans les échanges du nonsense, au risque parfois d'en menacer l'existence ou la possibilité, dès lors qu'il se referme sur lui-même et se contente de contempler son énonciation à la manière du général Peckem (« General Peckem liked listening to himself talk, like most of all listening to himself talk about himself »¹⁹⁵). Egocentriques, les locuteurs nonsensiques privilégient en fait ce que Lakoff et Johnson appellent « Me-first orientation »¹⁹⁶, ou orientation « moi d'abord », selon laquelle les éléments relatifs au locuteur ont tendance à apparaître

¹⁹³ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, op. cit., p118

¹⁹⁴ Roger WILMUT, ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II*, op. cit., p119 (épisode 31)

¹⁹⁵ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p409

¹⁹⁶ George LAKOFF and Mark JOHNSON, *Metaphors we live by*, op. cit., p132-133. Les deux linguistes empruntent le concept à W. E. Cooper et J. R. Ross dans « World Order », in R. E. Grossman, L. J. San, & T. J. Vance (Eds.), *Papers from the Parasession on Functionalism*, 1975 (pp. 63-111).

avant celles relatives aux autres participants à l'échange, reflétant le fait que ses perceptions et jugement s'étalonent par rapport à son seul foyer énonciatif (« Since we are where we are and exist in the present, we conceive of ourselves as being HERE rather than THERE, and NOW rather than THEN »¹⁹⁷, écrivent Lakoff et Johnson, proche de la triade énonciative de la linguistique du même nom) et ce que lui considère comme étant prototypique. Les locuteurs du nonsense, au lieu de combattre cette orientation, comme il convient de le faire pour laisser la place à son interlocuteur et donc ménager ses faces¹⁹⁸, s'enferment dans cette orientation, occultant l'empathie pourtant nécessaire à la relation interpersonnelle, comme la Rose et le Lys tigré du jardin de l'autre côté du miroir, qui jugent l'apparence physique d'Alice à l'aune des critères des fleurs et non des humains :

“[...] Said I to myself, ‘Her face has got *some* sense in it, though it’s not a clever one!’ Still, you’re the right colour, and that goes a long way.”

“I don’t care about the colour,” the Tiger-lily remarked. “If only her petals curled up a little more, she’d be all right.”¹⁹⁹

Les locuteurs du nonsense ramènent ainsi tout à eux jusqu'à nier la subjectivité de l'autre, à l'instar, encore une fois, du général Peckem: “When people disagreed with him, he urged them to be objective”²⁰⁰. Ou encore comme le fait Mr. Hammer / Groucho dans *The Cocoanuts*, et ce pour mieux servir ses intérêt :

All: We want our money.

Bellboy: Yes, money.

Hammer: You want your money?

Bellboy: We wanna get paid.

Hammer: Oh, you want *my* money. Is that fair? Do I want *your* money?

Comme le médecin des Monty-Python enfermé dans son centre énonciatif, mais cette fois-ci à dessin, Hammer retourne le pronom personnel à son avantage pour le lire de

¹⁹⁷ *Ibid*, p132

¹⁹⁸ C'est ce que Jean-Jacques Lecercle appelle « You-First Orientation » (*Philosophy of nonsense, op. cit.*, p103), principe poli d'empathie qui veut en quelque sorte qu'on laisse l'honneur à l'interlocuteur.

¹⁹⁹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p166

²⁰⁰ Joseph HELLER. *Catch-22, op.cit.*, p405

son point de vue, et non sans logique puisque tant que l'argent n'a pas été cédé, il reste le sien *stricto sensu*. Ce retournement subtil qui montre la relativité du point de vue et de la subjectivité, lui permet en outre d'éluder la question et de retourner le problème contre ses interlocuteurs.

Les personnages nonsensiques des deux *Alice* aiment eux aussi « ramener la couverture à eux », ou plutôt ramener le « focus », c'est-à-dire le centre de focalisation du discours à eux. C'est le cas, par exemple, du Chapelier lorsqu'il parle de sa montre :

“Of course not,” Alice replied very readily: “but that's because it stays the same year for such a long time together.”
“Which is just the case with *mine*,” said the Hatter.²⁰¹

Ou encore de la Reine Blanche :

[...] she began rather timidly: “Am I addressing the White Queen?”
“Well, yes, if you call that a-dressing,” The Queen said. “It isn't *my* notion of the thing, at all.”²⁰²

Alice interprète d'ailleurs, et à raison, le procédé qui consiste à ramener la focalisation du discours sur soi-même comme un procédé non-coopératif (elle y voit le début potentiel d'une dispute : « Alice thought it would never do to have an argument at the very beginning of their conversation »). Mais, comme contaminée par le nonsense, elle s'y laisse elle aussi prendre et y a recours à son tour, sans malice et sans doute sans s'en rendre compte, quelques lignes plus bas, sous la forme de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle la « stratégie du 'c'est comme moi' »²⁰³, stratégie classique « à laquelle on recourt communément dans la conversation pour 'ramener la couverture à soi' » :

“—but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways.”

²⁰¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p75

²⁰² *Ibid.*, p204

²⁰³ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome I, op. cit., p161

“I'm sure *mine* only works one way,” Alice remarked. “I can't remember things before they happen.”²⁰⁴

Alice, prise au jeu du combat verbal sans cesse imposé par le nonsense, en vient à violer les principes de cette politesse dont elle est généralement le porte-étendard au Pays des Merveilles et de l'autre côté du miroir.

C'est que le nonsense est bien incompatible avec la politesse, qui a notamment pour fonction, d'après Erving Goffman, de « canaliser les pulsions individualistes qui, s'affrontant, risqueraient d'avoir pour l'interaction et les interactants des effets désastreux »²⁰⁵. Car ce sont bien ces affrontements, et s'il faut en passer par là, ces effets « désastreux » que recherche le nonsense, pour qui l'échange est un terrain discursif à conquérir. On le comprend bien à la lecture des effets néfastes des actes de langage, devenus FTA, que la politesse vise justement à éviter d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni :

L1 se met en position haute par rapport à L2 lorsqu'il accomplit un acte potentiellement menaçant pour l'une ou l'autre des faces de L2,

- face négative : ordre, requête, interdiction, et même autorisation, suggestion, conseil, etc. – c'est-à-dire, toute la série des « directifs », qui constituent pour L2 des espèces d'incursions territoriales ;
- face positive : critique, invective, moquerie, raillerie, désaccords en tous genres (objection, contestation, réfutation, refus d'obtempérer), blâme et reproche, injure ou insulte, provocation et défi – c'est-à-dire tout l'ensemble des comportements vexatoires qui sont susceptibles d'infliger à L2 une blessure narcissique plus ou moins grave.²⁰⁶

C'est pourquoi le genre développe une sorte d'impolitesse systématisée, où l'agôn a remplacé la coopération comme principe central et point de mire de l'échange verbal, comme le remarque à nouveau Catherine Kerbrat-Orecchioni :

Il est en effet tentant (ce n'est là bien sûr qu'une lecture parmi d'autres) de voir dans le texte de Lewis Carroll une illustration des effets ravageurs de

²⁰⁴ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p206

²⁰⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, op. cit., p299

²⁰⁶ *Ibid.*, p95

« l'impolitesse systématisée ». [...] L'inventaire des goujateries dont [les] personnages [qu'Alice croise sur sa route] se rendent coupables serait tout aussi riche que celui des politesses d'Alice (FTAs en tous genres, aussi bien initiatifs que réactifs, et généralement renforcés par quelque « durcisseur », transgression de la loi de modestie, etc.) et leur comportement est une illustration tout aussi exhaustive du PP, mais *a contrario*. Chicaniers, capricieux, terriblement susceptibles, généralement autoritaires, les protagonistes d'Alice sont aussi peu coopératifs qu'elle-même tente de l'être, et aussi grossiers qu'elle est elle-même polie.²⁰⁷

Si la politesse cultive et entretient la coopération, l'impolitesse est une stratégie, tout aussi rationnelle, de lutte verbale. Pour gagner l'échange verbal, le nonsense cultive ses pulsions individualistes, et remplace les principes de la politesse par leur strict opposé, profitant du « formidable pouvoir destructeur de l'impolitesse systématique »²⁰⁸ dans le but de servir ses seuls intérêts.

Jean-Jacques Lecercle²⁰⁹ propose, pour analyser cette « cette illustration tout aussi exhaustive du PP, mais *a contrario* » qu'est l'impolitesse systématique des personnages du nonsense, une réciproque nonsensique au Principe de Politesse de Leech que l'on a mentionné dans la partie précédente (« Minimize (other things being equal) the expression of impolite beliefs. » ; « Maximize (other things being equal) the expression of polite beliefs »). Il s'agit d'un « Selfishness Principle », Principe d'Egoïsme, qui est aussi un Principe d'Impolitesse. Son point de mire n'est donc plus la coopération mais la lutte, et ses maximes sont l'exact opposé des six maximes du Principe de Politesse²¹⁰. Il consiste, dans tous les cas, à se faire passer en premier. Ainsi, la maxime de tact, « minimize cost to other » et « maximize benefit to other », devient « minimize cost to self » et « maximize benefit to self ». Ce qui va de pair avec la maxime de générosité, où « minimize benefit to self » et « maximize cost to self » deviennent « minimize benefit to other » et « maximize cost to other ». Il s'agit, pour le locuteur nonsensique, de se préserver au maximum, en préservant ses faces, positive (image de lui-même) et négative (son territoire), et donc de faire le minimum d'effort possible pour son interlocuteur, tout exigeant le maximum de lui. Tous les procédés de

²⁰⁷ *Ibid.*, p306

²⁰⁸ *Ibid.*, p305. Catherine Kerbrat-Orecchioni cite Goffman dans « L'ordre de l'interaction », *Sociétés* 14, p8-16.

²⁰⁹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, *op. cit.*, p100-104

²¹⁰ Geoffrey N. LEECH, *Principles of Pragmatics*, *op. cit.*, p132

politesse demandant au locuteur de prendre sur sa face positive, par exemple s'autodénigrer, se rabaisser, sont par exemple interdits au nonsense. Il ne faut pas entamer son propre territoire ou son image, mais faire en sorte que l'interlocuteur le fasse pour soi, et si possible utiliser son autodénigrement pour se rehausser encore dans la hiérarchie discursive, comme le fait la Chenille du Pays des Merveilles :

“That is not said right,' said the Caterpillar.

“Not *quite* right, I'm afraid,” said Alice, timidly; “some of the words have got altered.”

“It is wrong from beginning to end,” said the Caterpillar decidedly, and there was silence for some minutes.²¹¹

Alice est souvent prise au piège de ce rapport dissymétrique, elle qui est la victime d'interlocuteurs qui exigent d'elle qu'elle fasse l'effort de la politesse, sans jamais la lui rendre. C'est aussi une attitude que l'on retrouve fréquemment chez les personnages de Groucho, qui tirent profit des procédés de politesse de leurs interlocuteurs, les laissent entamer leurs faces pour eux, sans jamais leur rendre la pareil. Ainsi Wagstaff répond-il à son prédécesseur aux fonctions de président de Huxley College dans *Horse Feathers* :

Former President: Professor, it is indeed an honor to welcome you to Huxley College.

Professor Wagstaff: Nevermind, now hold this coat.

En utilisant la formule de politesse « it is an honor », le président sortant valorise la face positive de Wagstaff tout en se plaçant momentanément en position basse (être honoré, c'est reconnaître à l'autre une position supérieure, même quand ça n'est que pour la forme). Wagstaff prend au mot cet aveu d'infériorité et dévalorise aussi bien la face positive que négative de l'ancien président en le prenant pour un portemanteau et en lui donnant un ordre. Groucho, sous son personnage de Spaulding dans *Animal Crackers*, joue de la même manière de cette formule de politesse :

²¹¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p54

Mrs Rittenhouse: Captain Spaulding, this is indeed a great honor to welcome you to my poor home.

Spaulding: Oh, it isn't so bad

Mrs. Rittenhouse: Needless to say, I...

Spaulding: Wait a minute, I think you're right, well it's pretty bad, as a matter of fact, this is one of the frowziest-looking joints I've ever seen.

Là, aussi, il prend au mot la fausse modestie polie et routinière de Mrs. Rittenhouse, qui en est pour ses frais et pour ses faces. Ce dernier échange illustre parfaitement la contrepartie nonsensique aux maximes d'approbation et de modestie. Dans les Principe d'Egoïsme du nonsense, la maxime d'approbation, « minimize dispraise of other » et « maximize praise of other », devient « minimize dispraise of self » et « maximize praise of self ». Quant à la maxime de modestie, « minimize praise of self » et « maximize dispraise of self », elle devient « minimize praise of other » et « maximize dispraise of other ». Il s'agit cette fois-ci pour le locuteur nonsensique d'« exalter sa propre face positive »²¹², de la valoriser sans pudeur, c'est-à-dire de se vanter, se glorifier, tout en rabaissant et en dénigrant son interlocuteur à la même mesure, puisque le dénigrement n'est que la continuation logique de l'autoglorification, qui est en elle-même déjà une attaque de la face positive de l'interlocuteur. L'échange entre Alice et Humpty Dumpty²¹³ en est une autre bonne illustration, et ce dès son entame :

“And how exactly like an egg he is!” she said aloud, standing with her hands ready to catch him, for she was every moment expecting him to fall.

“It's *very* provoking,” Humpty Dumpty said after a long silence, looking away from Alice as he spoke, ‘to be called an egg—*very!*”

“I said you *looked* like an egg, Sir,” Alice gently explained. “And some eggs are very pretty, you know” she added, hoping to turn her remark into a sort of a compliment.

Humpty Dumpty, courroucé, voit la remarque d'Alice (qui ne pensait pas être entendue) comme un attaque de sa face positive, qu'elle tente aussitôt de réparer et compenser par une « sorte de compliment » (« some eggs are very pretty »), qu'il retourne aussitôt en insulte à destination de la petite fille :

²¹² Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p188

²¹³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p218-231

“Some people,” said Humpty Dumpty, looking away from her as usual, “have no more sense than a baby!”

La contre-attaque de la face positive d’Alice se prolonge en attaque bien plus directe quelques répliques plus loin :

“My *name* is Alice, but—t”
“It’s a stupid enough name!” Humpty Dumpty interrupted impatiently.

Humpty-Dumpty le sait bien, il n’y a rien de tel pour blesser le narcissisme de l’autre et briser son image qu’une attaque *ad hominem*, franche et directe, on se souvient de la remarque du Chapelier à Alice, « Your hair wants cutting », à laquelle on peut ajouter quelques insultes aux capacités intellectuelles d’Alice, prononcées par le Griffon et la Tortue : « You are a simpleton »²¹⁴, « Really, you are very dull »²¹⁵. Inversement, Humpty Dumpty cherche sans cesse à exalter et valoriser sa face positive. Il ouvre ainsi bientôt une phase d’autoglorification (un livre qui parle de lui ne peut qu’être une histoire d’Angleterre), mettant sa personne (« I » en italique d’emphase) en vedette, en toute fausse modestie :

“Ah, well! They may write such things in a *book*,” Humpty Dumpty said in a calmer tone. “That’s what you call a History of England, that is. Now, take a good look at me! I’m one that has spoken to a King, *I* am: mayhap you’ll never see such another: and to show you I’m not proud, you may shake hands with me!”

La production verbale d’Humpty Dumpty oscille ainsi sans cesse entre louange de lui-même et charges contre Alice, et il profite en réalité de toutes les occasions pour la rabaisser et se rehausser dans la hiérarchie de la conversation, le dénigrement devant toujours être à la hauteur de l’autocélébration. Il finit même, au bout du compte, par obtenir l’échange idéal à cet égard, où Alice lui fait un compliment, des plus déférents (elle l’appelle maintenant « Sir »), qu’il peut en retour maximiser (il convient, dans la

²¹⁴ *Ibid.*, p103

²¹⁵ *Ibid.*, p100

logique du Principe d'Egoïsme non seulement d'accepter les compliments mais aussi de les maximiser) :

“You seem very clever at explaining words, Sir,” said Alice. “Would you kindly tell me the meaning of the poem called "Jabberwocky"?”

“Let's hear it,” said Humpty Dumpty. “I can explain all the poems that were ever invented—and a good many that haven't been invented just yet.”

Cela dit, le nonsense, plus que dans l'adhésion, s'épanouit davantage dans le désaccord. Dans sa logique guerrière, la maxime d'accord, « minimize disagreement between self and other » et « maximize agreement between self and other » devient naturellement « minimize agreement between self and other » et « maximize disagreement between self and other ». Il faut cultiver la mésentente, soigner la contestation, afficher sans cesse son esprit de contradiction et prendre systématiquement le parti de l'opposition. Tweedledee et Tweedledum sont l'incarnation de ce comportement, avec leurs leitmotivs respectifs, « contrariwise », pour la premier, et « nohow », pour le deuxième, qui font rebondir l'échange de contradiction en contestation :

“[...] Wax-works weren't made to be looked at for nothing. Nohow!”

“Contrariwise, » added the one maked “DEE,” “if you think we're alive, you ought to speak.”²¹⁶

puis :

“I know what you're thinking about,” said Tweedledum; “but it isn't so, nohow.”

“Contrariwise,” continued Tweedledee, “if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn't, it ain't. That's logic.”²¹⁷

Et encore :

²¹⁶ *Ibid.*, p189

²¹⁷ *Ibid.*, p190

[...] Alice couldn't help pointing her finger at Tweedledum, and saying "First Boy!"

"Nohow!" Tweedledum cried out briskly and shut his mouth up again with a snap.²¹⁸

Ou :

"I hope you're not much tired?" she said at last.

"Nohow. And thank you very much for asking," said Tweedledee.²¹⁹

Et :

"No, I don't think it is," he said: "at least—not under here. Nohow."

"But it may rain outside?"

"It may—if it chooses," said Tweedledee: "we've no objections. Contrariwise."²²⁰

Le désaccord s'affiche à chaque fois frontalement, presque mot pour mot, et sans pincettes, comme, d'ailleurs, le fait le Chapelier quand il répond « not the same thing a bit ! » au « that's the same thing, you know » d'Alice²²¹. Parfois même jusqu'à la contradiction pure comme dans cet échange de l'épisode 21 du Flying Circus :

Second Pepperpot : Mm. Oh, have you been shopping?

First Pepperpot : No, I've been shopping.²²²

Ou lors de la visite du laitier sadique de l'épisode 16 :

Milkman: Now then, madam. I'm going to show you three numbers, and I want you to tell me if you see any similarity between them. (*holds up a card saying '3' three times*)

Lady: They're all number three.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.* 192

²²⁰ *Ibid.* 199

²²¹ *Ibid.*, p73

²²² Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p288 (épisode 21). On retrouve le meme échange dans l'épisode 43 (Roger WILMUT, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the words, volume II, op. cit.*, p304)

Milkman: No. Try again.
Lady: They're *all* number three?
Milkman: No. They're *all* number three.²²³

L'esprit de contradiction le dispute au plaisir sadique de réduire l'interlocuteur à l'impuissance discursive.

Comment le nonsense pourrait-il encore apparaître comme sympathique après un tel défilé d'indélicatesses et d'agressions verbales ? La contre-maxime de sympathie (« minimize antipathy between self and other » et « maximize sympathy between self and other » devient « maximize antipathy between self and other » et « minimize sympathy between self and other ») participe de toutes les stratégies d'impolitesse de ses locuteurs égocentrés qui fuient l'empathie et cultivent l'antipathie en cherchant l'affrontement systématique.

L'impolitesse du nonsense est au bout du compte aussi réglée que la politesse du sens commun, qu'elle reconnaît donc *a contrario*. C'est qu'elle n'est en réalité qu'une composante des règles du combat verbal, qui, comme tout combat, a ses règles²²⁴. Il faut donc en réalité l'insérer dans le cadre plus large d'un Principe de Lutte qui vient, dans la logique d'affrontement du genre, se substituer au Principe de Coopération dont on a dit que la politesse était le point de mire. C'est ce que fait donc Jean-Jacques Lecercle²²⁵, qui énonce la philosophie de l'agôn du nonsense, centrée sur un Principe de Lutte (« Principle of Struggle (PS)²²⁶ ») avec ses maximes agonales afférentes, qui répondent à la philosophie de la conversation coopérative et irénique inaugurée par Grice et son Principe de Coopération. Le Principe de Lutte est ainsi formulé :

Make your conversational contribution such as is required by your strategy, at the stage at which it occurs, and by the goal towards which you are moving, which is to defeat your opponent and drive him or her off the verbal battlefield.

²²³ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p215 (épisode 16)

²²⁴ Alice le sait bien, elle qui s'exclame « I wonder, now, what the Rules of Battle are » à la vue de la bataille entre les Chevaliers (Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p246)

²²⁵ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p79-100

²²⁶ *Ibid.*, p79

Il n'est plus question d'empathie, de se conformer à ce qui est exigé de soi comme dans le principe gricéen, mais de se conformer à sa seule et unique stratégie, dans le but de remporter la victoire discursive et de s'approprier le terrain qu'est l'échange. Pour cela, les maximes agonales (qui permettent également de calculer des implicatures) sont autant de stratégies possibles. Elles sont au même nombre que leur contrepartie gricéenne, et exploitent les mêmes critères de production verbale, à savoir la quantité, la qualité, la relation et la modalité.

La première maxime, comme chez Grice, est la maxime de quantité : « Adapt your verbal production to your strategy and tactics. Speak as much, or as little, as it is necessary to make your opponent uncomfortable ». On a vu plus haut les tactiques d'étouffement de l'échange par la logorrhée nonsensique, dont Groucho est le chantre. Mais l'aspect essentiel de cette maxime réside en fait dans la dissymétrie, et non dans la seule quantité. Il s'agit de parler plus que l'autre, stratégie de Groucho, mais aussi parfois parler moins, stratégie du « silence de principe »²²⁷ et du mutisme inquiétant, qui est celle de Harpo.

Vient ensuite la maxime de qualité : « You can state anything, provided it hurts, that is provided it gains you a status, a place in the verbal hierarchy, which you can force your opponent to recognise. » Nul besoin, donc, d'avoir les preuves de ce que l'on affirme ou de développer une argumentation rigoureuse. On peut parfaitement opposer des attaques gratuites et *ad hominem* à un adversaire qui développe un discours argumenté et rigoureux comme le fait Robert Benchley dans « Taking Up the Cudgels »²²⁸, où il rétorque à un scientifique indien soutenant que « la valeur de l'avance du périhélie de Mercure est inférieure à l'estimation de Newcomb » : « Where is Allahabad, India, anyway ? And who asked you to butt in on this ? ». Là aussi, on l'a vu dans la partie précédente: ce qui compte dans l'échange nonsensique n'est pas la valeur référentielle des énoncés, ni leur valeur de vérité, c'est-à-dire leur adéquation à la réalité dans le monde, mais seulement leur effet sur l'interlocuteur et ce qu'ils permettent d'accomplir sur lui, sur la hiérarchie de l'échange, ou sur son image à soi. On peut donc affirmer sans preuve et soutenir ce que l'on sait être faux. Il n'est

²²⁷ Robert BENAYOUN, *Les Marx Brothers ont la parole, op. cit.*, p38

²²⁸ Robert BENCHLEY, *My Ten Years in Quandary and How They Grew, op. cit.*, p228

nullement question de sincérité ou de vérité, mais de servir son but ou sa cause, en disant la vérité si cela aide, ou en mentant si cela facilite l'effet recherché. Au regard du but, qui est la conquête du terrain discursif (et ici du terrain tout court), il est parfaitement légitime de mentir, d'affirmer sans preuve ou de faire preuve de mauvaise foi. Cette dernière est d'ailleurs fort répandue chez les locuteurs nonsensiques, le vendeur de l'animalerie des Monty Python en est l'incarnation parfaite :

Praline: Never mind that, my lad. I wish to complain about this parrot what I purchased not half an hour ago from this very boutique

Shopkeeper: Oh yes, the, the Norwegian Blue. What's wrong with it?

Praline: I'll tell you what's wrong with it, my lad. It's dead, that's what's wrong with it!

Shopkeeper: No, no, it's resting, look!

Praline: Look my lad, I know a dead parrot when I see one, and I'm looking at one right now.

Shopkeeper: No no sir. it's not dead. It's resting!

Praline: Resting?

Shopkeeper: Yeah, remarkable bird, the Norwegian Blue, beautiful plumage, innit?

Praline: The plumage don't enter into it - it's stone dead.

Shopkeeper: No, no - it's just resting!

Praline: All right then, if it's restin', I'll wake him up! (*shouts into cage*) Hello Polly! I've got a nice cuttlefish for you when you wake up, Polly Parrot!

Shopkeeper (*jogging the cage*): There, it moved!

Praline: No, he didn't. That was you pushing the cage!

Shopkeeper: I did not.

Praline: Yes, you did!

[...]

Shopkeeper: It's probably pining for the fjords.

Praline: Pining for the fjords, what kind of talk is that? Look, why did it fall flat on its back the moment I got it home?

Shopkeeper: The Norwegian Blue prefers kipping on its back! Beautiful bird, lovely plumage!

Praline: Look, I took the liberty of examining that parrot, and I discovered the only reason that it had been sitting on its perch in the first place was that it had been nailed there.

Shopkeeper: Well of course it was nailed there. Otherwise it would muscle up to those bars and voom.²²⁹

²²⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p104-105 (épisode 8)

Le perroquet est de toute évidence mort, le client en est persuadé et le vendeur en est visiblement conscient lui aussi, mais ce dernier s'acharne à soutenir le contraire. C'est là la définition même de la mauvaise foi, que le Petit Robert définit comme « savoir fort bien que l'on dit quelque chose de faux ». Alors qu'avec une visée coopérative, il conviendrait pour le vendeur de dire la vérité, car au fond chacun est d'accord sur le statut de la proposition « le perroquet est mort », à savoir qu'elle est vraie, le vendeur, conformément au Principe de Lutte, ne cède pas le moindre terrain à la contradiction. Afin de ne pas perdre la face, positive et négative (le remboursement serait coûteux, dans tous les sens du terme), et donc de ne pas perdre l'échange, il aligne les répliques les moins vraisemblables pour expliquer la rigidité du perroquet, du repos à la nostalgie des fjords (qui est sans doute la plus outrageusement invraisemblable pour un oiseau originaire des zones tropicales²³⁰), toutes assénées avec un aplomb impressionnant, qui finit par porter ses fruits puisque le client accepte en fin de compte de procéder à un échange auprès de la boutique du frère du vendeur, à Bolton. L'aplomb du menteur est sans doute la clé de son efficacité. Il convient aussi parfois, pour l'emporter, d'ajouter force détails tout aussi inventés, comme le fait le colonel de la nouvelle « Saloonio » de Leacock, bien décidé à ne pas céder le terrain discursif à son subordonné, et ce malgré la mystification manifeste que constituent ses allégations :

“Tut, tut! young man,” he said with a frown, “don't skim through your books in that way. No Saloonio? Why, of course there's a Saloonio!”
“But I tell you, Colonel,” I rejoined, “I've just been reading the play and studying it, and I know there's no such character—”
“Nonsense, sir, nonsense!” said the Colonel, “why he comes in all through; don't tell me, young man, I've read that play myself. Yes, and seen it played, too, out in Wyoming, before you were born, by fellers, sir, that could act. No Saloonio, indeed! why, who is it that is Antonio's friend all through and won't leave him when Bassoonio turns against him? Who rescues Clarissa from Sherlock, and steals the casket of flesh from the Prince of Aragon? Who shouts at the Prince of Morocco, 'Out, out, you damned candlestick'? Who loads up the jury in the trial scene and fixes the doge? No Saloonio! By gad! in my opinion, he's the most important character in the play—”²³¹

²³⁰ Une récente (2008) étude du paléontologue David Waterhouse, qui a découvert une aile de perroquet fossilisée dans une mine du Danemark, tendrait certes à laisser penser que le fameux perroquet « bleu de Norvège » a bien existé dans la région il y a 55 millions d'années.

²³¹ Stephen LEACOCK, *Literary Lapses, op. cit.*, p121-122

Les tactiques de quantité et de qualité se mêlent ici. Le jeune homme est littéralement noyé sous l'abondance de détails fictifs, qui sont d'autant plus efficaces qu'ils sont nombreux et précis. Le colonel fait montre d'un véritable raffinement dans l'affabulation, qu'il semble d'ailleurs entretenir pour le seul plaisir de la contradiction.

Une telle stratégie nous ramène à la maxime de manière : « You may be brief or digressive, obscure or perspicuous, according to the context of struggle. » Il n'est donc nullement contraire au Principe de Lutte d'être clair, méthodique et détaillé comme l'est l'argumentation du colonel, tant que cela ne constitue pas un acte de coopération mais participe d'une stratégie valable pour conquérir le terrain discursif et remporter l'échange. On peut donc être bref ou digressif, confus, clair, obscur, mais le mieux, comme le remarque Jean-Jacques Lecercle, est souvent de rester ambigu afin de ne pas laisser l'adversaire lire son jeu. Si bien qu'une bonne partie des cas d'ambiguïté et de polysémie que l'on a vus dans le chapitre précédent, à propos des imperfections du langage, sont en réalité rien moins que des procédés volontaires. Le nonsense, après avoir fait le constat de l'ambiguïté du langage, l'embrasse volontairement et en prend son parti dans la guerre verbale comme le fait Groucho face aux dignitaires de Huxley College dans *Horse Feathers* :

Secretary (*Entering again.*): The Dean is furious! He's waxing wroth!
Wagstaff: Is Wroth out there too? Tell Wroth to wax the Dean for a while.

La polysémie, exploitée dans la prise au pied de la lettre de l'expression figurée prise à son sens littéral (« to wax wroth » signifie être en colère, mais l'expression est décomposée par Groucho), est utilisée à dessein, et ce contre l'interlocuteur qui en est le responsable involontaire et sur qui elle se retourne. Dans cette même perspective d'ambiguïté instrumentalisée, Robert Benayoun remarque cette autre technique favorite de Groucho, qui consiste à traiter « le langage par l'élément de quantité et par la confusion totale des qualités »²³². Groucho l'avoue lui-même en avoue le but au spectateur dans *A Night at the Opera*, dans un bref aparté à la caméra :

²³² Robert BENAYOUN, *Les Marx Brothers ont la parole, op. cit.*, p32

Mrs. Claypool: It's rather difficult to believe that when I find you dining with another woman.

Driftwood: That woman? Do you know why I sat with her?

Mrs. Claypool: No.

Driftwood: Because she reminded me of you.

Mrs. Claypool: Really?

Driftwood: Of course, that's why I'm sitting here with you. Because you remind me of you. Your eyes, your throat, your lips! Everything about you reminds me of you. Except you. How do you account for that? (*to the camera*) If she figures that one out, she's good.

L'objectif est de brouiller les idées de Mrs. Claypool, qu'elle ne puisse pas s'y retrouver et prendre une position favorable dans l'échange. La technique est d'autant plus pertinente que Driftwood n'est pas en position de force au début de l'échange, puisqu'il avait rendez vous avec Mrs. Claypool, qui le trouve en train de dîner avec une autre femme. Mais la stratégie est payante et Driftwood parvient à retourner le dialogue à son avantage par la confusion habilement instillée.

On a gardé la question de la relation ou pertinence pour la fin, car comme pour les maximes de Grice, il est impossible de la séparer nettement des autres : « Every speech act is dependent on the constraints of the speaker's strategy ». La question de la cohérence ne se pose que par rapport au but de l'acte verbal, c'est-à-dire la conquête du terrain discursif. La maxime de relation du Principe de Lutte n'interdit donc pas d'être particulièrement perspicace et cohérent, comme l'est Chico quand il prend l'espionne Vera Marcal au mot dans *Duck Soup* :

Vera: Oh, for heaven's sake, whatever you do, don't make a sound. If you're found, you're lost.

Chicolini: Oh, you crazy. How can I be lost if I'm found?

Vera: Ohhh!²³³

Mais il n'y a pas non plus de problème à être incohérent, à sauter du coq à l'âne, ou à sembler ne rien vouloir dire (on en a vu quelques exemples dans le chapitre 2) si cela fait partie d'une stratégie, par ailleurs cohérente, de lutte verbale. C'est la stratégie qu'adopte, par exemple, le jumeau imaginaire de Mark Twain, interviewé dans

²³³ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit.*, p132

« Encounter with an Interviewer », qui perd son interlocuteur dans les incohérences de ses affirmations auto-contradictaires, où les présupposés contredisent les propositions :

“How did you happen to meet Burr?”

“Well, I happened to be at his funeral one day, and he asked me to make less noise, and—”

“But, good heavens! If you were at his funeral, he must have been dead; and if he was dead, how could he care whether you made a noise or not? »

“I don't know. He was always a particular kind of a man that way.”

“Still, I don't understand it at all. You say he spoke to you and that he was dead.”

“I didn't say he was dead.”

“But wasn't he dead? »

“Well, some said he was, some said he wasn't.”

“What do you think?”

“It was none of my business! It wasn't any of my funeral”

“Did you—However, we can never get this matter straight. Let me ask about something else. What was the date of your birth?”

“Monday, October 31, 1693.”

“What! Impossible! That would make you a hundred and eighty years old. How do you account for that?”

“I don't account for it at all.”²³⁴

Le but est bien sûr de briser la logique coopérative de l'interview. Le journaliste, au bout du compte n'apprendra rien et l'interviewé n'aura rien cédé de lui. De la même manière, le fait qu'Alice ne puisse parvenir à percevoir la logique ou la cohérence des questions de la Reine Rouge à la fin de *Through the Looking-Glass* (« Divide a loaf by a knife—what's the answer to that ? », « Take a bone from a dog : what remains ? »²³⁵) les rend encore plus efficace. Ce qui n'interdit pas à la Reine d'alterner remarques nonsensiques (« You couldn't deny that, even if you tried with both hands »²³⁶) et parfaitement pertinentes (« I never said you did »).

Ce qu'il faut tirer de cette maxime, c'est que la conversation agonale est tout aussi rationnelle que la conversation irénique. Et l'échange nonsensique est tout autant une suite de choix rationnels que l'échange de sens commun. Que ce soit avec la coopération ou la lutte en point de mire, il faut faire des choix rationnels, et adapter ses moyens à sa fin. Les maximes du Principe de Lutte sont à cet égard moins stables que

²³⁴ Ce passage de cette pièce courte parue en 1874 est cité et traduit dans Robert BENAYOUN, *Les dingues du nonsense. op. cit.*, p95-97

²³⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, 266

²³⁶ *Ibid.*, p265

celle du Principe de Coopération, puisqu'elles dépendent toutes de la stratégie adoptée pour vaincre, stratégie qui dépend elle-même de l'adversaire, du contexte, ou encore tout simplement du locuteur.

Si on a vu dans le chapitre précédent que le langage est bien insuffisant pour communiquer, on voit donc maintenant qu'il est autrement efficace pour blesser. Si le terrain discursif est un champ de bataille, les mots sont autant d'armes (comme la mitraillette verbale de Groucho), et la violence est inhérente au rapport intersubjectif. C'est sur cette violence du langage et de l'échange, que nous allons maintenant nous pencher dans le prolongement de l'exploration de l'échange comme lutte verbale, où l'on va voir que l'enjeu est aussi la survie linguistique.

III.3. FROM « A KNOCKDOWN ARGUMENT » TO « A DEAD SILENCE » : LE NOBLE ART DU K.-O. VERBAL

Qu'elle soit implicite ou latente (interruptions répétées, ordres, questions), explicite et ouvertement exprimée (insultes, attaques *ad hominem*, menaces physiques) voire revendiquée (le fameux « knockdown argument » de Humpty Dumpty), la violence est partie intégrante des échanges du nonsense. Si le langage nonsensique est par excellence un langage de l'efficace, dont le centre est l'action sur l'interlocuteur et dont la valeur est inséparable de la force qu'il permet d'exercer, ou permet de prétendre exercer, sa pratique revient souvent, dans notre corpus, à faire violence à l'autre. Car la violence est à la fois « abus de la force » (*violentia*, de *vis*, force, une force qui est justement le centre de la théorie des actes de langage et de l'illocutoire) et « agir contre » (de *violare*), ce qui est bel est bien le paroxysme de cette recherche d'effets sur l'autre qui occupe constamment nos locuteurs dans leur lutte pour la domination discursive, qui n'est bien sûr pas sans dommages collatéraux. Et c'est donc aussi la violence de l'échange qui est mise en scène dans les conversations de notre corpus.

Nous allons donc voir maintenant comment elle se joue dans les échanges du nonsense, aussi bien chez les locuteurs que chez les interlocuteurs, comment elle s'exerce, s'impose, s'expose et se matérialise jusqu'à la dimension proprement physique de l'interlocution. Enfin, dans le prolongement de cette violence de l'affrontement verbal, nous verrons l'enjeu et aboutissement principal de l'*agôn* nonsensique: le silence et la mort discursive.

III.3.A. LA VIOLENCE DU DIALOGUE

Dans les deux parties précédentes, sur le langage comme pratique et interaction, puis comme jeu et comme lutte, on a utilisé des mots comme « force », « arme », « conquête », « agression », « ou encore « soumission ». C'est dire que le verbe, dans la vision que le nonsense développe, avec son modèle de conversation agonale, est

inextricablement lié à la violence, que *Le Petit Robert* définit comme « agir sur quelqu'un ou le faire agir contre sa volonté, en employant la force ou l'intimidation », « force brutale pour soumettre quelqu'un » ou tout simplement « force brutale ». Le simple fait d'agir sur quelqu'un participe par essence d'un rapport de force (on l'a bien vu avec l'illocutoire) que les conventions tentent de gommer. C'est d'ailleurs ce que note aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni²³⁷, qui remarque qu'interagir, au fond, c'est se modifier mutuellement, ce qui est une forme de violence faite l'un à l'autre. C'est sur cette brutalité que les conventions cachent ou endiguent, et que le nonsense se fait un plaisir de révéler (sans pour autant l'approuver) que nous allons maintenant nous arrêter, à travers quelques formes et jeux de violence dans notre corpus.

La violence est partie intégrante de l'échange-*agôn*. Comme l'écrit François Flahault, « les rapports sociaux et intersubjectifs réels constituent un « jeu » duquel nul n'est libre de sortir » et dans lequel « les rapports de force sont emprunts d'une violence qui déborde constamment les conventions qui prétendent l'endiguer »²³⁸ (politesse, coopération, etc.). Les Monty Pythons, par la voix du boucher du sketch « The man who is alternately rude and polite »²³⁹, donnent une illustration humoristique extrême de cette oscillation constante entre le discours contenu par les conventions socio-linguistiques et le débordement violent de son agressivité inhérente :

Gent: Good morning, I'd care to purchase a chicken, please.
 Butcher: Don't come here with that posh talk you nasty, stuck-up twit.
 Gent: I beg your pardon?
 Butcher: A chicken, sir. Certainly.
 Gent: Thank you. And how much does that work out to per pound, my good fellow?
 Butcher: Per pound, you slimy trollop, what kind of a ponce are you?
 Gent: I'm sorry?
 Butcher: 4/6 a pound, sir, nice and ready for roasting.
 Gent: I see, and I'd care to purchase some stuffing in addition, please.
 Butcher: Use your own, you great poofy poonagger!
 Gent: What?
 Butcher: Ah, certainly sir, some stuffing.

²³⁷ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p148

²³⁸ François FLAHAULT, *La parole intermédiaire*, Paris : Seuil, 1978, p56

²³⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words*, volume I, *op. cit.*, p243-244 (episode 18)

Gent: Oh, thank you.

Butcher: 'Oh, thank you' says the great queen like a la-di-dah poofa.

Le boucher livre tour à tour le face polie et brutale de l'interaction, alternant, en parallèle, formules conventionnelles de politesse (emploi déférent de « sir », formules servant d'« accusé de réception »²⁴⁰ comme « certainly ») et procédés d'agression pure (absence de réponse au rituel de salutation, insultes centrées sur le domaine sexuel, toujours dommageable à la face positive : « trollop », « ponce », « poofy poonagger », « great queen », « poofa », impératif, regard droit dans les yeux, posture hostile), comme s'il y avait, derrière tout énoncé poli, une violence contenue et prête à jaillir de toute sa force dans le discours.

Quand le masque bien fragile de la politesse éclate, ce qui apparaît, c'est bien le danger de retourner à ce que Jean-Jacques Lecercle, parlant des interjections de la Reine de Cœur, appelle « l'état discursif de nature » : « the speaker's verbal contract is always in danger of being dissolved; there is always a risk of returning to the discursive state of nature, where the speaker is a wolf to the speaker »²⁴¹. Cette violence du discours, où le locuteur est un loup pour l'interlocuteur (ce que semble littéralement devenir la Reine face à Alice, « like a wild beast »²⁴²), plane souvent sur les échanges de notre corpus, où prendre la parole, c'est aussi prendre un risque.

Lorsqu'elle fait son discours de remerciement aux convives du banquet de *Through the Looking-Glass*, Alice a bien du mal à "garder sa place", dans tous les sens du terme :

In fact it was rather difficult for her to keep in her place while she made her speech: the two Queens pushed her so, one on each side, that they nearly lifted her up into the air: "I rise to return thanks—" Alice began: and she really *did* rise as she spoke, several inches; but she got hold of the edge of the table, and managed to pull herself down again.²⁴³

²⁴⁰ C'est le terme qu'utilise Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son étude de la politesse dans les petits commerces. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction, op. cit.*, p254

²⁴¹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p106

²⁴² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p86

²⁴³ *Ibid.*, p178

Elle est physiquement agressée, poussée des deux côtés par ses concurrentes (« You would have thought they wanted to squeeze me flat ! » commente-t-elle, racontant l'histoire à sa sœur), puis littéralement éjectée de sa place, qu'elle parvient tant bien que mal à retrouver, pour peu de temps puisqu'elle va bientôt être renvoyée dans son monde. Cette scène curieuse a quelque chose de métaphorique : garder sa place, dans l'échange verbal, n'est pas de tout repos et implique une certaine violence, ici transposée dans la sphère physique. « There is violence involved in the linguistic struggle for place »²⁴⁴, constate Jean-Jacques Lecercle. Comme on l'a vu depuis le début de ce chapitre, ce rapport de force, central dans le système des places développé par Flahault que l'on a détaillé dans la partie précédente, commence potentiellement dès que l'on se voit attribué une place dans le discours, c'est-à-dire que l'on se voit adresser la parole, via un nom ou un pronom. Dans notre corpus, cette entrée dans le dispositif discursif revient souvent à faire l'expérience du « caractère douloureux et conflictuel de la question de sa reconnaissance par les autres »²⁴⁵, qui se prolonge tout au long de l'échange où les places ne sont jamais acquises.

C'est là l'essence même du fonctionnement de l'insulte, pour laquelle nos locuteurs montrent un penchant certain, qui porte la brutalité de cette reconnaissance à son paroxysme. L'insulte vise en effet à dé-placer l'autre en lui imposant une identité dépréciative contre sa volonté. Insulter l'interlocuteur, c'est le contraindre à prendre une place déshonorante, humiliante, dégradante, ou au moins dévalorisante. L'anglais est assez parlant à cet égard, avec des expressions telles que « call someone a name » ou « give someone a bad name ». Insulter, c'est donner un nom (et à cet égard, l'insulte est aussi paradoxalement un mode d'entrée dans l'intersubjectivité comme le note Judith Butler : « To be called a name is one of the first forms of linguistic injury that one learns. But not all name-calling is injurious. Being called a name is also one of the conditions by which a subject is constituted in language »²⁴⁶) et donc une identité, souvent mauvaise ou perçue, et faite pour être perçue comme telle (« a bad name »). Ainsi le boucher concentre-t-il ses attaques sur le domaine sexuel, attribuant à son interlocuteur diverses pratiques connotées négativement (homosexualité, prostitution), et le domaine intellectuel (« ponce », « twit »). En cela, il reprend d'ailleurs à son

²⁴⁴ Jean-Jacques LECERCLE, *The Violence of Language*, op. cit., p257

²⁴⁵ François FLAHAULT, *La parole intermédiaire*, op. cit., p56

²⁴⁶ BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*, op. cit., p2

compte le cliché du prolétaire viril face au bourgeois efféminé, et fait par là même de l'agon linguistique qu'est l'échange le véhicule d'un agôn extralinguistique plus large (de type « lutte des classes »).

Le domaine intellectuel est un domaine par ailleurs plutôt classique, pour lequel les personnages de Carroll ont aussi un faible. Dans la liste des insultes adressées à Alice, on a déjà cité les « You are a simpleton »²⁴⁷ et « Really, you are very dull »²⁴⁸ que le Griffon adresse à la Tortue. On pourrait ajouter « You're a little goose »²⁴⁹ du Mouton, « You dont' know much »²⁵⁰ de la Duchesse, ou encore « « I never saw anybody that looked stupider »²⁵¹ d'une Violette. Affligé d'une identité dévalorisante, celui qui reçoit l'insulte est dé-gradé, c'est à dire « déchu », « destitué d'une manière infamante de sa dignité »²⁵² : « One is not simply fixed by the name that one is called. In being called an injurious name, one is derogated and demeaned. »²⁵³ C'est donc bien au plein sens du terme que l'insulte est un dé-placement. Elle éjecte de la place que l'on veut ou croit devoir occuper, elle « dé-place. C'est un dé-placement violent et qui fait violence »²⁵⁴, ainsi que l'écrit Uli Windisch.

Il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'une bonne partie des insultes, au moins usuelles, en général et dans notre corpus, soient métaphoriques ou métonymiques : « Les insultes usuelles sont généralement métaphoriques ou métonymiques, et souvent hyperboliques. Elles associent la personne visée à des êtres ou des animaux connotés négativement, ou à des objets ou des substances perçus comme dégoûtants »²⁵⁵. La forme de la métaphore permet de transférer directement les traits ou caractéristiques négatifs des animaux et objets sur la personne insultée. C'est le cas du « little goose » que le Mouton lance à Alice. L'insulte « goose », métaphore courante (et dûment répertoriée dans l'*Oxford English Dictionary*) transfère certains traits dépréciatifs censés être caractéristiques du volatile (en l'occurrence la stupidité ou la bêtise),

²⁴⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p103

²⁴⁸ *Ibid.*, p100

²⁴⁹ *Ibid.*, p213. On retrouve également cette insulte au chapitre 4 d'*Alice's Adventures in Wonderland* : « An arm, you goose! » (*Ibid.*, p42)

²⁵⁰ *Ibid.*, p63

²⁵¹ *Ibid.*, p

²⁵² Définition du *Petit Robert*.

²⁵³ Judith BUTLER, *Excitable Speech: a Politics of the Performative*, op. cit., p2

²⁵⁴ Uli WINDISCH, *Le K.-O. Verbal : La communication conflictuelle*, op. cit., p21

²⁵⁵ Marty LAFOREST et Diane VINCENT, « La qualification péjorative dans tous ses états ». *Langue française* 144, 2004, p59-81, p61

directement sur Alice. On pourrait encore citer le « you, chicken »²⁵⁶ du Lion à la Licorne, transfert encore plus direct puisqu'il n'a recours qu'à une syntaxe minimaliste²⁵⁷, you + nom commun, forme fréquente pour lancer une insulte. Cette même syntaxe de l'insulte est très fréquente et on la retrouve dans le sketch du boucher, « you, slimy trollop », imposant directement l'identité « slimy trollop » au client, mais aussi dans « You excrement! »²⁵⁸ lancé par l'architecte Wiggin à ses commanditaires, optant cette fois-ci pour l'assimilation dégradante à une matière des plus dépréciées, ou encore « you tit »²⁵⁹, métaphore ou synecdoque devenue insulte figée, lancée par un père à son fils dans l'épisode 2 et par un employé chargé d'insulter les clients dans l'épisode 29.

L'insulte, comme l'écrit Butler, révèle donc aussi la fragilité de la place de chacun dans l'échange, qui peut sans cesse être contestée, et le risque qui pèse sur tout locuteur d'être « remis à sa place » : « Exposed at the moment of such a shattering is precisely the volatility of one's "place" within the community of speakers; one can be "put in one's place" by such speech, but such a place may be no place. »²⁶⁰. Voilà pourquoi les locuteurs nonsensiques aiment à y recourir dans leurs joutes verbales : il s'agit d'une agression pragmatique redoutable. Même le socle le plus ferme de l'identité peut être remis en question, comme le nom, parfois subitement dévalué par nos locuteurs. Celui d'Alice est jugé « stupide » par Humpty-Dumpty, et celui de Popinjay, dans *Catch-22*, est clairement dénigré par le colonel à la tête de la cour martiale (« "Just what the hell kind of a name is Popinjay anyway? I don't like it." »²⁶¹). L'insulte, loin de n'être qu'un mot, est bel et bien un « acte social porteur de conséquences »²⁶². La nature pragmatique et sociale de tout énoncé s'y révèle brutalement.

Mais l'insulte, comme interpellation, même violente, ouvre aussi le chemin à la réponse : « If to be addressed is to be interpellated, then the offensive call runs the risk

²⁵⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p242

²⁵⁷ Sur la syntaxe des insultes, voir Jean-Jacques LECERCLE and Denise RILEY, *The Force of Language*. London : Palgrave Macmillan, 2004, p67

²⁵⁸ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I*, op. cit., p 221 (épisode 17)

²⁵⁹ *Ibid.*, p23

²⁶⁰ Judith BUTLER, *Excitable Speech: a Politics of the Performative*, op. cit., p4

²⁶¹ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p104

²⁶² Marty LAFOREST et Diane VINCENT, « La qualification péjorative dans tous ses états », op. cit., p59

of inaugurating a subject in speech who comes to use language to counter the offensive call. » Ainsi s'ouvre une spirale d'agression verbale, où l'agression appelle l'agression, et où l'agresseur peut alors devenir à son tour la victime dans un échange / rapport de force ouvert, où la politesse n'a plus sa place comme l'écrivent Lakoff et Johnson: « The rules of politeness are effective only up to a certain point, when real danger of injury (physical, mental, or economic) looms, the rules of politeness are ineffectual »²⁶³. Il en va d'une intégrité, physique ou morale, voire mentale pour Alice face à Tweedledee et Tweedledum qui tentent, de sophisme pervers en agression verbale, d'éjecter la petite fille de sa place dans l'échange en niant jusqu'à sa simple existence (« “You know very well you're not real” is the ultimate aggression, which reduces Alice to tears »²⁶⁴). Face à leur agression constante, à leur mépris affiché (« Tweedledum interrupted in a tone of great contempt »²⁶⁵) et à leurs cris (« “Ditto, ditto!” cried Tweedledee »), Alice choisit presque instinctivement la contre-attaque en leur intimant de se taire (« He shouted this so loud that Alice couldn't help saying “Hush! [...]” »), et surtout en leur retournant sans précautions verbales leur affirmation la plus violente : « If I'm only a sort of thing in his dream, what are *you*, I should like to know ? ». C'est bien la nécessité de la contre-attaque qu'elle apprend ici, par la manière forte : « Here, she is learning the art of interpellation and of questioning as a form of counterattack »²⁶⁶, commente Lecercle. Car il est des situations, fréquentes dans les échanges agonaux du nonsense, où la coopération n'a plus sa place, et où le langage doit être utilisé pour faire violence à l'adversaire et les mots comme autant d'armes contondantes, particulièrement pour être en mesure de se défendre et retourner l'agression. Alice, confrontée à la violence pragmatique et linguistique du nonsense le réalise peu et à peu et maîtrise de mieux en mieux cette violence défensive. Ainsi, lorsque la Reine hurle « Off with her head » piquée par l'insolence de la petite fille, Alice arrive-t-elle presque à égaler son niveau sonore (« very loudly and decidedly »²⁶⁷).

²⁶³ « What You Can Do With Words : Politeness, Pragmatics, and Performatives », in A. Rogers, B. Wall & J.P. Murphy (eds) : *Proceedings of the Texas Conference on Performatives, Presupposition, and Implicatures*, Arlington : Center for Applied Linguistics, 79-105, p96, cite dans Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome II, *op. cit.*, p252

²⁶⁴ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, *op. cit.*, p83

²⁶⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p198

²⁶⁶ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, *op. cit.*, p84

²⁶⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p86

Et avec l'irrévérent « stuff and nonsense »²⁶⁸ qu'elle jette à la Reine de Cœur pour disqualifier son « Sentence first – verdict afterwards », c'est désormais elle qui déplace, ou plutôt remet à sa place la Reine de Cœur. Son initiation au combat verbal est alors, pour ainsi dire, achevée.

Il n'est pas innocent de trouver cette dernière scène d'*agôn* en plein milieu d'un procès. Le procès, dont le nonsense, on l'a dit, est féru, est le lieu d'exercice d'une violence que l'on peut dire institutionnelle. Ainsi Judith Butler cite-t-elle un essai de Robert Cover, « Violence and the World »²⁶⁹, qui écrit « Judges [...] deal pain and death, [...] for as the judge interprets, using the concept of punishment, she also acts—through others—to restrain, hurt, render helpless, even kill the prisoner »²⁷⁰. Cette violence institutionnelle, c'est ce que Butler appelle « Power of the judiciary to enact violence through speech ». Au cœur du procès se trouve un pouvoir institutionnel de punir, et la violence du performatif qui y est liée, dans la mesure où elle est exercée par des locuteurs à qui ce droit est reconnu. C'est aussi parfois jusqu'à la vie, ou la survie, qui se joue dans les échanges d'un procès. Le nonsense pousse cette violence à son paroxysme dans ses scènes de procès, en faisant usage d'une rhétorique elle-même violente, où il n'importe que de gagner l'échange, au prix de tous les sophismes et manipulations discrètes ou brutales du langage, prenant les accusés au piège d'une institution devenue arbitraire et d'un pouvoir qui a pour seul dessin de s'imposer par cette même violence.

Si on pense immédiatement au procès du Valet de Cœur, que Jean-Jacques Lecercle analyse en détail dans *Philosophy of Nonsense* comme illustration de la violence institutionnelle du langage, du pouvoir de la rhétorique et du sophisme, ainsi que de la nécessité d'y résister par l'*agôn*²⁷¹, les procès de *Catch-22* combinent eux aussi, à bien des égards, violence institutionnelle, rhétorique et verbale dans un même déploiement de ce que l'arbitraire a de plus brutal et inquiétant.

²⁶⁸ *Ibid.*, p129

²⁶⁹ Robert M. COVER, « Violence and the World », 96 Yale Law Journal 1595, 1601 n I (1986)

²⁷⁰ Judith BUTLER, *Excitable Speech: a Politics of the Performative*, *op. cit.*, p47

²⁷¹ « it is an account of the institutional violence of language, of the power of rhetoric and sophistry, and of the necessity of agonistic retort if one does not wish to be made the victim of arbitrariness. », Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, *op. cit.*, p90

Ainsi le procès du chapelain, dans le chapitre « The Cellar »²⁷², n'est-il pas sans rappeler celui du Valet de Cœur. Dans la rhétorique du colonel, comme dans celle Roi et de la Reine de Cœur, la conclusion vient avant les débats, qui ne servent qu'à la justifier, au prix d'une logique des plus discrétionnaires²⁷³. Dans *Catch-22*, comme dans *Alice*, c'est une lettre qui est au centre de l'accusation, sur laquelle sont projetées des lectures fallacieuses à la base d'une rhétorique faite de faux truismes et de sophismes éhontés. La lettre incriminée est signée du nom du chapelain, mais il se défend de l'avoir écrite ou signée. Pour démontrer le contraire, le colonel lui fait écrire son nom sur une feuille, qu'il compare à la lettre qui lui est reprochée. S'il s'avère que les deux écritures ne sont pas les mêmes, au lieu de conclure que ça n'est effectivement pas le chapelain qui a écrit la première lettre et que quelqu'un l'a écrit et signée à sa place, il conclut au contraire que l'écriture avec laquelle il vient d'écrire son nom n'est pas la sienne, puisque ça n'est pas celle de la lettre incriminée, ce qui prouve sa culpabilité. Car s'il n'avait pas été coupable, il n'aurait pas cherché à masquer son écriture en écrivant son nom devant lui. Cette logique sophistique, qui projette une lecture à charge, et utilise les faits pour démontrer une conclusion arrêtée avant même le début des débats n'est pas sans rappeler la logique de l'accusation du Valet de Cœur : la lettre qui lui est attribuée n'est pas non plus rédigée avec son écriture, sans compter qu'elle n'est, elle, pas signée et qu'il ne s'agit en réalité même pas d'une lettre. Mais là aussi, le fait que l'écriture ne soit pas la sienne est interprété comme signifiant qu'il l'a écrite avec l'écriture d'un autre, et l'absence de signature est elle aussi retenue contre lui car s'il n'avait pas eu quelque intention malveillante, il l'aurait signée comme « un honnête homme »²⁷⁴. Dans les deux cas, la démonstration s'appuie sur une prémisse qui contient la conclusion de la démonstration. Dans le cas du Valet de Cœur, c'est le Lapin qui l'impose en présentant le document comme « semblant » être une lettre écrite par le prisonnier « à quelqu'un », ce qui n'est alors nié par personne et ouvre la voie à la démonstration sophistique du roi. Dans le cas du chapelain, la prémisse est présentée

²⁷² Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p476-491

²⁷³ Cette rhétorique est explicite dans le procès de Clevinger au début du roman : « Clevinger was guilty, of course, or he would not have been accused, and since the only way to prove it was to find him guilty, it was their patriotic duty to do so. » (*Ibid.*, p106)

²⁷⁴ « You *must* have meant some mischief, or else you'd have signed your name like an honest man » », Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p126.

par le colonel comme une évidence puisque la lettre est signée du nom du chapelain, piège auquel l'accusé se laisse lui-même bien naïvement prendre :

“You can read, though, can't you?” the colonel persevered sarcastically.
“The author signed his name.”
“That's my name there.”
“Then you wrote it. Q.E.D.”²⁷⁵

En reconnaissant qu'il s'agit bien de son nom, le chapelain valide implicitement la relation posée par l'énoncé du colonel, posant le nom signé au bas de la lettre comme le nom de l'auteur, et se pose donc, bien malgré lui, comme auteur. Ce faux-pas rhétorique ouvre bien malgré lui la voie au raisonnement prouvant sa culpabilité. Et c'est encore la même rhétorique douteuse, où la prémisse abrite la conclusion, qui est utilisée pour le jugement final du Chapelain (« Sure he's guilty » agreed the major. « If they're his crimes and infractions, he must have committed them. »²⁷⁶).

Les accusés sont ainsi pris au piège d'une rhétorique malveillante, où le langage se fait pur instrument de soumission. Comme dans le procès de ce dernier, l'accusation manipule le langage pour imposer sa logique arbitraire et parvenir à imposer sa force.

Pire encore, dans les procès de *Catch-22*, que ce soit celui du chapelain ou celui de Clevinger, la violence institutionnelle et rhétorique se double d'une violence verbale et physique. Quand le chapelain tente, encore une fois naïvement, de se rebeller (en criant à l'injustice, ce qui ne constitue jamais une argumentation très efficace), il est violemment et littéralement remis en place par une intervention où les mots cèdent la place aux poings :

Without saying a word, the colonel pushed the chaplain's chest hard and knocked him back down into the chair, and the chaplain was suddenly weak and very much afraid again.²⁷⁷

Et l'insulte et les attaques *ad hominem* tiennent à nouveau un rôle prééminent pour assujettir, dans tous les sens du terme, les accusés :

²⁷⁵ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p488

²⁷⁶ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p488

²⁷⁷ *Ibid.*, p483

“You’re a windy son of a bitch, aren’t you ? Nobody asked you for clarification and you’re giving me clarification. I was making a statement, not asking for clarification. You are a windy son of a bitch, aren’t you?”

“No, sir.”

“No, sir? Are you calling me a goddam liar?”

“Oh no, sir.”

“Then you’re a windy son of a bitch, aren’t you?”

“No, sir.”

“Are you trying to pick a fight with me?”

“No, sir.”

“Are you a windy son of a bitch?”

“No, sir.”

“Goddammit, you *are* trying to pick a fight with me. For two stinking cents I’d jump over this big fat table and rip your stinking, cowardly body apart limb from limb.”²⁷⁸

Pris au piège d’une violence rhétorique et verbale exercée par ceux qui, institutionnellement, on le pouvoir de les juger, c’est-à-dire, dans les termes que reprend Butler, de les punir, faire souffrir voire les tuer, il est bien difficile de reprendre le dessus et Clevinger, comme le chapelain, sont acculés à une défaite qui ne les laisse pas indemnes. Clevinger, par exemple, est physiquement puni et moralement assommé. La violence de l’échange pris dans l’arbitraire d’un pouvoir pourtant légitime n’a alors plus rien d’abstrait. Le langage peut réellement blesser.

Les agressions de Tweedledee et Tweedledum font pleurer Alice ; la Reine, insultée par la petite fille, se fâche tout rouge : au flot des mots se mêlent parfois les cris ou les pleurs. La violence de l’échange se dessine non seulement dans le langage au sens verbal du terme, mais aussi dans les réactions physiques ou inarticulées des interlocuteurs, « the materiality of language, its capacity to act on bodies ».²⁷⁹ « Bad words are a form of verbal action » écrit Jean-Jacques Lecercle un peu plus loin : le langage comme action, comme recherche d’effets se matérialise dans les réactions et manifestations physiques des interlocuteurs, de l’émotion à la douleur. Le langage n’a alors plus rien d’un système abstrait, et il n’est pas sans risques de dommages réels pour les participants à l’échange. La polysémie de « injure » (du latin « *injuria* », acte

²⁷⁸ *Ibid.*, p103

²⁷⁹ Jean-Jacques LECERCLE and Denise RILEY, *The Force of Language, op. cit.*, p66

contraire à la loi mais aussi qui porte préjudice, moralement et physiquement) en anglais est fort parlante à cet égard : à la fois injure et blessure, à la fois agression verbale et dommage corporel.

C'est cet effet visible sur l'autre, paroxysme de la nature pragmatique du langage, que recherche, au plus fort de sa cruauté, le locuteur nonsensique, perturbant, insultant, interrompant, contredisant, bref poussant à bout sa stratégie d'agression jusqu'à voir les effets de sa parole se matérialiser physiquement chez son interlocuteur, comme on l'a vu avec Tweedledee et Tweedledum, sophistes cruels mêlant la violence matérielle de leur cris et la violence immatérielle de la persuasion²⁸⁰ pour mieux blesser Alice.

Car les mots exercent bien une violence sur l'autre, le font réagir, contre lui, ou malgré lui comme c'est le cas du chapelain de *Catch-22*, que la violence verbale du procès ne laisse pas indemne :

“Go on, beat it, I told you !” the colonel roared [...] Get the hell out of here.”

The chaplain was shocked by his bellicose words and tone, and to his own amazement and mystification, deeply chagrined that they were turning him loose.”²⁸¹

Le contenu des paroles, le ton agressif, le volume sonore (« roared »), tout concourt à donner une dimension physique à l'agression du langage. « There is violence in a scream »²⁸², note à juste titre Jean-Jacques Lecercle dans *The Violence of Language*, une violence qui peut être source de douleur : « truly physical pain-its ultimate cause is a sound striking the ear-drum »²⁸³ Le cri en lui-même peut devenir une arme, comme le sait le cardinal Ximenez de l'inquisition des Monty Python, qui hurle devant sa victime en connaissance de cause : « I suppose we make it worse by shouting a lot, do we? Confess, woman. Confess! Confess! Confess! Confess! »²⁸⁴. Et la Reine n'est pas la dernière à pratiquer l'agression vocale comme le montrent les termes utilisés pour

²⁸⁰ Jean-Jacques LECERCLE, *The Violence of Language*, op. cit., p230

²⁸¹ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p488

²⁸² Jean-Jacques LECERCLE, *The Violence of Language*, op. cit., p229

²⁸³ *Ibid.*, p231

²⁸⁴ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words*, volume I, op. cit., p198 (épisode 15)

décrire sa production verbale (« screamed », « « shouted », « in a shrill loud voice », « in a voice of thunder », « shrieked out », « at the top of her voice »).

Les limites entre la sphère mentale et immatérielle du langage et la sphère physique, incarnée, de la douleur tendent vite à se brouiller dans les cris ou les pleurs. Dans le sketch « The Visitors »²⁸⁵, Iris, la femme dont le domicile est envahi par des personnages grossiers, provocateurs et belliqueux, alterne cris et larmes en réaction aux insultes et autres agressions verbales (remarques sexuellement offensives, cruauté affichée, familiarités déplacées) dont elle est victime :

Mr Equator: You got a nice pair there haven't you love. (*puts hand on Iris's boobs and gives a wet kiss; Iris screams*) Shut up you silly bitch, it was only a bit of fun.

Iris: Aaaaagh! Boo boo hooo.

Jusqu'au cri final qui marque la fin de l'échange et la fuite définitive d'Iris :

Mr Equator(*to Iris*) Come on then love, drop 'em.
Iris Aaaaaaagh! (*runs out*)

C'est d'ailleurs également par des pleurs puis un hurlement que s'interrompt le sketch « Buying a bed » de l'épisode 8, après de nombreux malentendus et agressions plus ou moins directs :

All: Oh. What did you say that for? What did you say that for?
Bride(*weeping*): But it's my only line!
All: Well, you didn't have to say it.
*They all hop off. She howls. Cut to vox pops.*²⁸⁶

Et ce sont ces mêmes cris que recherche Keats dans un curieux sketch où de célèbres poètes anglais récitent leurs poèmes à la gloire des fourmis. Keats lui, fait violence à

²⁸⁵ *Ibid.*, p117-120 (episode 9)

²⁸⁶ *Ibid.*, p102 (episode 8)

l'auditoire en décrivant par le menu l'ennemi naturel de la fourmi, le fourmilier, puis le supplice d'une fourmi dévorée, déclanchant les huées et les cris des spectateurs, dont certains vont jusqu'à s'évanouir :

Keats: My heart aches and a drowsy numbness pains
My senses, as though an anteater I'd seen
(*panic spreads and the audience half rise*)
A nasty long-nosed brute
(*screams from the audience*)
With furry legs and sticky darting tongue
I seem to feel its cruel jaws
Crunch crunch there go my legs
Snap snap my thorax too
(*various screaming women faint*)
My head's in a twain, there goes my brain
Swallow, swallow, swallow, slurp (*he loses control*)
Old Lady: Mr Keats, Mr Keats, please leave immediately.²⁸⁷

La violence de la description se prolonge dans la violence de la réaction de l'auditoire, entre bousculade, cris, pleurs et évanouissements. Le langage se fait ainsi littéralement blessant, et sous les dehors fantaisistes du contexte choisi par les Monty Python, c'est bien l'agression physique du langage qui est mise en scène. La violence, c'est donc aussi celle des mots que l'on ne peut supporter d'entendre. Que ce soient des mots « tabous » (beaucoup sont utilisés dans les insultes, relatifs à la mort, la sexualité ou divers interdits bibliques) ou des mots refoulés pour d'autres raisons, parfois obscures ou fantaisistes comme dans le sketch de l'épisode 42 qui met en scène une famille qui classe les mots selon leur consonance matérielle. Si les mots qui évoquent le « bois » se révèlent agréables pour le père, tout comme ceux qui évoquent le « PVC » sont neutres, prononcer des mots qui évoquent l'« étain » se révèle une vraie torture pour la fille :

Father: Ugh! Newspaper!...litterbin...dreadful tinny sort of words. Tin, tin, tin.
The daughter bursts into tears.
Mother Oh, dear, don't say 'tin' to Rebecca, you know how it upsets her.
Father (*to the daughter*): Sorry, old horse.
[...]
Daughter: No, antelope...sort of nice and woody type of thing.

²⁸⁷ Roger WILMUT, ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p271 (épisode 41)

Mother: Don't think so, Becky old chap.

Father: No, no 'antelope', 'antelope' - tinny sort of word. (*the daughter bursts into tears*) Oh, sorry old man.

[...]

Father: Bound...Vole...Recidivist.

Mother: Bit tinny. (*the daughter howls*) Oh! Sorry, Becky old beast. (*the daughter runs out crying*)²⁸⁸

Le summum de la violence verbale est cependant atteint quand le langage tue littéralement. Si cela est plutôt rare dans notre corpus (la mort est plus souvent discursive que physique dans le nonsense), c'est bien le cas de la « blague qui tue » (« Killer Joke »²⁸⁹), qui dévaste, au sens propre du terme, les rangs de l'ennemi allemand dans le premier épisode du Flying Circus. Dans l'énonciation létale de la blague qui tue, il n'est plus question d'impact émotionnel du langage mais d'un pouvoir physique, à la manière des formules magiques ou des sorts mortels des sorciers. La mort est donnée non plus par le langage mais dans le langage que le nonsense des Monty Python met en scène dans l'excès.

Au bout du compte, dans le nonsense, la violence physique n'est jamais très loin de la violence verbale, et l'échange menace à chaque instant de passer d'une sphère à l'autre. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les termes qu'Humpty Dumpty utilise pour parler de sa victoire discursive sur Alice, quand il lui démontre en quoi les « non-anniversaires » sont supérieurs aux anniversaires :

“[...] that shows that there are three hundred and sixty-four days when you might get un-birthdays presents—”

“Certainly,” said Alice. “And only one for birthday presents, you know. There's glory for you!”

“I don't know what you mean by 'glory',” Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. “Of course you don't—till I tell you. I meant 'there's a nice knock-down argument for you!’”²⁹⁰

²⁸⁸ *Ibid.*, p288-289 (épisode 42)

²⁸⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p11 (épisode 1)

²⁹⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p224

Humpty Dumpty fait de l'échange un noble art où les arguments se font littéralement percutants, qualifiant le sien de « knock-down », ce qui signifie au sens propre renverser, faire tomber, mettre à terre (le terme, de manière intéressante désigne également un coup en boxe anglaise, le « knockdown », qui fait tomber l'adversaire au sol), et donné pour équivalent de « glory ». Mais comme le note Martin Gardner dans sa note à ce propos : « Remove the *l* from *glory*, Carroll observes at the end of the sixth knot in *A Tangled Tale*, and you get *gory*. An adjective describing the end of a knowdown argument ? ». De la gloire (« glory ») de la victoire discursive (“glorious” est également le terme que le Chevalier Blanc utilise pour qualifier sa victoire, elle aussi par « knockdown » ou tombé de l'adversaire) au bain de sang (« gory ») de la bataille physique il n'y a qu'une lettre, semble suggérer Carroll lui-même.

La Duchesse du Pays des Merveilles illustre elle aussi ce passage rapide du registre verbal au registre physique en retournant les paroles d'Alice contre elle-même, coupant court à toute argumentation :

“If everybody minded their own business,” the Duchess said in a hoarse growl, “the world would go round a deal faster than it does.”

“Which would *not* be an advantage,” said Alice, who felt very glad to get an opportunity of showing off a little of her knowledge. “Just think of what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis—”

“Talking of axes,” said the Duchess, “chop off her head!”

Au prix d'un léger glissement phonétique (du /s/ final de « axis » au /z/ final de « axes », deux sons proches puisqu'il s'agit de deux fricatives alvéolaires que seule la qualité voisée ou non distingue), la Duchesse fait basculer l'échange dans la force brute, à la manière habituelle de la Reine de Cœur. Les mots ne sont en effet pas toujours suffisants pour l'emporter sur le champ de bataille discursif, et la tentation est grande de passer à la violence physique comme le note Jean-Jacques Lecercle : « On many occasions, however, insinuation gives way to downright insult, the climax of which is, of course, the Queen of Heart's 'Off with her head!', where brute force replaces verbal violence. »²⁹¹. Ainsi est-ce le plus souvent lorsqu'elle est à court d'arguments et de mots

²⁹¹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p104

pour imposer sa volonté que la Reine a recours à la menace capitale qui coupe court, de fait, à toute argumentation :

The Queen had only one way of settling all difficulties, great or small. “Off with his head!” she said, without even looking round.²⁹²

Désemparée par le refus d’Alice de rester à la place qu’elle veut bien lui attribuer, la Reine doit sans cesse recourir à la menace physique. C’est déjà le cas au chapitre 8, lorsqu’elle est pour la première fois confrontée à l’insolence d’Alice :

“How should I know?” said Alice, surprised at her own courage. “It's no business of *mine*.”

The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, screamed “Off with her head!”²⁹³

Et c’est bien sûr à nouveau à cette extrémité qu’elle recourt quand la petite fille lui oppose un refus net à la fin du livre, ruinant pour de bon son autorité discursive :

“Hold your tongue!” said the Queen, turning purple.

“I won't!” said Alice.

“Off with her head!” the Queen shouted at the top of her voice.²⁹⁴

On retrouve d’ailleurs cette même tendance au recours à la violence physique chez l’autre hiérarque peu loquace de notre corpus, le général Dreedle de *Catch-22*, tout aussi peu capable d’argumenter et tout aussi prompt à utiliser la menace physique quand les mots lui manquent pour défaire son adversaire. Lors de l’insurrection des gémissements, il règle le problème en ordonnant l’exécution du responsable des opérations du groupe, le Major Danby « “Take him out and shoot him,” ordered General Dreedle. »²⁹⁵, et quand c’est le chapelain qui fait obstacle à sa volonté, la première idée qui lui vient à l’esprit est

²⁹² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p91

²⁹³ *Ibid.*, p86

²⁹⁴ *Ibid.*, p129

²⁹⁵ Joseph HELLER. *Catch-22*, op.cit., p282

la même : « “If he wasn’t a chaplain,” General Dreedle muttered, “I’d have him taken outside and shot”. »²⁹⁶

Dans l’échange devenu *agôn*, si les mots sont des armes, il est dans la logique du combat de les troquer contre des armes plus puissantes dès lors que celles-ci sont disponibles, et le combat verbal peut à chaque instant devenir physique.²⁹⁷ C’est aussi cela qu’Alice apprend à travers ses aventures, et l’une des conclusions d’*Alice’s Adventures in Wonderland*, lors du procès final. Devenue physiquement supérieure (elle est bien plus grande que les créatures qui l’entourent), elle peut se permettre de jouer sur le même registre que le Roi et de la Reine de Cœur et opposer sa force directement pour mettre en échec la leur :

[...] her increased position of independence and power is symbolised by her growing, and rather fast at that: ‘she had grown so large in the last few minutes that she wasn’t a bit afraid of interrupting him’. Her power is no longer merely verbal, it is also physical – the concealed basis of verbal power. Behind the verbal game of interrogation, there is the threat of torture. Behind the conformity to the conversational rules of turn-taking, there lies the possibility of imposing one’s ‘turn’ on the other by physical violence.”²⁹⁸

Le recours à la force brute n’est cependant pas sans laisser une impression mitigée : si les poings ne sont qu’une bien piètre compensation pour le manque de puissance rhétorique, poursuit Lecercle, le coup de force signe aussi l’arrêt de mort de l’échange verbal, et constitue donc tout autant un échec qu’une victoire. On l’a dit plus haut, quand Alice met fin, par la force de son acte illocutoire final, à l’échange, c’est bien le Pays des Merveilles tout entier qui disparaît.

Le recours à la violence, qui doit pallier l’impuissance des mots, a souvent pour but de faire taire l’adversaire par la force. Le silence de l’autre est donc aussi l’enjeu de l’*agôn* nonsensique, et c’est sur ce silence, élément ambigu des échanges de notre

²⁹⁶ *Ibid.*, p361

²⁹⁷ « Speech is always threatening to give way to brute force, for, being reduced to the function of weapon, it may always be discarded if or when a more powerful weapon is available –this is the essence of the Queen Of Heart philosophy, when she exclaims, as she is apt to do, ‘Off with his head!’” », Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p72

²⁹⁸ *Ibid.*, p99

corpus, à la fois issue, victoire et défaite, que nous allons clore ce parcours de l'échange comme lieu d'action.

III.3.A. « A DEAD SILENCE » : LE SILENCE DANS L'ÉCHANGE VERBAL

C'est par le silence que nous allons terminer cette exploration du langage comme pratique et de la parole comme acte social, de façon moins paradoxale qu'il n'y paraît. Car si le silence ne peut, à juste titre, être qualifié d'acte de langage, comme l'explique Jacob Mey, il s'agit bel et bien d'un acte pragmatique à part entière, doté d'une valeur (qui diffère selon les contextes et cultures) dans l'échange verbal²⁹⁹. Il est parfois soumission, parfois domination, parfois défi, parfois obéissance, mais toujours enjeu et souvent issue de l'échange verbal dans notre corpus. S'il est, par définition, discret, lui qui est absence de parole (Mey parle de « non-talk », certains, comme Enninger, l'appellent « non-phonation »³⁰⁰) et n'attire donc pas nécessairement l'attention parmi les discours prolixes, interpellations bruyantes et autres rhétorique éloquente de nos locuteurs, il occupe une position centrale dans la vision agonale de la conversation que développe le nonsense, et ce par bien des aspects. Car c'est bien la survie linguistique qui se joue au plus fort de la lutte verbale, où le silence, dans une métaphore quelque peu usée, équivaut parfois à la mort discursive. S'approprier l'échange et imposer le silence à l'autre, couper la parole, exclure de la conversation, ne pas laisser son mot à dire, tels sont les comportements discursifs qui vont maintenant nous occuper.

Le premier enjeu de l'échange verbal nonsensique est, on l'a largement expliqué, la domination. Ordonner à l'autre de se taire, c'est-à-dire le priver ou prétendre le priver de la parole, participe d'une stratégie de positionnement hiérarchique. Celle-ci combine donc l'illocutoire de l'ordre et la régulation de la parole dans l'échange, double place

²⁹⁹ Voir à ce sujet Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p277-278

³⁰⁰ « What Interactants Do with Non-Talk across Cultures », in Karlfried Knapp, Werner Enninger and Annelie Knapp-Potthof (eds), *Analyzing Intercultural Communication*. Berlin: Mouton de Gruyter. Pp. 269-302., cité dans Jacob L. MEY. *Pragmatics : An Introduction, op. cit.*, p277

haute que l'on retrouve chez les figures d'autorité et les personnages autoritaires de notre corpus, roi, reines, généraux, chefs, juges et autres dépositaires de l'autorité les plus divers. Ainsi a-t-on déjà cité précédemment plusieurs passages où la Reine de Cœur intime brutalement à ses interlocuteurs de se taire (« "Hold you tongue !" said the Queen, turning purple. »³⁰¹, par exemple), mais le Roi s'y essaye lui aussi parfois :

At this moment the King, who had been for some time busily writing in his note-book, cackled out 'Silence!' and read out from his book [...].³⁰²

Le couple royal, par l'interruption et l'ordre de silence fait usage d'une prérogative qui leur est institutionnellement conférée, dans la mesure où ils sont les représentants de la plus haute autorité du Pays des Merveilles. Mais en faire usage, c'est bien sûr également assérer cette autorité.

Dans *The Hunting of the Snark*, c'est l'Homme à la Cloche, personnage qui mène d'une main de fer l'expédition, qui impose le silence avec succès, confirmant par là son autorité sur le groupe :

When at length he sat up and was able to speak,
His sad story he offered to tell;
And the Bellman cried "Silence! Not even a shriek!"
And excitedly tingled his bell.

There was silence supreme! Not a shriek, not a scream,
Scarcely even a howl or a groan,
As the man they called "Ho!" told his story of woe
In an antediluvian tone.³⁰³

Et dans *Through the Looking-Glass*, le Lys tigré, tente, lui aussi, d'asseoir son autorité en coupant la parole aux autres fleurs pour leur intimer le silence, et ce avec plus ou moins de succès :

³⁰¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p129

³⁰² *Ibid.*, p125

³⁰³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Snark*, op. cit., p62

“Silence, every one of you!” cried the Tiger-lily, waving itself passionately from side to side, and trembling with excitement. “They know I ca’n’t get at them !” it panted [...] »³⁰⁴

En réalité, c’est même, pour ce dernier, l’unique moyen qu’il a de s’imposer comme autorité puisqu’il confesse ne pouvoir avoir recours à la menace physique (‘I ca’n’t get at them »), ce qui explique sans doute pourquoi il répète le procédé et impose à nouveau aux fleurs de se taire plus loin (« “Hold your tongue”³⁰⁵ »).

On peut encore citer l’exemple de la Souris du Pays des Merveilles, qui exige le silence pour parler, sur le mode professoral dont elle est coutumière :

“Ahem!” said the Mouse with an important air, “are you all ready? This is the driest thing I know. Silence all round, if you please!”³⁰⁶

Là aussi, le silence de l’auditoire est vu comme signifiant le respect de l’orateur et laisse la place à sa seule parole.

Chez les Monty Python, ce sont les juges qui ont une fâcheuse propension à couper et ôter le parole à leurs interlocuteurs : le juge de la cour martiale de l’épisode 42 intime par trois fois à Fawcett de se taire par un brutal « Shut up ! », tout comme le juge de l’épisode 15 qui le prononce deux fois en six répliques. On pourrait ajouter à cette catégorie les policiers, les officiers et les professeurs et instructeurs, comme l’instructeur de self-défense contre les fruits de l’épisode 4 qui utilise par six fois ce même « shut up », parfois à la suite :

Second Man: Suppose he's got a bunch.

RSM: Shut up!

Fourth Man: Supposing he's got a pointed stick.

RSM: Shut up. Right now you, Mr Apricot.³⁰⁷

³⁰⁴ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p167

³⁰⁵ *Ibid.*, p168

³⁰⁶ *Ibid.*, p30

³⁰⁷ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words*, volume I, op. cit., p46 (épisode 4)

L'interruption signe ici un véritable verrouillage de l'échange, qui reste la propriété unique de l'instructeur puisqu'il empêche ses interlocuteurs d'accéder, du moins librement, à la parole. Faire taire les autres, c'est donc aussi s'attribuer une place haute et la seule maîtrise de l'échange, qu'elle soit donnée ou non par la législation dans l'extra-discursif. « Dans les échanges de type inégalitaire, l'interruption [est] le privilège des sujets occupant la position haute (personnes disposant de l'autorité, ou particulièrement autoritaires [...]) »³⁰⁸ comme l'écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni. Il s'agit bien d'une stratégie de positionnement dans la hiérarchie de l'échange. Retirer la parole à l'autre, le réduire au silence, c'est prétendre le dominer et le reléguer à une position subalterne, tout en s'arrogeant le seul droit à la parole et à sa distribution. C'est aussi éprouver et affirmer ce droit, s'il le faut de façon abusive, quand il est donné par une hiérarchie extra-discursive (c'est le cas pour les dépositaires de l'autorité officiels comme le Roi et le Reine de Cœur).

Ainsi, dans *La Chasse au Snark*, en interrompant sans cesse le Boulanger, l'Homme à la Cloche cherche à diriger l'échange, jusqu'à la production verbale de son interlocuteur, qui en est réduit à ne dire que ce qu'on le laisse dire :

“My father and mother were honest, though poor—”
 “Skip all that!” cried the Bellman in haste.
 “If it once becomes dark, there's no chance of a Snark—
 We have hardly a minute to waste!”

“I skip forty years,” said the Baker, in tears,
 “And proceed without further remark
 To the day when you took me aboard of your ship
 To help you in hunting the Snark.

“A dear uncle of mine (after whom I was named)
 Remarked, when I bade him farewell—”
 “Oh, skip your dear uncle!” the Bellman exclaimed,
 As he angrily tingled his bell.³⁰⁹

Par ces interruptions constantes, l'Homme à la Cloche se pose clairement en maître de l'échange, ne laissant la parole à son interlocuteur que lorsqu'elle lui est utile et le

³⁰⁸ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome, *op. cit.*, p176

³⁰⁹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Snark*, *op. cit.*, p64

privant même du choix du thème de son discours, comme le ferait un policier ou un juge interrompant un témoin ou un suspect pour le faire venir aux faits.

L'interruption verbale n'est d'ailleurs par la seule méthode pour imposer le silence à l'adversaire ou le réduire au silence. Les personnages du nonsense, certes plus rarement, peuvent aussi imposer le silence à l'interlocuteur en le cultivant eux-mêmes, c'est-à-dire en se taisant, et ce à dessin. La technique est pratiquée par le Chenille, qui impose de longs silences à Alice et garde la prérogative de l'engagement de l'échange à chaque fois :

The Caterpillar and Alice looked at each other for some time in silence : at last the Caterpillar took the hookah out of its mouth, and addressed her in a languid, sleepy voice.³¹⁰

Puis :

Alice thought she might as well wait, as she had nothing else to do, and perhaps after all it might tell something worth hearing. For some minutes it puffed away without speaking; but at last it unfolded its arms, took the hookah out of its mouth again, and said [...].³¹¹

Et enfin :

This time Alice waited patiently until it chose to speak again.³¹²

La Chenille, en se réservant le droit d'initier l'échange et en imposant le silence à Alice se rend maître de l'échange et prend la place haute dans sa hiérarchie. Tout comme Humpty Dumpty dans l'autre *Alice*, pour qui le silence sert également de représailles discursives, à la manière des enfants qui ne parlent plus pour se venger de leur interlocuteur :

³¹⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice, op. cit.*, p49

³¹¹ *Ibid.*, p51

³¹² *Ibid.*, p55

Evidently Humpty Dumpty was very angry, though he said nothing for a minute or two.³¹³

L'interruption, qu'elle soit suivie par des mots ou le silence, est d'autant plus agressive qu'elle n'est pas justifiée par le comportement de l'interlocuteur, c'est-à-dire quand il se montre coopératif, pacifique, ou poli comme c'est le cas du Boulanger. Comme le note Catherine Kerbrat-Orecchioni, les interruptions « ni coopératives, ni légitimées par le comportement de L1 [...] sont celles qui produisent dans l'interaction l'effet le plus violent. ». Si « ce ne sont sûrement pas les plus fréquentes, sauf en cas d'échange fortement agonale, à dominance conflictuelle »³¹⁴, c'est sans doute ce mode d'interruption qui est le préféré des terroristes verbaux du Flying Circus (à titre d'exemple, on compte quatre-vingt huit occurrences de « Shut up ! » et ses variantes – « shut you cake-hole », « shut your beak », « shut your festering gob », « shut yer face »- dans l'ensemble des épisodes), qui attirent leurs interlocuteurs dans le piège de la conversation coopérative pour mieux leur retirer subitement la parole, et ce avec un maximum de brutalité. C'est cette technique que choisit par exemple l'homme qui interroge le réalisateur célèbre de l'épisode 1, qui lui retire soudain la parole, sans motivation apparente :

Ross : My latest film ?

Second Interviewer: Yes, Sir Edward.

Ross: Well the idea, funnily enough, came from an idea I had when I first joined the industry in 1919. Of course, in those days I was only the tea boy.

Second Interviewer: Oh, *shut* up.³¹⁵

Derrière son apparente coopérativité se cache en réalité la pulsion de l'*agôn*, qui se révèle dans l'interruption soudaine et d'autant plus brutale qu'elle n'est ni attendue ni réellement justifiée. Il s'agit pour l'intervieweur de casser le discours, de refermer l'échange sur sa seule volonté, dans un mouvement d'appropriation égoïste typique du nonsense, que signe seul le silence de l'autre, imposé à lui contre sa volonté.

³¹³ *Ibid.*, p222

³¹⁴ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome I, *op. cit.*, p179

³¹⁵ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words*, volume I, *op. cit.*, p6 (épisode 1)

Aussi l'interruption est-elle parfois un véritable coup de force dans l'échange. Le silence signifie littéralement la défaite de l'autre dans la lutte pour la domination discursive, et ce parfois contre la hiérarchie extra-linguistique. Encore une fois, Alice en est un bon exemple, quand elle interrompt la Reine pour la faire taire avec succès :

“Off with her head ! Off with—”
“Nonsense!” said Alice, very loudly and decidedly, and the Queen was silent.³¹⁶

Le silence de la Reine signe la prise de pouvoir discursive d'Alice, véritable crime de lèse-majesté puisqu'elle renverse et porte atteinte aux prérogatives du souverain.

Il faut revenir ici à l'idée de « knockdown argument » chère à Humpty Dumpty. Le but de la réplique est de littéralement renverser l'adversaire, autrement dit le laisser coi. Le silence, dans le cadre de l'*agôn* verbal, participe donc aussi de ce que le sociologue Uli Windisch appelle fort justement le « K.-O. verbal ». Dans la lutte verbale, mettre hors jeu l'autre, l'éjecter de l'échange, pour le priver de parole est une forme de victoire :

Comme dans n'importe quelle autre forme de lutte, le but du duel langagier est de vaincre, à défaut de convaincre. Pourquoi parler, dans ce cas ? Pour réduire l'Autre au silence, pour le disqualifier, pour le mettre hors-jeu. Le K.-O. verbal, voilà l'enjeu et la jouissance suprême des polémiqueurs.³¹⁷

Ce qui est recherché, c'est le silence définitif, qui signifie la défaite de l'adversaire, par incapacité de continuer, ou par abandon. A défaut de « K.-O. », chaque silence ou « knockdown » est vécu comme un petit triomphe remporté sur l'autre :

“Who's making personal remarks now?” the Hatter asked triumphantly.
Alice did not quite know what to say to this: so she helped herself to some tea and bread-and-butter [...]³¹⁸

³¹⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p 86

³¹⁷ Uli WINDISCH, *Le K.-O. Verbal : La communication conflictuelle*, op. cit., p21

³¹⁸ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p78

Comme on l'a écrit plus haut, en explorant le jeu de la conversation, la victoire discursive équivaut généralement à avoir le dernier mot, et le silence s'y assimile à une défaite. Plusieurs des défaites d'Alice se signent ainsi dans son incapacité à répondre, on le voit face à la Chenille (« "It is wrong from beginning to end," said the Caterpillar decidedly, and there was silence for some minutes. »³¹⁹), face à Humpty Dumpty (« Alice didn't want to begin another argument, so she said nothing »³²⁰), et face aux convives du « thé chez les fous », où elle n'a jamais le dernier mot (« "It is the same thing with you," said the Hatter, and here the conversation dropped, and the party sat silent for a minute [...] »³²¹, « "Then you shouldn't talk" »³²² asséné par le Chapelier à Alice, qui ne répond pas et s'en va, outrée par l'impolitesse de ses interlocuteurs).

Il y a donc, dans les échanges agonaux du nonsense, toute une recherche du mot qui fait mouche, de l'argument qui laisse pantois, de la réplique qui « cloue le bec », comme le dit l'expression familière, dans une métaphore un rien violente mais juste. On a déjà vu un large éventail de stratégies discursives à cet effet : la contradiction frontale, le raisonnement fallacieux auquel l'adversaire ne peut répondre faute de saisir sa logique, le détournement de sujet, l'agression soudaine... Il faut ajouter la technique particulièrement efficace qui consiste à retourner la question à celui ou celle qui la formule, comme le fait Chico dans *Monkey Business* lors d'un contrôle d'identité, alors qu'il montre un passeport au nom de Maurice Chevalier :

Officer: You're not Maurice Chevalier.

Chico: Are you Maurice Chevalier?

Officer: No.

Chico: Well, there you are."³²³

La méthode est particulièrement efficace pour les questions en « why » chères à Chief White Halfoat dans *Catch-22*³²⁴, mais elle est aussi utilisée par le Lièvre de Mars:

"Why with an M ?" said Alice.

³¹⁹ *Ibid.*, p54

³²⁰ *Ibid.*, p221

³²¹ *Ibid.*, p74

³²² *Ibid.*, p80

³²³ *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races, op. cit.*, p56

³²⁴ Joseph HELLER. *Catch-22, op.cit.*, p76 et p166

“Why not?” said the March Hare.
Alice was silent.³²⁵

Et à la fin de *Through the Looking-Glass*, Alice, maîtrise suffisamment l’art du combat verbal pour utiliser cette technique afin de faire taire la Reine Blanche :

“She ca’n’t do sums a bit!” the Queens said together, with great emphasis.

“Can *you* do sums?” Alice said, turning suddenly on the White Queen, for she didn’t like being found fault with so much.

The Queen gasped and shut her eyes.³²⁶

Cette dernière scène d’agôn des deux *Alice* (il s’agit de l’avant-dernier chapitre de *Through the Looking-Glass*) est d’ailleurs exemplaire en matière de « knockdown arguments ». Alice vient de s’installer sur la pelouse avec une couronne sur la tête, à côté des deux autres Reines du jeu d’échec. Il y a bien une reine de trop dans le jeu à partir de ce moment, et une lutte s’engage pour la survie discursive et hiérarchique entre les trois reines, avec pour but l’éviction symbolique, discursive mais aussi physique de l’intruse (en l’occurrence Alice). La passe d’arme entre les deux Reines du jeu d’échec et Alice se prolonge tout au long du chapitre « Queen Alice », où Alice est pressée de questions des plus farfelues aux plus agressives par le Reine Rouge et, dans une moindre mesure, la Reine Blanche. La Reine Rouge ne cesse d’interrompre Alice (elle lui coupe sept fois la parole en sept pages) et de la bousculer verbalement pour la faire taire. Car ce qu’elle vise en réalité, c’est bien son silence, et donc la victoire par abandon discursif. Ainsi, quand elle lance à Alice que même avec les deux mains, elle ne pourrait nier qu’un enfant est plus important qu’une histoire drôle, la petite fille lui rétorque qu’elle ne nie pas les choses avec ses mains. Ce à quoi la Reine Rouge répond, de manière par ailleurs fort pertinente, qu’elle n’a jamais dit qu’elle niait avec ses mains, mais juste qu’elle ne pourrait si elle essayait. Alice est littéralement laissée sans voix par une telle argumentation : 'A nasty, vicious temper,' the Red Queen remarked; and then there was an uncomfortable silence for a minute or two.³²⁷ La petite fille reste

³²⁵ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p80

³²⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p267

³²⁷ *Ibid.*, p265

ainsi sans voix pendant plusieurs tours de parole, littéralement « K.-O. », et c'est finalement la Reine Blanche qui rompt le silence, comme le narrateur l'indique. Mais à ce moment-là, Alice ayant perdu la parole et ayant été réduite au silence est passée au statut d'objet du discours et non plus de sujet parlant, comme si elle avait été destituée de son droit à la parole par le silence qui lui a été infligé. Si bien que les deux Reine conversent en sa présence en l'ignorant, et pire, en parlant d'elle :

The Red Queen broke the silence by saying to the White Queen, "I invite you to Alice's dinner-party this afternoon."

The White Queen smiled feebly, and said "And I invite *you*."

Piquée au vif, Alice reprend la parole et tente de réaffirmer son statut :

"I didn't know I was to have a party at all," said Alice; "but if there *is* to be one, I think I ought to invite the guests."

"We gave you the opportunity of doing it," the Red Queen remarked: "but I daresay you've not had many lessons in manners yet?"

Mais ça n'est, au fond, pas la première fois qu'Alice est rabaissée au rang d'objet dans la conversation et privée de droit à la parole. On en a déjà vu au moins deux dans *Through the Looking-Glass*. La première a lieu quand la Licorne et le Lion font sa rencontre et parlent d'elle à la troisième personne, en sa présence, et comme si elle n'était qu'un objet (« "What—is—this?" he said at last. », « "This is a child!" Haigha replied eagerly [...]. We only found it to-day. It's as large as life, and twice as natural!"³²⁸ »). La deuxième est bien sûr l'œuvre de Tweedledee et Tweedledum, qui réduisent Alice à « a sort of thing in [the Red King's] dream »³²⁹.

La tactique est à chaque fois la même : réduire Alice à un objet ou à une troisième personne pour lui ôter la parole, en faire ce que Kerbrat-Orecchioni appelle « un exclu », « un interdit de parole »³³⁰.

³²⁸ *Ibid.*, p241

³²⁹ *Ibid.*, p198

³³⁰ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales*, tome I, *op. cit.*, p180

Comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle dans *Philosophy of Nonsense*, « in nonsense, [...] dialogue is mostly agonistic, [...] it is not a cooperative undertaking for mutually rewarding ends, but a verbal battle where the speaker's linguistic survival is always at stake. »³³¹. Car le K.-O. verbal dont parle Windisch, c'est aussi une mise à mort discursive de l'adversaire, et c'est bien la survie linguistique qui se joue au plus fort de la lutte verbale, où le silence, dans cette métaphore commune que nous avons évoqué en introduction, équivaut parfois à la mort discursive. L'expression « dead silence » est d'ailleurs utilisée plusieurs fois³³² dans les deux *Alice*, notamment quand Alice menace (indirectement mais clairement, le chat étant un prédateur naturel du lézard, et au moins des petits lièvres et lapins) le Lapin et ses acolytes de mort :

“We must burn the house down!” said the Rabbit's voice; and Alice called out as loud as she could, “If you do, I'll set Dinah at you!”
There was a dead silence instantly, and Alice thought to herself, “I wonder what they *will* do next!”³³³

La menace de mort mène justement au silence soudain des interlocuteurs. Alice réitère le même procédé, digne de la Reine de Cœur et tout aussi couronné de succès, dans *Through the Looking-Glass* avec les fleurs du jardin de l'autre côté du miroir :

“Never mind!” Alice said in a soothing tone, and stooping down to the daisies, who were just beginning again, she whispered, “If you don't hold your tongues, I'll pick you!”
There was silence in a moment, and several of the pink daisies turned white.³³⁴

La lutte pour la prise de parole dans la conversation, et pour son contrôle, n'est autre qu'une lutte vitale. Et c'est ce fonctionnement symbolique que l'on retrouve à l'œuvre dans le roman *Catch-22*, où souvent les personnages qui ont arrêté de participer aux conversations, ou de lutter pour s'y faire entendre, comme Doc Daneeka ou Dunbar, qui

³³¹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, op. cit., p72

³³² Elle apparaît trois fois dans *Alice's Adventures in Wonderland*, et trois fois dans *Through the Looking-Glass*.

³³³ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p45

³³⁴ *Ibid.*, p167-168

« est disparu » (« “I just heard them say they were going to disappear Dunbar”. »³³⁵), finissent par disparaître purement et simplement. C’est aussi le cas dans les *Alice*, où pour faire taire certains personnages, le Roi et la Reine ont purement et simplement recours à leur suppression physique :

Here one of the guinea-pigs cheered, and was immediately suppressed by the officers of the court. (As that is rather a hard word, I will just explain to you how it was done. They had a large canvas bag, which tied up at the mouth with strings: into this they slipped the guinea-pig, head first, and then sat upon it.)³³⁶

Censurer devient un acte physique et revient à éliminer le responsable du langage incriminé, moyen le plus radical de prévenir toute autre prise de parole que l’on retrouve à nouveau quelques pages plus loin, toujours pendant le procès du Valet de Cœur, dans un véritable déchaînement de violence :

“[...] What are tarts made of?”
“Pepper, mostly,” said the cook.
“Treacle,” said a sleepy voice behind her.
“Collar that Dormouse,” the Queen shrieked out. “Behead that Dormouse! Turn that Dormouse out of court! Suppress him! Pinch him! Off with his whiskers!”³³⁷

De la mort linguistique à la mort physique, il n’y, dans notre corpus, parfois qu’un pas, que franchissent les locuteurs les plus autoritaires :

Inspector: Not so fast, Akarumba! Allow me to introduce myself. I’m Inspector Baboon of Scotland Yard’s Special Fraud Film Director Squad, Jungle Division.
Fourth Explorer: Baboon of the Yard!
Inspector: Shut up! (*shoots her*)³³⁸

³³⁵ Joseph HELLER. *Catch-22*, *op.cit.*, p464

³³⁶ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, *op. cit.*, p119

³³⁷ *Ibid.*, p121

³³⁸ Roger WILMUT, ed.. *Monty Python’s Flying Circus: Just the Words*, volume II, *op. cit.* p85 (épisode 29)

Et c'est aussi l'élimination physique que choisit le couple royal plus tôt dans le Alice's *Adventures in Wonderland*, pour tenter de faire taire le Chat du Cheshire :

“Well, it must be removed,” said the King very decidedly, and he called the Queen, who was passing at the moment, “My dear! I wish you would have this cat removed!”³³⁹

Cette dernière tentative mêle d'ailleurs volonté de suppression physique et procédés linguistiques d'élimination discursive, notamment l'emploi du passif et de la troisième personne neutre, « “it must be removed” » qui met à la fois le Chat en position de soumission grammaticale (par la voie passive) et le prive de subjectivité (par le pronom neutre « it »), double procédé repris et renforcé dans « “I wish you would have this cat removed” » où c'est cette fois-ci une structure causative qui vient soumettre le Chat et le réduire à un simple objet.

Si le Chat choisit de se rebeller et de mettre en échec l'illocutoire du Roi et de la Reine, c'est non seulement pour sa survie discursive, pour pouvoir continuer à occuper sa place dans l'échange, mais aussi pour sa survie tout court. Être passif ou coopératif dans la conversation du nonsense, c'est risquer la mort linguistique, voire physique, comme les huîtres attirées par la promesse d'une conversation distrayante par le Charpentier et le Morse dans *Through the Looking-Glass* ou comme le Boulanger de *The Hunting of the Snark*, qui disparaît lors d'une interruption finale qui signe sa mort probable, mais aussi la fin du poème :

“It's a Snark!” was the sound that first came to their ears,
And seemed almost too good to be true.
Then followed a torrent of laughter and cheers:
Then the ominous words “It's a Boo—”

Then, silence. Some fancied they heard in the air
A weary and wandering sigh
Then sounded like “-jum!” but the others declare
It was only a breeze that went by.

³³⁹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p91

[...]

In the midst of the word he was trying to say,
In the midst of his laughter and glee,
He had softly and suddenly vanished away—
For the Snark *was* a Boojum, you see.³⁴⁰

Le silence, dans l'échange, signe donc aussi bien une victoire qu'une défaite. Il est aussi bien le triomphe que la faillite du discours, dont il est dans tous les cas l'issue.

³⁴⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Snark*, op. cit., p96

De l'insolence à l'impolitesse, de la logorrhée au silence, à travers toutes les stratégies de conquête, de domination, d'occupation, d'assujettissement voire d'anéantissement que nous venons de parcourir dans ce chapitre, c'est bien la nature essentiellement pragmatique du langage qui est mise au premier plan des échanges du nonsense. Pour les lire correctement, il faut abandonner la vision que pouvaient avoir les contemporains de Carroll ainsi que beaucoup de leurs successeurs, de la conversation comme échange d'informations et du langage comme seule représentation du monde et de la pensée. Le modèle que propose le nonsense en lieu et place est celui du langage comme pratique et de l'échange comme lieu d'action, principalement orienté vers la lutte et le conflit.

C'est dans ce cadre, et sous cet angle que le nonsense fait sens, et que ses répliques réputées incongrues, fantaisistes, absurdes, incohérentes, ineptes ou tout simplement insensées, se révèlent être les éléments on ne peut plus rationnels d'une stratégie agonale. Comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle : « There is no nonsense that is not capable of being turned into sense. There is no piece of language that cannot be made the pretext for a pragmatic manipulation which is part of an agonistic strategy. »³⁴¹ On en revient alors à nouveau à l'essence du nonsense, que nous avons définie au premier chapitre : le nonsense n'est jamais absence de sens, mais absence d'un certain sens attendu.

³⁴¹ Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense, op. cit.*, p98

CONCLUSION

On a posé, en introduction à cette étude, la question de l'intérêt du discours de fiction pour la pragmatique. Au terme de notre exploration des échanges du nonsense, on espère y avoir répondu et montré combien la fréquentation des œuvres de notre corpus peut s'avérer utile à l'étude des échanges ordinaires et des interactions langagières quotidiennes. Que ce soit dans ses excès ou dans ses manques, le nonsense, qu'il soit littéraire ou filmique, nous a permis d'aborder, puis d'éclairer, certains des comportements langagiers les plus communs : les stratégies de présentation de soi sur la scène commune de l'interaction, le besoin de s'y affirmer, de s'y négocier une place, de s'y faire reconnaître ou d'y établir, confirmer ou contester une hiérarchie, et bien d'autres intentions et arrière-pensées plus ou moins cachées qui animent les locuteurs à chaque instant de l'échange. Les jeux du nonsense, loin d'être simplement fantaisistes, prennent également toute leur pertinence au regard de l'étude des mécanismes d'orientation, d'interprétation et d'anticipation qui guident les participants à tout échange verbal. Même dans leurs comportements les plus surprenants, on a pu se rendre compte, grâce aux outils et théories de la pragmatique, qu'il n'y a rien d'incohérent ou de gratuit dans la conduite des échanges des personnages de notre corpus. Bien au contraire, ce qu'on a pu mettre au jour, tout au long de nos analyses, ce sont des stratégies, des jeux et des tactiques qui n'ont de sens qu'au regard de règles, principes et conventions bien réelles et qui n'ont, elles aussi, rien d'étranger au discours commun ou naturel. On a ainsi pu parcourir les principes qui gouvernent le discours quotidien ainsi que les attentes des interlocuteurs, notamment à travers les lois et règles du discours idéal, mais aussi à travers les composantes de la compétence topique des locuteurs. Au

final, en filigrane dans les échanges du corpus, c'est bien une vision cohérente et complexe de l'échange ordinaire que nous avons pu développer et étudier, sous l'angle, non moins pertinent, du miroir déformant des œuvres du nonsense, genre tout entier occupé par les pratiques langagières et leurs enjeux.

Il faut cependant compléter ce constat par sa réciproque afin de conclure notre étude : si le nonsense joue avec les règles, principes et caractéristiques de l'échange naturel, ce n'est pas pour autant qu'il cherche à cacher la nature fictionnelle de ses échanges. On y trouve au contraire régulièrement un jeu de flou et de tension entre l'échange naturel et l'échange fictionnel, présents simultanément dans les textes du nonsense, qui jouent à leur tour à refléter les rapports parfois troubles que les interactions naturelles entretiennent avec les interactions de fiction (et inversement).

1. Le nonsense et le discours de fiction

Dans l'épisode 13 du Flying Circus, un personnage appelé Phelps patiente dans la salle d'attente d'une psychiatre, puis est invité à entrer dans le cabinet par le praticien:

Psychiatrist: Ah, Mr. Phelps. Come on in, take a seat. Now what seems to be the matter?

Phelps: No, no, no. No. No.

Psychiatrist: I'm sorry?

Phelps: Oh can't you do better than that? I mean it's so predictable I've seen it a million times. Knock, knock, knock come in, ah Mr Phelps take a seat. I've seen it and seen it.

Psychiatrist: Well look will you please sit down and do your first line.

Phelps: No. No. I've had enough. I've had enough. (*he exits*)¹

La scène présente une double mise en abyme pour le moins intéressante : le sketch est, au départ, une représentation (certes réaliste) reconnue comme telle par les personnages (« do your first line ») d'une consultation chez le psychiatre, consultation qui dans la

¹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p175 (épisode 13)

réalité obéit elle-même à un « scénario » ou « script » précis (que Véronique Traverso définit comme « une séquence d'actions qui s'enchaînent de façon pré-déterminée, dans une situation bien connue »²) et à une certaine mise en scène, qui est justement ici dénoncée par Phelps (« it's so predictable I've seen it a million times »).

C'est que le discours ordinaire est pris dans une certaine théâtralité, dont s'amuse les locuteurs nonsense, comme on a pu le constater lors de notre étude du système des places, de la « mise en scène » des échanges verbaux et des multiples rôles qu'endossent à tour de rôle les locuteurs dans ce « théâtre » de la présentation de soi (c'est le terme utilisé par Goffman pour présenter la perspective qu'il adopte pour étudier la vie sociale dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, perspective qui se double de principes qu'il qualifie de « dramaturgiques »³) qu'est l'échange verbal. Cette nature ambiguë, parfois théâtralisée, de l'échange naturel n'échappe ni au nonsense ni à la pragmatique. Comme le rappelle Dominique Maingueneau, s'intéressant au discours théâtral, la réflexion pragmatique met souvent en cause l'opposition « trop rassurante entre le discours 'ordinaire' » et le discours théâtral, le premier étant « lui-même [...] traversé par la théâtralité. »⁴ Et le linguiste de citer certains concepts empruntés à l'univers du jeu ou du théâtre, comme le fait Oswald Ducrot par exemple lorsqu'il évoque « la grande comédie de la parole »⁵. Ce dernier écrit d'ailleurs à propos des actes de langage que « la langue constitue un genre théâtral particulier offrant au sujet parlant un certain nombre d'emplois institutionnels stéréotypés. »⁶, ou encore que « [l]a langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir lui-même ou imposer au destinataire. »⁷. On voit bien le retournement qui se profile dans la vision que la pragmatique propose de l'échange ordinaire, que l'on a suivie tout au long de notre travail : « On veut 'utiliser' la pragmatique pour analyser l'énonciation théâtral et on s'aperçoit que la pragmatique pense le langage à travers le modèle de cette énonciation théâtrale »⁸.

² Véronique TRAVERSO, *L'analyse des conversations*, op.cit., p87

³ Erving GOFFMAN, *La présentation de soi*. Paris : Editions de Minuit : 1973, p9

⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p157

⁵ Oswald DUCROT, *La preuve et le dire*, Paris : Mame, 1973, p49

⁶ *Idem*.

⁷ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, op. cit., p128

⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p157

Le nonsense joue lui aussi, à sa manière, de cette théâtralisation de l'énonciation et des rapports troubles que le discours naturel entretient avec le discours de fiction. Et dans ses pages, c'est l'énonciation elle-même qui est mise en scène⁹ pour « marque[r] et masque[r] à volonté »¹⁰ la limite entre le discours de fiction et la réalité. Ses personnages, tour à tour, se dénoncent comme personnages de papier et se font passer pour des locuteurs ordinaires, s'arrogeant une autonomie trompeuse, dans une joyeuse confusion entre dénonciation de la nature artificielle du discours de fiction, théâtralisation du discours naturel et tentative de faire passer pour naturelle la parole fabriquée.

C'est ainsi que dans *Through the Looking-Glass*, Humpty Dumpty se déclare sans ambages personnage historique, lui qui est déjà, avant d'être un personnage du livre de Carroll, le héros d'une comptine pour enfants :

“Ah, well ! They may write such a thing in a *book*”, Humpty Dumpty said in a calmer tone. That's what you call a history of England, that is. Now, take a good look at me! I'm one that has spoken to a king, I am: may hap you'll never see such another: and, to show you I'm not proud, you may shake hands with me!”¹¹

Comme le commente Jean-Jacques Lecercle dans *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, « Humpty Dumpty ne peut donc être l'objet d'une fiction, qui le réduirait au rang de personnages fictif – ce qu'il est réellement : ce livre dont il s'agit ne peut être qu'un livre d'histoire, qui met en scène des personnages réels »¹². Cette tentative de s'affranchir de la fiction dont il est issu, c'est bien une « tentative d'autonomie de la part d'un être de carton-pâte ». Il s'agit ni plus ni moins, pour le sujet (de fiction) de l'énoncé, produit d'un auteur, de se faire sujet d'une énonciation tangible :

[...] cet écart fondamental entre sujet de l'énoncé, et le sujet d'une énonciation concrète, Carroll joue aussi à le voiler, ou à le rendre ambigu : dans le conte

⁹ « On trouve dans le Nonsense une mise en scène du procès d'énonciation, c'est-à-dire un type de dialogue dont la fonction est de faire apparaître les conditions du dialogue, d'explorer les stratégies qui se déploient dans la situation dialogique [...]. », Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, op. cit, p127

¹⁰ *Ibid.*, p128

¹¹ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit, p220

¹² Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, op. cit, p128

s'animent des personnages de *Nursery Rhyme* [Humpty Dumpty, à l'origine, est le personnage principale d'une comptine anglaise] ; dans la vie s'anime l'Alice du conte, et sa photographie – signe par excellence de réalité – orne la dernière page de l'*Alice* manuscrite. Magie du langage, qui marque et masque à volonté l'écart qui le sépare de la réalité.

Le sujet de l'énoncé, être de fiction et de papier, être discursif, se veut être de chair, être « psychosociologique »¹³, pour reprendre le terme qu'utilise Ducrot pour qualifier le « sujet parlant » c'est-à-dire l'être de chair, « producteur effectif de l'énoncé ».

Ce jeu de flou entre les « je » du discours de fiction, le sujet de l'énonciation concrète (le sujet parlant) et le sujet de l'énoncé (le personnage), est peut-être encore plus flagrant dans les œuvres de notre corpus où le discours est oralisé, quoi qu'il s'y joue différemment. En théâtre, c'est la présence réelle d'un sujet parlant face au public qui crée l'ambiguïté. Dans les films ou à la télévision, c'est de la présence visuelle et concrète des sujets parlants que jouent les locuteurs nonsensiques, gravés sur la pellicule et présents à l'image, gage d'une réalité bien troublante lorsqu'ils se mettent à dénoncer la nature fabriquée et artificielle de leurs échanges.

Au fond, ce qui intéresse le nonsense dans le discours de fiction, c'est aussi cette nature feinte, fabriquée, simulée du discours, qui est pleinement revendiquée dans bien des endroits de notre corpus. Elle ne semble pas lui poser problème et, à la fois, elle pose problème puisque cette revendication est justement souvent l'œuvre de personnages de fiction, qui ne peuvent par essence s'affranchir de ce statut.

C'est là un sujet de jeu récurrent chez les Monty Python, dont les sketches donnent l'illusion de s'affranchir de leur statut fictionnel en le dénonçant, que ce soit par la voix des personnages ou des interventions (sous-titres, voix-off) des scripteurs. La méthode consiste cette fois-ci à exhiber de manière répétée la nature artificielle des échanges, dans un jeu sur les limites parfois poreuses entre dialogue naturel et dialogue de fiction. C'est déjà le cas dans l'épisode 3 de la série, à l'issue du long échange qui oppose un couple venu dîner dans un restaurant et qui demande à faire remplacer une fourchette sale, à toute l'équipe du restaurant qui défile à sa table pour s'excuser, les menacer, se battre voire se poignarder (ce que le manager finit par faire) :

¹³ Oswald DUCROT. « Quelques raisons de distinguer 'locuteurs' et 'énonciateurs' », *Polyphonie linguistique et littéraire*, 3, 2001, p19-41, p19

CAPTION: 'AND NOW THE PUNCH-LINE'

Man: Lucky we didn't say anything about the dirty knife.¹⁴

L'artifice de l'échange est inopinément dévoilé par le sous-titre, qui exhibe pleinement sa nature fictionnelle et fabriquée, mise en scène comme telle. Il s'agit, de l'aveu de ses auteurs, et de manière explicitement avouée au téléspectateur, d'un dialogue de sketch typique doté d'une « punch-line » finale, c'est-à-dire d'une réplique qui sert de chute au dialogue et qui est généralement frappante, cinglante ou ironique, comme c'est le cas ici. La réaction du téléspectateur est donc fléchée par une indication méta-fictionnelle qui en révèle le ressort.

Dévoiler l'artifice du discours de fiction est une préoccupation constante des personnages eux-mêmes, qui sont pourtant bien des êtres de papier. Plus tard, dans l'épisode 13, lors du sketch où une femme névrosée et son mari cynique se rendent à leur tour au restaurant, c'est cette fois le personnage de la femme qui sort lui-même du cadre du sketch le temps d'une réplique pour critiquer la chute qui vient d'être prononcée par un autre personnage :

She: Oh I don't like that. I think it's silly. It's not a proper sketch without a proper punchline. I mean I don't know much about anything, I'm stupid. I'm muggins. Nobody cares what I think. I'm always the one that has to do everything. Nobody cares about me. Well I'm going to have a lot of bloody babies and *they* can bloody well care about me. Makes you sick half this television. They never stop talking, *he'll* be the ruination of her, *rhythm method*.¹⁵

Il n'est pas rare de voir les personnages du Flying Circus sortir de telle manière de leur rôle pour le dénoncer comme tel, et les sketches ont pour thème régulier la mise en abyme de la fiction. Ainsi, dans l'épisode 15, cette même « punchline » devient-elle le sujet de la conversation entre les personnages, dans un échange portant sur la nature fabriquée de leur échange, dans un nouvel éclair de métafiction :

Johnson : Do the punchline.

¹⁴ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p37 (épisode 3)

¹⁵ *Ibid.*, p166 (épisode 13)

Reg : What punchline?
Johnson: The punchline for this bit.
Reg : I don't know it. They didn't say anything about a punchline.¹⁶

Si pour Dominique Maingueneau, « [l]es paroles dites sur scène ne surgissent que décalées d'elles-mêmes, doublées par l'écrit qu'elles laissent transparaître. »¹⁷, il ne s'agit ici plus seulement de laisser transparaître l'écrit, autrement dit le script, mais de l'exposer, et ce sans ambiguïté. Le décalage est assumé, et même mis en scène dans la méta-fiction des sketches des Monty Python, qui réunissent les deux versants des énonciations des personnages : des énonciations qui se « se présentent comme proférées spontanément par les personnages » et qui, à la fois « ne sont que l'actualisation d'énoncés écrits antérieurement. »¹⁸

D'où la thématique récurrente du script, que l'on retrouve régulièrement elle aussi au fil des épisodes du Flying Circus, comme dans l'épisode 10 :

Husband: Hm. Well I'm going for a tinkle.
He gets out of bed and disappears into the gloom.
Vera: Oh no you can't do that. Here, we haven't finished the sketch yet!
Algy: Dash it all, there's only another bally page.

En intégrant le script à la fiction, le texte est intégré à la représentation. C'est donc l'énonciation fictionnelle qui est mise en scène, l'échange théâtralisé, scénarisé et reconnu comme tel par les personnages. L'incursion dans le méta-fictionnel peut se réduire à une réplique, discrètement glissée dans un échange présenté comme spontané, ou bien elle peut se prolonger au point de devenir le sujet même de la conversation, une fiction seconde, en abyme, de la fiction en train de se faire, comme c'est le cas dans l'épisode 17 :

Devious: Now then, vic. What's the trouble?
Vicar: Well, it's about this letter you sent me.
Man: Excuse me, do I have any more lines?

¹⁶ *Ibid.*, p195 (épisode 15)

¹⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p143

¹⁸ *Idem.*

Devious: I don't know, mush, I'll have to look in the script...*(he gets script out of drawer)* Where are we? Show 8. Are you 'man'?

Man: Yeah.

Devious: No...no, you're finished.

Man: Well, I'll be off then. *(he leaves)*

Devious *(reading script)*: "The vicar sits".

The vicar sits.

Vicar: It's about this letter you sent me regarding my insurance claim.

Devious: Oh, yeah, yeah - well, you see, it's just that we're not...as yet...*totally* satisfied with the grounds of your claim.¹⁹

Avec l'inclusion du script dans le sketch, le téléspectateur se trouve confronté à deux discours présents simultanément : le sketch qu'il regarde et écoute, mais aussi le texte pré-écrit par les auteurs, œuvre du scripteur qui est exposée au grand jour. C'est à nouveau ce qui se passe dans l'épisode 29, de manière encore plus bégayante car l'un des personnages se trompe en lisant le script, prononçant une réplique qui ne fait même pas sens dans l'échange du sketch :

Cut to the leather-armchaired hallway of a London club. In four of the chairs sit men in polar explorers' kit - furs, iced-over goggles, etc. - reading newspapers. At one chair sits a man in Norfolk jacket and plus fours. Around his neck he wears a sign saying 'Our Hero'. He is reading a newspaper but obviously has something else on his mind. Suddenly he throws the paper down and gets up. He walks over to the porter's desk. As he does this a polar expedition with four huskies, a sled, and two explorers pass him. Our Hero goes up to the desk. A whiskery old porter stands behind it.

Our Hero: Any news of Betty Bailey's expedition, Hargreaves?

Hargreaves: Er ... um ... er...

Our Hero *(through clenched teeth)*: Page 9...

Hargreaves *(thumbing over page of script beneath counter)*: 'The Lost World of Roiurama'.

Our Hero: That's my line.

Hargreaves: Oh, sorry. 'Where were they going, sir'?

Our Hero: The Lost World of Roiurama.

Hargreaves: Yes sir, we've got a telegram.

Our Hero: Oh²⁰

¹⁹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p224 (épisode 17)

²⁰ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p84 (épisode 29)

Par ce jeu, c'est aussi la distance entre, d'une part, le sujet parlant, c'est-à-dire le producteur empirique de l'énoncé, et donc l'acteur, et d'autre part le locuteur fictif, le personnage, qui est rappelée d'un seul coup au téléspectateur. Ainsi, dans l'épisode 4, quand l'actrice qui joue le rôle de la femme d'un critique d'art s'exclame « But it's my only line » pour se dédouaner du jeu de mot qu'elle vient de faire, elle dégage par la même occasion sa responsabilité de locuteur et refuse d'assumer l'énoncé qu'elle vient de prononcer en rappelant qu'il s'agit d'une « line », c'est-à-dire une réplique scriptée dont elle n'est pas l'auteur :

Critic: (*taking out stringy bits as he speaks*) Mmmm... (*munches*) Well I think Utrillo's brushwork is fantastic... (*stifles burp*) But he doesn't always agree with me ... (*belches*) Not after a Rubens, anyway ... all those cherries ... ooohh ... (*suddenly looks down*) Urgh! I've got Vermeer all down my shirt...

Wife (*bringing in a water jug and glass on a tray and laying it on his desk*): Watteau, dear?

Critic: What a terrible joke.

Wife: But it's my only line.

Critic (*rising vehemently*) : All right! All right! But you didn't have to say it! You could have kept quiet for a change!²¹

De manière ambiguë, par une telle réplique, le personnage se pose aussi en acteur et marque la distance avec le texte qu'il récite, ce discours qui n'est pas le sien. Ce que rappelle le nonsense par ce jeu de flou, c'est que le discours de l'émission de télévision, de la pièce de théâtre, ou du film, est toujours (avec quelques variations) le « discours d'un sujet-scripteur » et donc « discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet. »²². Statut ambigu, d'autant plus quand le sujet parlant dégage lui aussi sa responsabilité du discours, comme c'est à nouveau le cas dans l'épisode 23, où le personnage va jusqu'à concurrencer le scripteur et se faire auteur de ses répliques :

Miss Evans is now beneath Scott at knee height.

Scott: Good morning, Miss Evans.

Evans: Oh, I've forgotten my line.

²¹ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p43 (épisode 4)

²² Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, tome I, Paris : Belin, 1996, p197

McRettin: What's her line? What's her line?

Girl runs in with script.

Girl: It's 'Good morning, Captain Scott'.

Evans: Oh, yeah. 'Good morning, Captain Sc'..; oh, I'm just not really very happy with that line. Could I just say 'Hi Scottie'?

McRettin: Great. Great. Rewrite. Cue.

Evans: Hi Scarrie! Oh, sorry. Hi Stocky! Oh - I'm sorry again. Oh, Jim. I'm just unhappy with this line. Hey, can I do it all sort of kooky, like this? (*goes beserk waving hands*) Hi Scottie!

McRettin: Great! We'll shoot it.

Scott: Are you sure that's right?

McRettin: Oh, it's great.²³

La ré-écriture est alors incluse dans le sketch, et la composition donne l'illusion de se faire sous les yeux du téléspectateur. Deux dialogues parallèles se développent côte à côte puis se mêlent : celui entre les personnages des acteurs jouant les personnages du sketch d'un côté, et celui entre les personnages du sketch de l'autre. Et c'est encore le cas dans l'épisode 30, où se mêlent sans transition le sketch et la réécriture du sketch, modifié sous l'impulsion d'un des personnage insatisfait de son rôle, celui d'un homme qui souhaite s'engager dans l'armée :

Mr Man: Oh, I've had enough of this. I'm handing in my notice.

RSM: What do you mean?

Mr Man: Well I mean, when I applied for this job I thought I'd get a few decent lines but you end up doing the whole thing. I mean my last five speeches have been 'really, really - I see - I see' and 'really'. I wouldn't give those lines to a dog.

RSM: All right, all right, all right, sonny. I'll tell you what. We'll do something different. I'll be a bus conductor, and you can be a really funny passenger on a bus.

Cut to a bus set. There is a very bad backcloth of the interior of the top deck of a bus. It looks like the set for a rather tatty revue. On the cut Mr Man is standing in exactly the same place as he was - so that it looks as if the scene has changed around him. The RSM appears from one side. He is still dressed basically as an RSM but has a few bus conductor things such as a ticket machine, money satchel and a big arrow through his neck. He talks like a music-hall comedian.

RSM: Any more fares please? I've got a chauffeur and every time I go to the lavatory he drives me potty! Boom-boom! One in a row (*sings*) I'm not unusual. I'm just...

Mr Man: Fivepenny please.

²³ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p312-313 (épisode 23)

RSM: Five beautiful pennies going in to the bag... and you are the lucky winner of... one fivepenny ticket! (*hands him a ticket*) What's the Welshman doing under the bed? He's having a leak! Oh they're all in here tonight. (*brief film clip of audience laughing*)

Mr Man: Look!

RSM: I am looking - it's the only way I keep my eyelids apart! Boom-boom! Every one a Maserati!

Mr Man: Look! You said I was going to be a funny passenger.

RSM (*snapping out of music-hall manner*): What do you mean?

Mr Man: I mean, all I said was, fivepenny please, You can't call that a funny line.²⁴

Le téléspectateur du Flying Circus est promené d'un niveau de fiction à un autre. Comme dans les épisodes que l'on vient de citer, on ne cesse de passer de la fiction qu'est le sketch à la fiction du tournage de la fiction, et ce en allant sans cesse de l'un à l'autre et tout en brouillant au fur et à mesure les limites entre le dialogue qui oppose les personnages et le dialogue entre les acteurs qui jouent les personnages. On passe ici plus précisément d'un premier sketch (celui de l'homme venu s'engager dans l'armée) à un deuxième sketch (celui du bus), à un sketch sur la réalisation du sketch. La fiction se mêle à la méta-fiction, et le dialogue écrit, fabriqué, et exhibé comme tel, est indifféremment interrompu par un dialogue supposé naturel, mais en réalité tout aussi fictionnel et fabriqué.

Aussi est-ce bien la ligne rassurante censée séparer l'échange spontané et écrit qui est constamment brouillée d'un épisode à l'autre, dans lesquels les locuteurs jettent tour à tour le trouble sur la fiction. Car il ne faut pas s'y tromper : l'un comme l'autre des dialogues est artificiel. La fiction est aussi bien du côté de l'échange entre les personnages qu'entre les acteurs qui jouent les personnages, et donc de la métafiction. Il est bien évident que ça n'est pas l'acteur en chair et en os mais le personnage de l'acteur qui joue le personnage qui s'exclame, dans l'épisode 10, « I'm going out for a tinkle » en plein sketch, avant d'être repris car il reste une page de script à jouer. Ça n'est pas non plus l'acteur qui joue l'épouse névrosée de l'épisode 13 qui critique la chute du sketch, ni l'acteur qui joue l'acteur insatisfait de ses répliques dans l'épisode 30, et ainsi de suite. En aucun cas il ne s'agit d'interventions spontanées des vrais acteurs, Eric Idle, Terry Jones, John Cleese, Michael Palin, Graham Chapman ou Terry Gilliam et autres

²⁴ Roger WILMUT ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume II, op. cit.*, p97-98 (épisode 30)

figurants nombreux qui se succèdent dans les épisodes de la série. Les personnages ne peuvent que donner l'illusion de s'affranchir de leur statut de personnages, tout comme le fait à sa manière Humpty-Dumpty dans *Through the Looking-Glass*. S'ils prétendent s'émanciper du script de l'échange entre les personnages, c'est pour intégrer un autre script, celui de l'échange entre les acteurs qui jouent les personnages, dont l'autonomie n'est guère moins illusoire.

L'équivalent narratif et textuel le plus proche de ce mélange de fiction et de méta-fiction, de dénonciation de l'artifice de la parole scriptée et de sa perpétuation tout aussi artificielle sous la forme de cette dénonciation, est sans doute à chercher du côté des jeux de Robert Benchley avec la narration, dont il aime à dévoiler et voiler l'artifice. De manière assez classique, on trouve dans les pages de ses recueils de nombreux passages oscillant entre fiction et métafiction, narration et adresse au lecteur, comme c'est le cas dans « Another Uncle Edith Christmas Story », qui est la narration au lecteur de la narration de quelqu'un (le « Uncle Edith » du titre) qui raconte une histoire à des enfants, d'où de multiples possibilités de transgression des niveaux narratifs. Ainsi, dans ce même texte, le narrateur intervient-il dans le dialogue, à l'intérieur de l'histoire, pour faire une réflexion sur la manière dont il raconte au lecteur qu'il raconte son conte (« I can't keep them all straight, they are all so much alike », ajoute-t-il à propos des enfants qui écoutent son histoire). La frontière entre le discours direct du dialogue avec les enfants qui écoutent le conte rapporté par le narrateur, se mêle indistinctement au dialogue avec le lecteur de la narration de la narration du conte²⁵. Et ce sont même les applaudissements d'un public virtuel qui viennent se glisser d'un coup dans la narration :

²⁵ La stratégie du nonsense en matière de voix consiste en fait, de manière toujours perverse, à sortir ou expulser le lecteur de l'illusion narrative. Le nonsense use pour cela d'un procédé assez connu, notamment depuis *Tristram Shandy*, qu'est le 'double-je' narratif, où le narrateur raconte une histoire en focalisation zéro, tout en intervenant par une meta-narration de sa narration, à l'aide de commentaires metatextuels, qui rendent difficile pour le lecteur de suivre la narration et brisent le pacte narratif, et l'illusion référentielle puisqu'ils exhibent en même temps le texte en train de se faire. En elle-même, la contamination du niveau extradiégétique par le niveau diégétique en métalepses narratives (lorsque le narrateur parle à son lecteur, et mêle récit et méta-récit) n'a rien d'exclusivement nonsensique, mais le nonsense la met à profit pour mieux faire ressortir l'acte énonciatif que constitue la narration.

“This was a poser. I called the crew together and we decided to go back to the Patience W. Littbaum. But, on looking over the side, we found a very suspicious circumstance. *The Patience W. Littbaum was gone!*”

“I don’t believe it” said little Philip, from the brig.

Uncle Edith turned sharply. “I thought you were in irons,” he said.

“You think a lot,” replied little Philip, and the entire casino burst into a gale of laughter, although it was a pretty lousy come-back, even for a three-year-old.

Dans d’autres textes, Benchley aime jouer de la narration en train de se faire, du texte en cours de composition qui se mêle à la narration à proprement parler, comme dans « The Word ‘Three’ »²⁶, où l’auteur coupe la narrateur pour remarquer qu’il s’est trompé en intercalant un paragraphe qui devrait se trouver dans un autre texte, où encore dans « Greeting From – »²⁷, où il continue à corriger en même temps qu’on le lit, et laisse les traces de ses corrections dans sa narration. C’est ainsi qu’en plein milieu d’un récit explicitement narratif, on tombe sur une parenthèse corrective à destination de l’imprimeur « (*Note to Printer : Only one ‘o’, please !*) », ou encore dans « Artist’s Model Succumbs! »²⁸, où, après avoir laissé une fois le mot « fiend » mal orthographié, Benchley le réutilise, cette fois-ci correctement orthographié, et remarque que cette fois-ci, toujours entre parenthèses, le correcteur a bien fait son travail. Par ces touches de métafiction, d’une part, il vide le « je » du narrateur de sa substance, qui, à la façon du « je » des personnages du Flying Circus, est réduit à un simulacre, une entité de fiction et un artifice face au « je » de l’auteur ou de l’acteur, pourtant lui aussi mis en scène dans cette posture paradoxale. D’autre part, par ces passages métafictionnels, où le « discours réfère à sa propre activité énonciative »²⁹, il brouille le voile transparent de la narration, et révèle lui aussi la matérialité de l’écriture. Il refuse au fond de privilégier l’illusion référentielle propre au discours de fiction et tente, en lieu et place, de rendre perceptible et explicite l’acte d’énonciation qu’est la narration. Autrement dit, par les jeux méta-fictionnels du nonsense, que ce soit chez Benchley ou chez les Monty Python, « l’énonciation s’immisce dans l’énoncé, qui fait retour vers son énonciation au lieu de se contenter de parler du monde »³⁰.

²⁶ Robert BENCHLEY, *My Ten Years in Quandary and How They Grew*, op. cit., p11

²⁷ Robert BENCHLEY, *The Best of Robert Benchley*. New York : Wings Books, 1996, p16

²⁸ Robert BENCHLEY, *My Ten Years in Quandary and How They Grew*, op. cit., p279

²⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p163

³⁰ *Idem*.

Car il s'agit en fait, pour notre genre, toujours préoccupé du langage et de sa pratique, de montrer que la narration est elle aussi un acte de langage. C'est ce que fait d'ailleurs Carroll à sa façon, et d'une manière différente, dans *The Hunting of the Snark*, comme le remarque Jean-Jacques Lecercle : « A vrai dire, tout dans *La Chasse au Snark* semble être affaire de parole, tout est présenté explicitement à travers le langage : le voile transparent de la narration devient opaque, et l'on se rend compte que la narration elle aussi est un acte de parole. »³¹ C'est cela aussi que le nonsense met en avant avec ses nombreuses incursions méta-narratives ou métafictionnelles. Et c'est ce que montrent les nombreux verbes indiquant des actes de parole que prononcent les locuteurs de *The Hunting of the Snark*, à l'exemple du discours de L'Homme à la Cloche dans la Deuxième Crise³², qui abonde en expressions de ce genre : « lend me your ear », « 'tis your captain who speaks », « come, listen, my men, while I tell you again », « Yet I feel it my duty to say ». Par l'utilisation répétée de verbes qui commentent explicitement la nature de leurs énoncés (on peut encore ajouter « let me say it once more »³³ du Boulanger à l'équipage, « let me tell you again »³⁴ que l'Homme à la Cloche adresse lui aussi à l'équipage, ou encore « let me tell you »³⁵ du Snark, prononcé pendant son procès) et qui en reflètent la portée pragmatique, les personnages mettent au jour la nature même de leur narration, qui est bel et bien un acte de langage.

2. La double situation d'énonciation de la fiction au miroir du nonsense

Autre prolongement des jeux que nous avons étudiés dans nos trois chapitres ainsi que des jeux méta-fictionnels que nous venons d'aborder, le nonsense n'ignore pas non plus le statut particulier du discours de fiction, qui s'insère dans ce cadre singulier qu'est la double situation d'énonciation qui lui est propre. Qu'il soit littéraire, théâtral,

³¹ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*, op. cit., p63

³² Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Snark*, op. cit., p55-60

³³ *Ibid.*, p66

³⁴ *Ibid.*, p68

³⁵ *Ibid.*, p86

filmique, télévisuel, le dialogue fabriqué prend place dans deux situations d'énonciation « co-occurentes, dont l'une est imbriquée dans l'autre »³⁶ tout en restant bien distinctes : celle dans laquelle l'auteur s'adresse au lecteur, spectateur ou téléspectateur, et celle dans laquelle, à l'intérieur de l'échange dialogué, un personnage d'adresse à un autre personnage. Nous avons choisi d'étudier exclusivement la seconde situation d'énonciation au cours de notre travail, et ce conformément à l'angle choisi pour notre étude, consacrée à décrire, analyser et commenter que le nonsense dit et montre de l'échange verbal ordinaire. Il peut cependant être intéressant de dire, pour finir, quelques mots de la première situation d'énonciation, ainsi que du jeu sur la double situation de communication que les échanges de notre corpus laissent parfois apparaître.

Ce carrefour de voix qu'est la double énonciation propre aux dialogues de fiction est en effet parfois mis en scène dans nos œuvres, qui aiment à laisser les deux versants de l'énonciation fictionnelle apparaître, notamment à l'aide de métalepses narratives et autres adresses explicite au lecteur, comme on a pu en évoquer plus haut en parlant de la méta-fiction chez Robert Benchley. Il s'agit de laisser apparaître la première situation de communication, celle où l'auteur s'adresse à un lecteur ou (télé)spectateur, qui est alors mise en scène et en abyme dans l'œuvre. Ainsi le personnage du Capitaine Spaulding de *Animal Crackers* se met-il par trois fois à l'écart de Mrs. Rittenhouse et Mrs. Whitehead, avec qui il converse, pour se livrer à ce qu'il appelle une « étrange interlude », en référence (parodique) à la pièce expérimentale de Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, alors objet de controverses dans le milieu théâtral. Alors qu'il est en train de proposer aux deux femmes de les épouser, il s'interrompt soudain pour s'adresser à la caméra, et par là au spectateur du film. A cet instant, quand le personnage sort du dialogue de la seconde situation d'énonciation, et y laisse les autres personnages, c'est aussi pour mieux matérialiser la première situation d'énonciation, entre le film, et donc l'ensemble des dialogues des personnages, et le téléspectateur.

Il se passe la même chose avec les métalepses narratives des deux *Alice*, qui matérialisent la communication avec le lecteur au fil de parenthèses disséminées au

³⁶ Jean-Michel GOUVARD, *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*, op. cit., p30

cours du récit. Carroll s’y adresse directement à son lecteur à plusieurs reprises, la plupart du temps pour lui donner quelques précisions : « (Dinah was the cat) »³⁷, « (He called it a helmet, though it certainly looked much more like a saucepan.) »³⁸. Mais c’est parfois aussi l’occasion pour lui de donner une place explicite au lecteur dans le texte, qui devient « lecteur invoqué », c’est-à-dire une « instance à laquelle le texte s’adresse explicitement comme à son destinataire »³⁹. Cette place de destinataire est alors rendue visible dans le texte sous la forme d’une deuxième personne, à laquelle Carroll s’adresse. Ce « you » gravé sur le papier donne une place concrète et apparente au lecteur, à qui le texte s’adresse, à la manière d’un locuteur qui, par une adresse à la deuxième personne, reconnaît une place à son interlocuteur dans l’échange. Il s’agit tantôt pour Carroll de faire partager à son lecteur / interlocuteur des informations sur l’héroïne (« (For, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the school-room...) »⁴⁰, « (You see she didn’t like to confess, even to herself, that she couldn’t make it out at all.) »⁴¹, tantôt de l’apostropher directement (« (there’s another portmanteau for you) »⁴², « (you know you can only see the back of it in the looking-glass) »⁴³, « (I hope you understand what *thinking in chorus* means—for I must confess that *I* don’t) »⁴⁴, parfois même en faisant référence à l’objet-livre que le lecteur tient entre les mains au moment où il lit le texte, c’est à dire en devient le destinataire concret (« (If you don’t know what a Gryphon is, look at the picture.) »⁴⁵), ou encore de répondre à ses questions supposées (« (Alice didn’t venture to ask what he paid them with; and so you see I ca’n’t tell *you*.) »⁴⁶, « (And, as you might like to try the thing yourself, some winter day, I will tell you how the Dodo managed it.) »⁴⁷).

Au final, c’est bien avec le processus même de narration, dont la structure est fondamentalement bilatérale, à la façon de n’importe quel échange verbal, qu’il soit écrit ou oral, que joue Carroll en dévoilant la duplicité de son statut énonciatif : les dialogues d’Alice avec les habitants du Pays des Merveilles et de l’autre côté du miroir

³⁷ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p14

³⁸ *Ibid.*, p201

³⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p30

⁴⁰ Lewis CARROLL (Martin GARDNER, ed.). *The Annotated Alice*, op. cit., p13

⁴¹ *Ibid.*, p156

⁴² *Ibid.*, p227

⁴³ *Ibid.*, p150. Le “it” fait ici référence au manteau de cheminée

⁴⁴ *Ibid.*, p179

⁴⁵ *Ibid.*, p98

⁴⁶ *Ibid.*, p225

⁴⁷ *Ibid.*, p32

s'inscrivent dans une narration qui se place elle-même dans une situation d'énonciation première, où l'auteur-locuteur s'adresse à son lecteur-interlocuteur, tout virtuel⁴⁸ qu'il soit.

Cependant, dès lors qu'il s'agit de narration écrite, la place laissée au lecteur, même quand elle est explicite et inscrite dans le texte sous la forme de cette deuxième personne essentielle à toute énonciation, demeure bien réduite : le lecteur n'a en aucun cas de droit ou de possibilité de réponse. Cette « dissymétrie entre les positions d'énonciation et de réception »⁴⁹ est typique de cette situation d'énonciation première, contrairement à la situation seconde, où « les personnages peuvent occuper à tour de rôle les positions d'énonciation et de co-énonciation »⁵⁰, et ces positions sont donc difficilement comparables à ce qu'elles sont dans la conversation naturelle et dans les échanges représentés dans nos œuvres. D'où de multiples autres jeux possibles pour le nonsense, dont l'exclusion du lecteur ou (télé)spectateur, parti pris opposé de son inclusion directe dans l'œuvre (toute trompeuse qu'elle soit, puisque son rôle est limité au pôle de réception). C'est le cas dans l'échange suivant, tiré de l'épisode 7 du *Flying Circus*, où le lecteur est complètement exclu :

Detective: I'm afraid that's just one of his stories. You must understand that a blancmange impersonator and cannibal has to use some pretty clever stories to allay suspicion.
Angus: Then you mean...
Detective: Yes. Angus But...
Detective: How?
Angus: Yes.
Detective: Well...
Angus: Not?
Detective: I'm afraid so.
Angus: Why?
Detective: Who knows?
Angus: Do you think?
Detective: Could be.

⁴⁸ Comme le précise Jean-Michel Gouvard, « le lecteur, dans une approche descriptive globale des procédures d'interprétation sera dit « virtuel », non pas qu'il n'existe pas dans le monde réel [...], mais en ceci que toute personne susceptible de lire un texte peut endosser ce rôle de « lecteur » prêté à l'interlocuteur différé du romancier. », Jean-Michel GOUVARD, *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*, op. cit., p31

⁴⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p27

⁵⁰ *Idem*.

Angus: But...
Detective: I know.
Angus: She was...
Detective: Yes.⁵¹

Impossible pour le téléspectateur de saisir de quoi il retourne, le dialogue entre les deux personnages, s'il fait apparemment sens pour eux, est trop lacunaire pour qu'il puisse le comprendre et il se retrouve littéralement exclu du dialogue qu'il est pourtant invité à partager en tant que récepteur dans le cadre de la première situation d'énonciation. En creux, on voit alors se dessiner dans ce jeu d'exclusion délibérée une caractéristique essentielle du dialogue de fiction : l'échange situé dans la seconde situation d'énonciation (c'est-à-dire l'échange entre les personnages) est en réalité composé en fonction du destinataire de la situation d'énonciation première (entre le texte et son lecteur). Et comme le constate Catherine Kerbrat-Orecchioni :

Même si c'est en apparence à d'autres personnages que s'adressent les propos tenus, c'est bien en aval au lecteur qu'ils se destinent, ce qui a des implications fondamentales, en ce qui concerne en particulier la fonction des dialogues et la gestion des informations. C'est tout naturellement le point de vue du lecteur qui va être adopté ici.⁵²

La double énonciation signifie en effet que la communication ne se limite pas aux interactions entre les personnages mis en scène, mais intègre également le fait que le discours de l'auteur ou scripteur, c'est-à-dire du responsable des interactions (parfois aussi appelé « archi-énonciateur », terme inventé par Michaël Issacharoff pour « l'instance distincte de l'écrivain [qui] prend en charge un réseau conflictuel de positions énonciatives »⁵³) s'adresse par-dessus tout au destinataire qu'est le (télé)spectateur/lecteur. Au-delà des échanges verbaux entre les personnages, c'est donc l'œuvre de fiction elle-même, en tant que dispositif de communication et qu'elle soit texte, film, pièce ou émission de télévision, qui devient le terrain de jeu du nonsense.

⁵¹ Roger WILMUT ed., *Monty Python's Flying Circus: Just the Words, volume I, op. cit.*, p91 (épisode 7)

⁵² Catherine KEBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction, op. cit.*, p316

⁵³ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p142, citant *Le Spectacle du discours*, Paris : Corti, 1985

3. Le nonsense et la pragmatique textuelle : le texte comme dispositif de communication et espace de jeu du nonsense

Pour finir, il est donc possible de transférer au niveau textuel bon nombre des analyses que nous avons menées dans nos trois chapitres à propos des jeux des locuteurs nonsensiques avec leurs interlocuteurs de sens commun. Les deux niveaux de jeu se répondent et se prolongent l'un en l'autre : le texte nonsensique prend dans cette perspective la place du locuteur nonsensique, et l'interlocuteur cède la sienne au lecteur, qui est lui aussi a priori de sens commun.

Premièrement, comme le rappelle Catherine Kerbrat-Orecchioni, on mobilise « certains éléments de sa compétence conversationnelle »⁵⁴ pour comprendre et interpréter des dialogues de fiction, en tant que lecteur ou (télé)spectateur. Il s'agit donc bien, face à des échanges de fiction, de faire appel aux mêmes règles de la conversation que l'on a parcourues plus haut (« qui régissent sa cohérence locale et globale, veillent au respect de la politesse, ou relèvent d'une sorte de logique psychologique »⁵⁵) : les dialogues de fiction « ne sont pas de ce point de vue traités autrement que les conversations naturelles »⁵⁶. Deuxièmement, lire, et donc interpréter, un texte implique par ailleurs de mobiliser quantité de données, de principes et d'éléments d'analyse qui sont également mis en œuvre dans le rapport intersubjectif naturel. Réciproquement, de nombreuses contraintes de l'échange verbal se posent aussi dans l'échange entre le texte et son public, quel que soit sa forme. Ainsi, si « en principe, les lois du discours concernent les seuls personnages », « elles doivent aussi, d'une certaine façon, être respectées à l'égard du spectateur »⁵⁷ comme l'écrit Dominique Maingueneau. Par exemple, les personnages ne sont « pas censé[s] s'exprimer de manière trop obscure (sauf si c'est pour produire un certain effet), de façon à ce que le spectateur ne soit pas exclu du jeu. »⁵⁸, ce qui est justement le cas dans l'échange du Flying Circus qu'on a

⁵⁴ Catherine KEBRAT-ORECCHIONI, *Le discours en interaction*, op. cit., p314

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, p315

⁵⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p145

⁵⁸ *Ibid.*, p146

cité plus haut, entre le détective de l'épisode 7 et le personnage nommé Angus. De même, un texte, dans des proportions qui varient évidemment avec le genre ou l'effet recherché par l'auteur, est a priori abordé à mi-chemin entre une exigence de progression et une exigence de répétition, comme on l'a vu à propos du discours des locuteurs d'un échange verbal dans notre deuxième chapitre.

Aussi les lois du discours sont-elles, au bout du compte, pourvues d'une pertinence certaine au regard du texte écrit, au même titre que dans la conversation orale⁵⁹ :

Si le concept de loi du discours a quelque validité, il doit s'appliquer également à ce niveau [celui des œuvres littéraires, qui « constituent un acte d'énonciation »], même si l'auteur et le co-énonciateur d'une œuvre ne « conversent » pas, même si le lecteur ne peut intervenir dans un texte qui est déjà achevé quand il y accède.⁶⁰

Cela est encore plus vrai dans le nonsense, corpus d'œuvres dont l'élaboration prend en compte la réception, puisqu'elles consistent en des jeux délibérés avec le lecteur, son sens commun, ses réflexes et routines interprétatives, et donc sa connaissance (pas nécessairement consciente) des lois du discours, sur lesquels leur économie s'appuie donc en grande partie.

Or, comme on l'a montré au cours de notre premier chapitre, beaucoup de ces règles, principes et cheminements interprétatifs sont à rapporter au concept central de sens commun, qui régit les attentes, interprétations et hypothèses des lecteurs. Il n'y donc, au bout du compte, rien de surprenant à ce que le nonsense, univers de mots qui a pour essence un jeu avec une composante essentielle des interactions langagières, le sens commun, prenne également pour terrain de jeu le texte de fiction en tant que dispositif de communication.

⁵⁹ Il arrive même souvent que les contraintes se posent de manière plus stricte encore, ajoute Maingueneau, qui rappelle combien la communication écrite, dans le cadre des textes littéraires, « se soumet[...] à des règles bien plus contraignantes que celles du langage ordinaire »⁵⁹, essentiellement en raison de la nature fondamentalement ambiguë et decontextualisée de leur énonciation (ils peuvent toucher des publics indéterminés, en des temps et lieux fort éloignés de leur production). (*Ibid.*, p27)

⁶⁰ *Ibid.*, p120

Ce qui apparaît alors, à la lecture des œuvres du nonsense, c'est que la lecture est elle aussi un acte pragmatique : l'interprétation du texte, comme l'interprétation des énoncés d'un interlocuteur, se fait par anticipation, via le contexte, les topoï mis en œuvre dans la situation d'énonciation, l'argumentation et les multiples indices, indications et éléments qui structurent le texte. Jean-Michel Adam parle, à ce sujet, de « pragmatique textuelle »⁶¹. Et si on a utilisé le terme de compétence topique pour la compétence des locuteurs à anticiper et interpréter les énoncés de leurs interlocuteurs par de tels processus, on peut y ajouter, en matière d'interprétation des textes, une « compétence interprétative » des lecteurs, c'est-à-dire une capacité à formuler des hypothèses interprétatives à partir des éléments structurant le texte (particulièrement le lexique) et son organisation (pour Sarfati, la compétence interprétative recoupe de ce fait, et dans une large partie, la « compétence linguistique » des lecteurs, « activité de décodage et de compréhension »⁶²) et une « compétence textuelle »⁶³, sur laquelle nous allons revenir plus loin. Ces compétences mettent en jeu des mécanismes d'anticipation particulièrement propices aux jeux du nonsense, qui en matière textuelle, est un monde de fausses pistes, impasses, autres déviations inattendues.

Car la lecture fonctionne, comme tout rapport intersubjectif, sur des inférences et des mécanismes d'attentes et d'anticipation, semblables à ceux qu'on a vu en traitant des PPC, des topoï et de la compétence topique dans notre premier chapitre. Il s'agit, pour le lecteur de mettre en place des stratégies qui lui permettent de parcourir de manière cohérente la « surface discursive », et qui « requiert[...] des données tirées de divers niveaux discursifs et du contexte de la communication, et se trouve contrôlée par des croyances et des visées variables selon les individus. »⁶⁴

A vrai dire, comme l'écrit Maingueneau, les mots eux-mêmes permettent de « mobiliser des scénarios »⁶⁵. C'est à partir du lexique que le lecteur commence à formuler des hypothèses interprétatives concernant les suites possibles du texte, à anticiper des séquences, des scénarios et à identifier des « topics », « c'est-à-dire ce de

⁶¹ C'est là l'un des éléments centraux de ses *Elements de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga, 1990

⁶² Georges-Elia SARFATI, *Eléments d'analyse du discours*, Paris : Nathan, coll. « 128 », 1997, p78

⁶³ *Ibid.*, p77-78

⁶⁴ Teun A. VAN DIJK, *Comprehending Oral and Written Language*, New York Academic Press, 1987, p165, cité par Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p36-37

⁶⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p40

quoi il est question en tel ou tel point du texte »⁶⁶. On retrouve ici l'idée de grammaire du discours de Robert E. Longacre que l'on avait mentionnée à propos de la compétence topique des interlocuteurs : le travail de lecture est lui aussi fait de ce que Longacre appelle « collocational expectancies », c'est-à-dire de stratégies d'anticipation, mais aussi de réajustements perpétuels, fondées sur des éléments lexicaux, des idées, des concepts, ou encore des hypothèses qui en appellent d'autres⁶⁷. Un mot, un syntagme ou un énoncé évoque en effet au lecteur un ensemble de possibilités, un « ensemble d'associés métonymiques possibles »⁶⁸, en l'occurrence les multiples objets, lieux ou actions qui peuvent être liés au référent du mot, que ce soit des scénarios ou des enchaînements plus micro-structurels (des collocations). Maingueneau emprunte à cet effet l'exemple de la phrase « votre billet, s'il vous plaît ! » au linguiste néerlandais Teun A Van Dijk⁶⁹, qui évoque aussitôt le scénario du contrôle des billets dans les transports publics, et des composants comme des lieux possibles (train, métro, bus), des fonctions (contrôleur, passager), des propriétés (le contrôleur vérifie les billets, le passager est censé avoir un billet, etc.). Il faut donc, pour lire un texte, faire appel aux lieux communs, au stock de connaissances et d'associations d'idées que véhicule la topique des mots, au sens où Sarfati utilise le terme et où nous l'avons utilisé dans le chapitre I. Un terme est aussi une « constellation d'unités sémantiques »⁷⁰ : le mot « banquette de velours », c'est l'exemple que Maingueneau tire d'un texte de Huysmans, évoque les multiples objets ou lieux qui peuvent lui être contigus, mais permet également au lecteur d'attendre certains enchaînements cohérents du point de vue de la structure hiérarchique du lexique. Si le texte évoque « les meubles » de la pièce après avoir évoqué la banquette de velours, le lecteur interprétera cette dernière comme en faisant partie. Cette maîtrise de la « structure sémique » est au centre de la « compétence interprétative » du lecteur, deux concepts que l'on doit à la *Sémantique interprétative* de François Rastier⁷¹. Elle permet à la fois au lecteur d'anticiper le

⁶⁶ *Ibid.*, p43

⁶⁷ Robert E. LONGACRE, *The Grammar of Discourse*. op. cit., p135

⁶⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p39

⁶⁹ « Context and Cognition : Knowledge Frames and Speech Act Comprehension », *Journal of Pragmatics*, 1, 1977, p211-232, cité par Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p41

⁷⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p38

⁷¹ François RASTIER, *Sémantique interprétative*, 1^{ère} édition, Paris : P.U.F, 1987

contenu du texte et ses enchaînements à partir d'indications parfois clairsemées et de sélectionner ou filtrer l'interprétation pertinente.

Les stratégies d'interprétation du lecteur reposent donc en grande partie sur des règles de cohésion et de cohérence, qui sont donc tout aussi importantes pour la composition que pour l'interprétation du texte, comme le remarque Maingueneau : « la cohérence n'est pas tant une propriété attachée au texte que la conséquence des stratégies, des procédures que mettent en œuvre les lecteurs pour la construire à partir des indications du texte. »⁷² On voit facilement se dessiner en cela le jeu du nonsense avec son lecteur : il s'agit de développer des tactiques d'écriture qui font obstacle à cette lecture stratégique par des incohérences plus ou moins grandes ou graves. L'exemple le plus célèbre, et le plus frappant, est le poème nonsensique⁷³ de Samuel Foote, « The Great Panjandrum », que Foote écrivit en 1755 pour mettre au défi l'acteur Charles Macklin, qui prétendait pouvoir lire puis réciter n'importe quel paragraphe :

So she went into the garden
to cut a cabbage-leaf
to make an apple-pie;
and at the same time
a great she-bear, coming down the street,
pops its head into the shop.
What! no soap?
So he died,
and she very imprudently married the Barber:
and there were present
the Picninnies,
and the Joblillies,
and the Garyulies,
and the great Panjandrum himself,
with the little round button at top;
and they all fell to playing the game of catch-as-catch-can,
till the gunpowder ran out at the heels of their boots

Si le poème commence avec un enchaînement on ne peut plus cohérent (le lieu « garden » est parfaitement compatible avec une activité de jardinage ou de récolte, donc couper une feuille de chou), le chou, qui est un légume, n'appelle d'ordinaire pas

⁷² Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p29

⁷³ Le poème, bien que nonsensique avant la lettre, c'est-à-dire avant Carroll et Lear, est cité dans de nombreuses anthologies du nonsense et y est donc assez consensuellement rattaché.

d'association avec un dessert, encore moins un dessert dont l'ingrédient principal est la pomme. Voilà donc une première surprise pour le lecteur, qui doit procéder à un réajustement de son parcours interprétatif avec l'apparition du mot « apple-pie ». Puis le texte prend un nouveau virage thématique en prenant pour cadre un lieu qui n'a pas de lien particulier ou attendu avec le lieu et l'action précédent (le jardin, la récolte du chou ou même la confection de l'*apple pie*). Impossible alors, pour le lecteur, d'anticiper ou de préconstruire la suite du texte dont l'unité et la progression thématique commencent à se déliter à mesure que s'accroissent les éléments hétérogènes (une ours, du savon, un barbier, différentes peuplades imaginaires, le grand « Panjandrum » qui donne son nom au poème, etc.). La tâche du lecteur est grandement compliquée par l'absence presque totale d'isotopie, que A.J. Greimas définit comme « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique »⁷⁴. Jacques Moeschler et Anne Reboul soulignent eux aussi combien la « permanence thématique » est une condition de bonne formation du texte comme « ensemble d'énoncés entre lesquels existe un lien. »⁷⁵ En lieu et place de cette isotopie ou permanence thématique attendue, le lecteur du poème de Foote est confronté à une prolifération sémantique impossible à résoudre. A tel point que le poème, par ses anomalies de combinaison, est à la limite du « chaos sémantique »⁷⁶ comme l'écrit Jean-Jacques Lecercle, pour qui il s'agit d'un exemple extrême et limite du nonsense. On note en outre des problèmes de cohérence dans les enchaînements locaux, principalement les phénomènes de co-références comme au vers 8, où le pronom « he », que le lecteur suppose logiquement anaphorique, s'avère ne pas correspondre au groupe nominal le plus proche dans le cotexte à gauche (« a great she-bear »), ni même au seul pronom ou nom qui apparaisse avant (« She »). De même, le référent du pronom « she » au vers 9 reste bien mystérieux. Le texte n'est pas pour autant incompréhensible. On peut dire qu'il porte à son paroxysme la polyisotopie inhérente aux œuvres les plus complexes. Car « la lecture n'est [...] pas un parcours linéaire univoquement dédié à éliminer les virtualités sémantiques qui ne ressortissent

⁷⁴ A. J. GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*. Le Seuil, 1970. Cité par Anne HENAULT, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris : P.U.F., 1993, p. 91

⁷⁵ Jacques MOESCHLER et REBOUL, Anne. *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, op.cit.*, p460

⁷⁶ Jean-Jacques LECERCLE, *Le Nonsense : genre, histoire, mythe, op. cit.*, p87

pas à une isotopie unique, mais un processus complexe avec des retours en arrière, des anticipations, des superpositions. », processus que le poème nonsensique de Foote pousse à son comble et à sa limite en faisant du texte un objet en mouvement chaotique, où il est impossible de se repérer.

La lecture fait aussi appel à des compétences plus centrées sur le texte comme objet particulier : les genres ou types de texte, leur caractéristiques et fonctionnement. Jean-Michel Adam sépare cette dernière aptitude, la « compétence textuelle » en une « compétence textuelle générale (permettant de produire des énoncés connexes et cohésifs », et une compétence textuelle « particulière (permettant de reconnaître et de produire des séquences spécifiques : descriptives, narratives, explicatives, argumentatives, etc.) »⁷⁷. Georges-Elia Sarfati emprunte, lui, la définition suivante à Van Dijk :

N'importe quel locuteur natif sera en principe capable de faire la différence entre un poème et un manuel de mathématique, entre un article de journal et un questionnaire. Ceci implique qu'il a une aptitude initiale à différencier les ensembles de textes et à reconnaître les différents types de textes. Nous affirmons (...) que cette aptitude fondamentale fait partie intégrante de la compétence linguistique. Nous dirons en même temps que cette compétence est une *compétence textuelle*.⁷⁸

Les lecteurs sont, en quelque sorte, dotés d'un attirail de connaissances et données de sens commun concernant le texte, également dérivé de leur expérience. Celui-ci leur permet de mettre en œuvre des formes textuelles, de les identifier, de les catégoriser, mais aussi de former des hypothèses ou d'anticiper certains éléments concernant le contenu de l'œuvre (types de personnages, d'actions possibles, décors, voire répliques attendues ...) et son déroulement ultérieur. Il s'agit, grâce à la compétence textuelle, qu'elle soit générale ou particulière, d'anticiper et de pré-construire des séquences attendues. Elle entre donc pleinement dans le processus de lecture et d'interprétation, bien qu'elle varie évidemment d'un lecteur à un autre :

⁷⁷ Jean-Michel ADAM, *Elements de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*, op. cit., p108

⁷⁸ Teun A. VAN DIJK, *Some aspects of text grammars. A study in theoretical linguistics and poetics*, The Hague : Mouton, 1972, p297-298, cité par Georges-Elia SARFATI, *Elements d'analyse du discours*, op. cit., p77

Confronté à des indices pertinents, le lecteur active le scénario correspondant si sa familiarité avec l'intertexte littéraire est suffisante. Il en résulte que le parcours de lecture sera très variable ; au lecteur complice qui jouit de reconnaître d'emblée un stéréotype générique s'oppose le lecteur « naïf » qui perçoit le texte dans sa singularité.⁷⁹

Là encore, on peut dire que le sens commun et ses données sont au centre du processus interprétatif. Contre la « part considérable de la production littéraire, la plus importante même, qui se contente d'activer des scénarios bien connus. »⁸⁰, le jeu du nonsense consiste, lui, à activer des scénarios pour déjouer les attentes qu'ils suscitent, à mettre en œuvre des situations et des formes stéréotypiques pour mieux prendre le lecteur au piège des mécanismes d'anticipation de sa compétence textuelle, d'une part, et de sa compétence interprétative, d'autre part.

Cela implique d'abord un jeu sur les poncifs et clichés, et une mise en jeu de l'intertexte littéraire, qui peut d'ailleurs commencer dès le titre de l'œuvre. Ainsi, le lecteur de « Another Uncle Edith Christmas Story » de Robert Benchley en est-il pour ses frais s'il attendait, ce qui serait pourtant logique, une histoire de cadeaux, de rennes, de Père Noël, de sapin, de lutins, de Pôle Nord ou quoi que ce soit que l'on puisse traditionnellement trouver dans un conte de Noël. L'histoire est en fait entièrement consacrée à un bateau qui disparaît mystérieusement, sans aucun rapport avec Noël, et le lecteur parvenu à la fin de la nouvelle peut s'exclamer, frustré, avec l'un des enfants qui écoute le conte de l'Oncle Edith : « “And where does Christmas come in?” »⁸¹. Suivant une tactique similaire d'orientation retorse et trompeuse des conjectures du lecteur, la nouvelle « Fascinating Crimes »⁸², dont le titre promet un récit policier captivant (tout comme le sous-titre : « The strange case of the Vermont judiciary »), s'avère au final n'être que déflation des attentes du lecteur. Si le récit s'ouvre de manière relativement typique, avec la présentation d'un meurtrier, puis de son procès, il est rapidement truffé de détails inutiles (« Now and then a bee hummed in and out, as if to say, “Buz-z-z-z-z-z-z” ! »⁸³). Pire encore, à la manière prototypique du roman

⁷⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p43

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Robert BENCHLEY, *The Benchley Round-Up*, op. cit., p148

⁸² *Ibid.*, p121-123

⁸³ *Ibid.*, p121

policier, le récit se focalise bientôt sur un détail mystérieux : « la petite marque rouge derrière l'oreille », stigmaté que présente chaque juge mort dans l'exercice de ses fonctions et ayant eu affaire au meurtrier. Comme le texte s'y arrête longuement, le lecteur s'attend à ce que la disproportion entre l'importance du détail et la place que prend sa description dans le texte indique qu'il est le point à partir duquel tout le mystère va se dénouer. Or ici, la disproportion textuelle n'est qu'un jeu de dupe avec le lecteur, une manière de le tromper car, au final, l'histoire s'achève quelques lignes plus loin, comme bâclée, sans plus d'explications, sans même faire à nouveau référence à la fameuse marque rouge. En bon auteur nonsense, Benchley prend le lecteur au piège des scénarios typiques du récit policier, pour mieux les retourner contre lui, ne se contentant au bout du compte que de semer des fausses pistes. On retrouve des jeux semblables avec les codes du récit à suspense dans « *The Mystery of the Poisoned Kipper* »⁸⁴, au titre pourtant tout aussi prometteur et au contenu tout aussi décevant, ou encore « *Artist's Model Succumbs !* »⁸⁵, où Benchley gratifie même son lecteur d'un « faux départ » narratif : s'appêtant à raconter le cas étrange impliquant une femme posant comme modèle pour un artiste, il commence à parler de la jeune « Dorine LaBoeuf » en des termes un peu confus durant huit lignes, et ce pour en venir au fait que Dorine LaBoeuf n'a strictement rien à voir avec l'histoire en question.

L'anticipation du genre de public que l'œuvre va rencontrer, ainsi que de son degré de compétence textuelle a, là aussi, toute son importance. Comme l'écrit Maingueneau, « connaissant les attentes de ce public générique⁸⁶, l'auteur est à même de provoquer des surprises ou des frustrations », dont on vient de voir quelques exemples. La composition du texte est donc stratégique, particulièrement dans le cas du nonsense. Pour mieux se jouer du lecteur et de ses habitudes et routines de lecture et d'interprétation, il faut une stratégie d'écriture qui réponde au modèle stratégique de la lecture que nous venons d'examiner. L'auteur nonsensique, comme n'importe quel auteur, « est obligé de faire des hypothèses sur le déchiffrement de son texte, de supposer que ses codes (culturels et linguistiques) sont partagés par l'image du lecteur

⁸⁴ Robert BENCHLEY, *The Best of Robert Benchley*, op. cit., p126

⁸⁵ Robert BENCHLEY, *The Benchley Round-Up*, op. cit., p268

⁸⁶ « par son appartenance à un genre, une œuvre implique un certain type de récepteur, socialement caractérisable. On parlera ici de public générique. », Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p31-32

qu'il se donne »⁸⁷, mais ce pour mieux tromper son lecteur, qui construit sa « représentation du déroulement ultérieur du texte en supposant que l'auteur se conforme à certains codes »⁸⁸, ce qui n'est que momentanément le cas. Il s'agit, par le respect des codes et des stéréotypes génériques, d'attirer le lecteur dans un piège, de retourner ses attentes contre lui, de la même manière que le font les locuteurs nonsensiques avec leurs interlocuteurs, comme a pu le voir tout au long de nos trois chapitres.

Les tactiques textuelles du nonsense sont donc, au final, bien le prolongement des tactiques discursives que les locuteurs mis en scène dans ses œuvres mettent en œuvre dans leurs échanges. Là aussi, il n'y a rien de gratuit ou de purement fantaisiste dans la démarche du nonsense. Avec le lecteur, comme face à un personnage de sens commun, il s'agit de respecter les règles pour mieux les utiliser contre l'interlocuteur, utiliser les principes du sens commun pour mieux le détourner au profit du nonsense, simuler l'incompétence pour mieux cacher son ingéniosité. Si l'échange entre le texte et son lecteur est certes plus un jeu de dupe qu'un affrontement, nature à laquelle confinent bien des échanges verbaux des personnages de notre corpus, il s'y déploie un même art de la prise du destinataire au piège des attentes, codes, règles et principes que tout participant à une interaction langagière croit mutuellement partagés.

Mais ne serait-ce pas là, au fond, le scénario du nonsense ? Le lecteur amateur de littérature nonsensique n'attend-il pas justement d'être déstabilisé, surpris, pris au dépourvu voir déçu pour mieux s'en divertir ou s'en réjouir ? Comme l'écrit Robert Benayoun, au bout du compte, le jeu de déception des attentes cher au genre « demeure la source de surprises multiples et de joies rares »⁸⁹. Et bien là aussi une composante essentielle des stratégies ludiques et espiègles du nonsense.

⁸⁷ *Ibid.*, p50

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Robert BENAYOUN, *Les dingues du nonsense*, op. cit., p161, à propos de *The Crazy Fool* de Donald Ogden Stewart

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. ROMANS, RECUEILS, PIÈCES ET ARTICLES

BENCHLEY, Robert. *Of All Things*. 1921, Pleasantville : The Akadine Press, 1999.

BENCHLEY, Robert. *Love Conquers All*. 1922. Pleasantville : The Akadine Press, 1999.

BENCHLEY, Robert. *My Ten Years in Quandary and How They Grew*. 1936, London : Dennis Dobson, 1951.

BENCHLEY, Robert. *After 1903 – What ?*. New York : Harper Brothers, 1939.

BENCHLEY, Robert. *The Benchley Round-Up*. 1954, London : Cassell, 1956.

BENCHLEY, Robert. *The Best of Robert Benchley*. New York : Wings Books, 1996.

CARROLL, Lewis :

Edition de référence pour *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) et *Through the Looking-Glass* (1872) :

CARROLL, Lewis (GARDNER, Martin, ed.). *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. London : Penguin Books, 2001.

Edition de référence pour *The Hunting of the Snark : An Agony in Eight Fits* (1876):

CARROLL, Lewis (GARDNER, Martin, ed.). *The Annotated Snark*. 1962, London : Penguin Books, 1975.

CARROLL, Lewis. *Sylvie and Bruno Concluded*. 1893. Fairfield : 1st World Library, 2004.

CARROLL, Lewis. « What the Tortoise Said to Achilles ». *Mind* 4, 1895, p278-280.

HELLER, Joseph. *Catch-22*. 1961, London : Vintage Books, 1994.

LEACOCK, Stephen. *Literary Lapses*. 1910, Gloucester : Dodo Press, 2007.

LEACOCK, Stephen. *Moonbeams from the larger Lunacy*. 1915, Gloucester : Dodo Press, 2007.

LEACOCK, Stephen. *Nonsense novels*. 1911, Gloucester : Dodo Press, 2007.

SIMPSON, N. F. *A Resounding Tinkle*. London : Samuel French, 1957.

SIMPSON, N.F. *The Hole*. London : Samuel French, 1958.

STEWART, Donald Ogden. *The Crazy Fool*. New York : Bonibooks, 1925

2. SCRIPTS

JOHNSTONE, Will B., KALMAR, Bert, OPPENHEIMER, George, PERELMAN, S. J., PERRIN, Nat, PIROSH, Robert, RUBY, Harry, SEATON George and SHEEKMAN, Arthur. *Monkey Business, Duck Soup and A Day at the Races*. Classic Screenplay Series, Faber and Faber, 1993

WILMUT, Roger, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the words, volume I*. 1989, London : Methuen, 1999.

WILMUT, Roger, ed.. *Monty Python's Flying Circus: Just the words, volume II*. 1989, London : Methuen, 1999.

3. ANTHOLOGIES

BENAYOUN, Robert. *Anthologie du nonsense*. Paris : Pauvert, 1959.

BENAYOUN, Robert. *Les Dingues du Nonsense, de Lewis Carroll à Woody Allen*. 1984, Paris : Seuil, 1986.

WHITE, E. B. & WHITE, K. S.. *A Subtreasury of American Humor*. New York : Modern Library, 1941

4. FILMOGRAPHIE

THE COCOANUTS (*Noix de coco*), Robert Florey and Joseph Stanley, 1929.

ANIMAL CRACKERS (*L'explorateur en folie*), Victor Heerman, 1930.

MONKEY BUSINESS (*Monnaie de singe*), Norman McLeod, 1931.

HORSE FEATHERS (*Plumes de cheval*), Norman McLeod, 1932

DUCK SOUP (*Soupe au canard*), Leo McCarey, 1933

A NIGHT AT THE OPERA (*Une nuit à l'opéra*), Sam Wood, 1935.

II. SOURCES SECONDAIRES

1. SUR LE NONSENSE ET LES ŒUVRES ÉTUDIÉES

A. Monographies

BENAYOUN, Robert. *Les Marx Brothers ont la parole*. Paris : Seuil, 1991.

GARDNER, Martin A.. *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in their Films*. Jefferson : McFarland&Company, 2009.

LAFFAY, Albert. *Anatomie de l'humour et du nonsense*. Paris : Masson et Cie, 1970.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Le Nonsense : genre, histoire, mythe*. Thèse de doctorat d'état, Université Paris VII, 1981.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense : The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. London : Routledge, 1994.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Le dictionnaire et le cri*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1995.

TIGGES, Wim, (ed.). *Explorations in the Field of Nonsense*. Amsterdam : Rodopi, 1987.

B. Articles

LECERCLE, Jean-Jacques. « Intuitions Linguistiques ». *Europe* 736-737, Août-Septembre 1990, p56-62.

PETILLON, Pierre-Yves. « Catch-22 » in PETILLON, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine : notre demi-siècle, 1939-1989*. Paris : Fayard, 1993, p260-265.

SLOWIK, Edward. « Existentialism in Monty Python : Kafka, Camus, Nietzsche, and Sartre » in HARDCASTLE Gary L. & REISCH George A. (eds.). *Monty Python and Philosophy : Nudge Nudge, Think Think*. Chicago : Open Court, 2006, p173-185.

STRACHEY, Sir Edward. « Nonsense as A Fine Art ». *Quarterly Review* 167, 1888, p335-365.

2. PRAGMATIQUE ET ANALYSE DU DISCOURS

A. Monographies

ADAM, Jean-Michel. *Elements de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga, 1990.

ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald. *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles : Mardaga, 1983.

ARMENGAUD, Françoise. *La Pragmatique*. Paris : P.U.F., coll. «Que sais-je?», 1990.

AUSTIN, J. L...*How to Do Things with Words*. 1962, 2nd edition, Cambridge : Harvard University Press, 1975.

BRACOPS, Martine. *Introduction à la pragmatique*. Bruxelles : De Boeck, 2005.

DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*. 1972, 3^{ème} édition corrigée et augmentée, Paris : Hermann, 1991.

DUCROT, Oswald. *La preuve et le dire*. Paris : Mame, 1973.

DUCROT, Oswald. *Les mots du discours*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

DUCROT, Oswald. *Le dire le dit*. Paris : Les Editions de Minuit, 1984.

GOUVARD, Jean-Michel. *La pragmatique : outils pour l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin, 1998.

GRICE, H. Paul. *Studies in the Way of Words*. 1989, New edition, Cambridge : Harvard University Press, 1991.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Implicite*. 1986, Paris : Armand Colin, 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales*, tome I. 1990, Troisième édition, Paris : Armand Colin, 2001.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales*, tome II. Paris : Armand Colin, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La conversation*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1996.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Le discours en interaction*. 2005, Paris : Armand Colin, 2009.
- LEECH, Geoffrey N.. *Principles of Pragmatics*, London : Longman, 1983.
- LEVINSON, Stephen C.. *Pragmatics*. 1983, sixteenth printing, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LEVINSON, Stephen C.. *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge : MIT Press, 2000.
- LONGACRE, Robert E.. *The Grammar of Discourse*. New York : Plenum Press, 1983.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005.
- MEY, Jacob L.. *Pragmatics : an Introduction*. 1993, 2nd edition, Oxford : Blackwell, 2001.
- MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne. *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*. Paris : Seuil, 1994.
- MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne. *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication*. Paris : Seuil, 1998.
- MOESCHLER, Jacques. *Argumentation et conversation. Elements pour une analyse pragmatique du discours*. Paris : Hatier-Credif, 1985.
- SARFATI, Georges-Elia. *Elements d'analyse du discours*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 1997.
- SARFATI, Georges-Elia. *Précis de pragmatique*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- SEARLE, John. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. 1979, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- SEARLE, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. 1969, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- SPERBER, Dan and WILSON, Deirdre. *Relevance: Communication and cognition*. 1986, 2nd edition, Oxford: Blackwell, 1995.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre. *La pertinence : communication et cognition*. Paris : Editions de Minuit, 1989.
- STRAWSON, P. F.. *Logico-Linguistic Papers*. 1974, Aldershot : Ashgate, 2003.

TRAVERSO, Véronique. *L'analyse des conversations*. 1999, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2007

B. Articles

ANSCOMBRE, Jean-Claude. « De l'argumentation aux topoï » in ANSCOMBRE, Jean-Claude (ed.). *Théorie des topoï*. Paris : Kimé, 1995, p11-47.

DUCROT, Oswald. « Topoï et formes topiques » in ANSCOMBRE, Jean-Claude (ed.). *Théorie des topoï*. Paris : Kimé, 1995, p85-100.

DUCROT, Oswald. « Quelques raisons de distinguer 'locuteurs' et 'énonciateurs' ». *Polyphonie linguistique et littéraire*, 3, 2001, p19-41

GRICE, H. Paul. « Logique et conversation ». *Communication*, 30, 1979, p54-72

HORN, Laurence. « Toward a new taxonomy for pragmatic inference: Q-based and R-based implicature » in SCHIFFRIN, D. (ed.). *Meaning, Form and Use in Context*. Washington : Georgetown University Press, 1984, p11-42.

MORRIS, C.W.. « Foundations of the Theory of Signs » in NEURATH O., CARNAP, R. & MORRIS C.W. (eds.). *International Encyclopedia of Unified Science*. Chicago: University of Chicago Press, 1938, p77-137.

RECANATI, François. « La pensée d'Austin et son originalité par rapport à la philosophie analytique antérieure » in AMSELEK P. (ed).. *Théorie des actes de langage, éthique et droit*. Paris : P.U.F., 1986, p19-35

SARFATI, Georges-Elia. « De la philosophie et l'anthropologie à la pragmatique : Esquisse d'une théorie linguistique du sens commun et de la doxa ». *Actes de la journée du 17 mars 2000 du Groupe d'Etudes en Psycholinguistique et Didactique, Cognition, langue et culture, éléments de théorisation didactique*, Paris, 2000, p39-52.

C. Sources électroniques

SARFATI, Georges-Elia. La sémantique : de l'énonciation au sens commun. Elements d'une pragmatique topique. *Revue Texto !*, décembre 2004.

http://www.revue-texto.net/Inedits/Sarfati/Sarfati_Semantique.html

3. SOCIOLOGIE, SOCIOLINGUISTIQUE ET ÉTHNOMÉTHODOLOGIE

A. Monographies

BROWN, Penelope and LEVINSON, Stephen. *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

BUSINO, Giovanni. *La Société sens dessus dessous*, Genève et Paris : Librairie Droz, 1992.

FLAHAULT, François, *La parole intermédiaire*. Paris : Seuil, 1978.

GARFINKEL, Harold. *Recherches en ethnomethodologie*. 1967, Paris : P.U.F., coll. « Quadrige », 2007.

GEERTZ, Clifford. *Savoir local, savoir global*. 1986, Paris : P.U.F., coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 3^{ème} édition, 2003.

GOFFMAN, Erving. *La présentation de soi*. Paris : Editions de Minuit : 1973.

GOFFMAN, Erving. *Les relations en public*, Paris : Editions de Minuit : 1973.

LABOV, William. *Language in the Inner City: Studies in Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LAKOFF, George and JOHNSON, Mark. *Metaphors we Live by*. 1980, Chicago : the University of Chicago Press, 2003.

LEITER, Kenneth. *A Primer of Ethnomethodology*. New York : Oxford University Press, 1980.

WINDISCH, Uli. *Le K.-O. verbal : La communication conflictuelle*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987.

B. Articles

ALEONG, Stanley. « Normes linguistiques, normes sociales, une perspective anthropologique » in *La norme linguistique*. Paris : Le Robert, 1983, p255-280.

BROWN, Penelope and LEVINSON, Stephen. « Universals in language use: Politeness phenomena » in GOODY E. (ed.). *Questions and politeness. Strategies in Social Interaction*. Cambridge : Cambridge University Press, 1978, p56-289.

ENNINGER, Werner. « What interactants do with non-talk across cultures » in KNAPP, Karlfried, ENNINGER, Werner & KNAPP-POTTHOF, Annelie (eds). *Analyzing Intercultural Communication*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987, p269-302.

LAKOFF, George and JOHNSON, Mark. « What You Can Do With Words : Politeness, Pragmatics, and Performatives » in ROGERS, A, WALL B. & MURPHY J.P. (eds). *Proceedings of the Texas Conference on Performatives, Presupposition, and Implicatures*. Arlington : Center for Applied Linguistics, 1977, p79-105.

SACKS, Harvey, SCHEGLOFF, Emanuel A. & JEFFERSON, Gail. « A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation ». *Language* 50, 1974, p696-735.

4. SÉMIOLOGIE, SÉMIOTIQUE

GRIZE, Jean-Blaise. *Logique naturelle et communications*. Paris : P.U.F., 1996.

GRIZE, Jean-Blaise. *Logique et langage*. Paris : Ophrys, 1997.

HENAULT, Anne. *Les enjeux de la sémiotique*. Paris : P.U.F., 1993.

RASTIER, François. *Sémantique interprétative*, 1^{ère} édition, Paris : P.U.F., 1987.

5. LINGUISTIQUE

A. Monographies

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. 1966, 1974, Paris : Gallimard, 1983.

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. 1995, Paris : Seuil, 1999.

HUTCHISON, Jean. *The Language Web*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

JOLY, André et O'KELLY, Dairine. *Grammaire systématique de l'anglais*. Paris : Nathan, 1990.

LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGE, Wilfrid. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. 1991, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.

PINKER, Steven. *The Language Instinct*. 1994, New York : Harper (Perennial Classics), 2005.

YAGUELLO, Marina. *Alice au pays du langage : pour comprendre la linguistique*. Paris : Seuil, 1981.

B. Articles

CULIOLI, Antoine. « Sur quelques contradictions en linguistique ». *Communications* 20, p83-91, 1973.

DUCROT, Oswald et Marion CAREL. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative ». *Langue Française* 123, 1999, p6-26.

DUCROT, Oswald et Marion CAREL. « Les propriétés linguistique du paradoxes : Paradoxe et négation ». *Langue Française* 123, 1999, p27-40.

KLEIBER, Georges. « Mais à quoi sert donc le mot chose ? Une situation paradoxale ». *Langue Française* 73, 1987, p109-127.

KLEIBER, Georges. « Une leçon de CHOSE : sur le statut sémantico-référentiel du mot CHOSE ». *Travaux de Recherche Sémiologiques* 53, Université de Neuchâtel, p57-75, 1988.

KLEIBER, Georges. « Les proverbes : des dénominations d'un type « très très spécial » ». *Langue Française* 123, 1999, p52-69.

KLEIBER, Georges. « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux » in CHARBONNEL, Nanine (ed.). *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris, PUF, 1999, p83-135.

LAFORREST Marty et VINCENT, Diane. « La qualification péjorative dans tous ses états ». *Langue française* 144, 2004, p59-81.

6. PHILOSOPHIE, PHILOSOPHIE DU LANGAGE

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York : Routledge, 1997.

CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*. 1958, Paris : Gallimard, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. 1969, Paris : Les Editions de Minuit, 1989.

DENNETT, Daniel C.. *La Stratégie de l'interprète : le sens commun et l'univers quotidien*. Paris : Gallimard, 1990.

FREGE, Gottlob. *Ecrits logiques et philosophiques*. Paris : Seuil, 1971.

LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London : Routledge, 1990.

LECERCLE, Jean-Jacques and RILEY, Denise. *The Force of Language*. London : Palgrave Macmillan, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1921, Paris : Gallimard, 1993.

7. RHÉTORIQUE

BORDAS, Eric. *Les chemins de la métaphore*. Paris : P.U.F, 2003.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. 1821-1827, Paris : Flammarion, 1977.

8. THÉORIE LITTÉRAIRE

A. Monographies

FOWLER, Roger. *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*. Bloomington : Indiana University Press, 1981.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Interpretation as Pragmatics*. London : Macmillan, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*, tome I. Paris : Belin, 1996.

B. Articles

BARTHES, Roland et BERTHET, Frédéric. « Présentation ». *Communication*, 30, 1979, p3-5.

CHKLOVSKI, Victor, « L'Art comme procédé », 1917, in TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris, Seuil, p76-97, 1965.

LECERCLE, Jean-Jacques. « “Begin at the beginning”, ou : Que fait la narration ? ». *Tropismes* 11 (« Que fait la fiction? »), Nanterre : Université Paris-X-Nanterre, Centre de recherches anglo-américaines, 2003.

INDEX

I. INDEX DES NOTIONS

A

Acte de langage, 19, 20, 21, 41, 51, 68, 81, 86, 87, 120, 218, 223, 237, 238, 239, 240, 243, 246, 249, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 271, 274, 294, 304, 319, 337, 357, 368
Acte de langage indirect, 218, 223, 254, 256, 258, 274
Acte pragmatique, 42, 57, 84, 337, 375
ADL (Théorie de l'argumentation dans la langue), 55, 62, 63, 78, 92, 96, 97, 99, 100, 109, 114
Agôn, 290, 291, 292, 304, 311, 319, 320, 323, 326, 336, 342, 343, 345
Ambiguïté linguistique, 168, 169
Ambiguïté pragmatique, 182
Ambiguïté sémantique, 169, 221
Anti-discours idéal, 131, 132, 133, 139, 148, 149, 150, 153, 162, 165
Archi-énonciateur, 372

B

Battologie, 153
Blocs argumentatifs, 97, 104

C

Collocational expectancies, 80, 82, 376
Compétence interprétative, 375, 376, 380
Compétence textuelle, 375, 379, 380, 381
Compétence topique, 61, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 186, 241, 355, 375, 376
Condition de progrès, 55, 141

D

Déictique, 118, 181, 182, 186, 188, 197, 200
Deixis, 18, 182, 199
Désambiguïsation, 81, 90, 168, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 187, 192, 194
Discours de fiction, 20, 21, 355, 356, 358, 359, 360, 367, 368

Discours idéal, 111, 131, 132, 133, 139, 140, 141, 144, 146, 147, 150, 155, 158, 161, 162, 164, 166, 355
Doxa, 47, 56, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 91, 94, 120

E

Expectancy chains, 78, 80, 82

F

Face négative, 270, 271, 275, 277, 297, 304
Face positive, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 304, 306, 307, 308
FTA (Face-threatening acts), 270, 271, 272, 275, 277, 278, 304, 305

H

Hinting strategy, 256

I

Illocutoire, 208, 240, 241, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 259, 293, 319, 320, 336, 357, 349
Illusion descriptive, 239, 240
Illusion performative, 250
Implicature, 20, 50, 51, 52, 53, 54, 109, 115, 117, 118, 139, 140, 208, 216, 220, 223, 226, 268, 312
Impolitesse, 227, 260, 268, 270, 274, 277, 278, 291, 304, 305, 311, 344, 351
Indexicalité, 18, 182
Indexicaux, 18, 181, 182, 183, 186, 200
Insulte, 245, 299, 304, 307, 308, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 331, 332

L

Littéralité, 211, 212, 214, 229
Locutoire, 240
Loi d'anti-exhaustivité, 153
Loi d'exhaustivité, 147, 153
Loi d'informativité, 133, 135, 147
Loi de la litote, 139, 216
Loi de modalité, 162

Lois du discours, 133, 135, 139, 150, 162, 373, 374

M

Maxime d'accord, 309
Maxime d'approbation, 307
Maxime de générosité, 305
Maxime de modalité, 150, 166
Maxime de modestie, 307
Maxime de qualité, 82, 152, 206, 312
Maxime de quantité, 115, 148, 150, 153, 312
Maxime de relation, 52, 54, 316
Maxime de sympathie, 311
Maxime de tact, 305
Métadiscours, 209, 210
Métafiction, 360, 365, 366, 367, 368
Métalepse narrative, 366, 369
Métaphore, 89, 128, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 228, 229, 290, 292, 298, 323, 324, 337, 344, 347
Métapragmatique, 33

N

Negative unformativeness, 146

O

Ostranenie, 229

P

Pantonyme, 130, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199
Paradoxe, 16, 33, 51, 55, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 129, 164, 165, 181, 257
PCC (Préconstruits culturels), 49, 63, 64, 72, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 87, 89
Périsologie, 151, 152, 153
Perlocutoire, 41, 80, 81, 85, 87; 88, 241, 252
Pertinence, 52, 54, 80, 109, 115, 116, 118, 119, 120, 128, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 147, 148, 153, 156, 209, 221, 223, 242, 243, 255, 267, 316, 355, 374
Philologie, 29, 127, 128, 130, 219
Politesse, 151, 227, 238, 246, 257, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 277, 278, 283, 304, 305, 306, 311, 320, 321, 325, 373
Politesse négative, 273

Polysémie, 86, 89, 90, 169, 173, 186, 189, 221, 315, 329

Pragmatique cognitive, 18, 59, 64, 81, 128, 135, 168, 182
Pragmatique intégrée, 18, 29, 39, 59, 78, 92, 93, 96, 113, 115
Pragmatique textuelle, 373, 375
Pragmatique topique, 46, 51, 56, 61, 63
Présupposition d'existence, 191, 192
Principe d'informativité, 139
Principe de coopération, 51, 52, 53, 58, 115, 133, 268, 283, 284, 311, 318
Principe de pertinence, , 54, 135, 139, 147, 148
Principe de politesse, 265, 266, 305

R

Récurtivité, 156, 157, 158, 159, 160, 162
Référence directe, 181, 182, 183, 199, 200

S

Sémantique, 18, 38, 40, 41, 42, 43, 71, 85, 97, 100, 104, 106, 107, 169, 218, 221, 228, 376, 378
Sens commun, 16, 28, 29, 33, 34, 35, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 117, 119, 120, 121, 122, 131, 132, 135, 141, 150, 161, 164, 165, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 179, 219, 229, 237, 238, 265, 311, 317, 373, 374, 379, 380, 382
Signification non-conventionnelle, 140
Signification non-naturelle, 50, 140, 168
Structure sémique, 376
Stylistique, 93
Syntaxe, 18, 37, 38, 41, 93, 100, 159, 176, 177, 179, 181, 205, 324
Système de places, 293

T

Tautologie, 33, 92, 93, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 133, 134, 140, 240
Territoire du moi, 270
Théorie de la pertinence, 80, 128
Théorie des faces, 297

Topos (topoi), 55, 59, 62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 77, 79, 82, 83,
87, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 107,
109, 117, 120, 127, 128, 129, 133, 375
Tour de parole, 23, 282, 284
Tropes, 217, 218
TRP (Transition relevant places), 298, 299

V

Valeur performative, 138, 250, 252
Valeur taxémique, 295
Vouloir-dire, 120, 128, 130, 132, 136, 140,
145, 149, 163, 238

II. INDEX DES NOMS PROPRES

A

ADAM, Jean-Michel, 375, 379
ALEONG Stanley, 28
ANSCOMBRE, Jean-Claude, 55, 62, 77,
78, 96, 98
ARISTOTE, 46, 96, 108, 118
ARMENGAUD, Françoise, 52
AUSTIN J. L., 19, 41, 235, 239, 240, 241

B

BARTHES Roland, 19, 22, 25
BENAYOUN Robert, 15, 16, 45, 70, 107,
119, 288, 298, 300, 312, 315, 317, 382
BENCHLEY Robert, 15, 45, 70, 94, 105,
111, 129, 152, 171, 210, 257, 258, 280,
312, 366, 367, 369, 380, 381
BENVENISTE, Emile, 34, 65, 184
BERTHET Frédéric, 19, 22, 25
BRACOPS, Martine, 115, 168
BROWN, Penelope, 270
BUSINO, Giovanni, 72
BUTLER, Judith, 1261, 322, 324, 326, 329

C

CAILLOIS, Roger, 287, 296, 297
CAREL Marion, 55, 94, 97, 98, 99, 101,
104, 105
CARROLL Lewis, 14, 15, 16, 20, 21, 22,
26, 27, 37, 38, 43, 57, 70, 94, 127, 128,
138, 161, 170, 175, 189, 204, 219, 220,
283, 285, 292, 304, 323, 334, 351, 358,
368, 370
CHAPMAN, Graham, 365
CHKLOVSKI, Victor, 229
CLEESE, John, 365

D

DELEUZE, Gilles, 45, 94
DENNETT, Daniel C., 63, 64, 67, 68, 69
DESCARTES René, 46, 47
DICK, Philip K., 83
DUCROT Oswald, 29, 39, 48, 55, 62, 94,
96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 109,
111, 128, 131, 132, 133, 140, 141, 148,
184, 236, 237, 238, 241, 245, 246, 249,
257, 259, 260, 357, 359

E

ENNINGER, Werner, 337

F

FLAHAULT, François, 293, 320, 322
FONTANIER, Pierre, 104, 151, 217
FOOTE, Samuel, 55, 377, 378, 379
FOWLER, Roger, 295
FREGE, Gottlob, 191, 211

G

GARDNER, Martin, 161, 175, 228, 266,
334, 170
GARDNER, Martin A., 298
GARFINKEL, Harold, 47
GEERTZ, Clifford, 47, 49, 58, 62
GILLIAM, Terry, 365
GOFFMAN, Erving, 270, 297, 300, 304,
305, 357
GOUVARD, Jean-Michel, 182, 186, 189,
200, 202, 369, 371
GREIMAS, A. J., 378
GRICE H. P., 19, 20, 40, 50, 51, 52, 53, 54,
58, 81, 115, 117, 132, 139, 140, 148,
168, 217, 229, 235, 239, 268, 311, 312,
316
GRIZE Jean-Blaise, 39, 40, 41, 49, 58, 62,
63, 70, 71, 72, 77, 78, 81, 212

H

HAMON Philippe, 26
HELLER Joseph, 16, 24, 95, 99, 106, 139,
141, 142, 143, 149, 187, 203, 222, 238,
243, 245, 246, 248, 254, 261, 291, 295,
296, 298, 301, 302, 324, 327, 328, 330,
335, 344, 348
HORN, Laurence R., 54
HUSSLER, Edmund, 96
HUTCHISON, Jean, 132

I

IDLE, Eric, 365
IONESCO, Eugène, 200
ISSACHAROFF, Michaël, 372

J

JEFFERSON, Gail, 283
JOHNSON, Mark, 229, 292, 301, 302, 325
JONES, Terry, 365

K

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 20,
22, 23, 24, 26, 27, 64, 66, 108, 110, 133,
135, 153, 263, 268, 270, 271, 273, 283,
290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298,
300, 303, 304, 305, 307, 320, 321, 325,
340, 342, 346, 372, 373
KLEIBER, Georges, 106, 107, 130, 194,
196, 199, 218

L

LABOV William, 38
LAFFAY Albert, 25, 144, 153, 223, 224,
226, 229
LAFORST, Marty, 323, 324
LAKOFF, George, 229, 292, 301, 302, 325
LAKOFF, Robin, 267
LAPAIRE, Jean-Rémi, 188, 189, 195, 255
LARDNER Ring, 16, 142, 143
LEACOCK Stephen, 16, 70, 196, 197, 214,
215, 280, 314
LEAR, Edward, 14, 20, 43, 57, 377
LECERCLE Jean-Jacques, 13, 14, 16, 17,
19, 20, 25, 37, 38, 48, 70, 91, 101, 105,
108, 119, 121, 127, 129, 132, 138, 144,
154, 157, 164, 172, 177, 184, 185, 186,
211, 214, 217, 219, 227, 235, 240, 255,
265, 278, 281, 283, 285, 288, 289, 290,
291, 292, 301, 302, 305, 311, 315, 321,
322, 324, 325, 326, 329, 330, 334, 336,
347, 351, 358, 368, 378
LEITER, Kenneth, 49, 62, 68, 74, 85, 96
LEVINSON Stephen, 17, 18, 19, 53, 54,
58, 115, 117, 139, 148, 182, 229, 270,
272
LICITRA, Aldo, 78
LONGACRE, Robert E., 78, 80, 81, 82, 83,
85, 376

M

MACKLIN, Charles, 377
MAINGUENEAU, Dominique, 82, 93,
133, 135, 148, 153, 162, 207, 209, 240,
246, 253, 257, 262, 290, 357, 361, 367,
371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 381

MARX BROTHERS the, 15, 21, 38, 137,
266, 280, 284, 286, 298, 312, 315
MARX Chico, 37, 41, 85, 112, 136, 137,
138, 139, 178, 225, 286, 316, 344
MARX Groucho, 23, 38, 41, 85, 94, 112,
116, 163, 191, 225, 266, 267, 284, 286,
289, 291, 298, 299, 302, 306, 312, 315,
318
MARX Harpo, 41, 57, 84, 85, 91, 163, 225,
312
MEY Jacob L., 17, 19, 33, 41, 42, 58, 128,
132, 141, 155, 167, 168, 216, 237, 240,
253, 260, 297, 299, 337
MOESCHLER Jacques, 18, 21, 39, 62, 128,
206, 218, 229, 236, 237, 239, 254, 293,
378
MONTY PYTHON the, 15, 28, 37, 70, 78,
79, 83, 86, 88, 90, 91, 94, 110, 112, 114,
125, 129, 134, 137, 145, 148, 150, 151,
152, 154, 157, 159, 162, 163, 169, 171,
173, 174, 175, 176, 178, 180, 183, 187,
188, 191, 194, 195, 198, 199, 201, 202,
205, 208, 209, 210, 214, 220, 221, 241,
249, 251, 256, 259, 262, 269, 270, 275,
276, 280, 290, 294, 295, 299, 300, 301,
310, 311, 313, 320, 324, 330, 332, 333,
339, 342, 348, 356, 359, 360, 361, 362,
363, 364, 365, 367, 372
MOORE, G.E., 47, 51
MORRIS Charles W., 18
MÜLLER, Max, 127, 128, 219

P

PALIN, Michael, 365
PETILLON Pierre-Yves, 16
PINKER, Steven, 81
PLATON, 46, 47, 171

R

RASTIER, François, 376
REBOUL Anne, 18, 39, 128, 206, 218, 229,
236, 237, 239, 254, 378
RECANATI François, 19
REID, Thomas, 46
ROTGE, Wilfrid, 188, 189, 195, 255

S

SACKS, Harvey, 283
SARFATI, Georges-Elia, 46, 56, 57, 61,
62, 63, 66, 69, 78, 81, 375, 376, 379

SAUSSURE, Ferdinand de, 127, 171, 236,
128, 172

SCHEGLOFF, Emanuel A., 283

SCHÜTZ, Alfred, 51, 49, 96

SEARLE John, 21, 51, 133, 217, 218, 219,
239, 240, 254, 256, 283

SHANNON Claude, 40, 166

SIMPSON N. F., 15, 158, 200, 300

SLOWIK Edward, 28

SPERBER, Dan, 54, 81, 128, 135

SPINOZA, Baruch, 47

STEWART Donald Ogden, 15, 86, 88, 89,
130, 136, 170, 193, 199, 280, 382

STRACHEY, Sir Edward, 43, 44, 45, 46,
47, 48, 62, 72, 75, 76, 108

STRAWSON, Peter Frederick, 49, 191

T

TIGGES Wim, 15

TRAVERSO, Véronique, 26, 283, 357

TWAIN, Mark, 16, 316

V

VAN DIJK, Teun A., 376, 379

VINCENT, Diane, 323, 324

W

WEAVER Warren, 40, 166

WHITE E. B., 16, 44, 143

WILSON, Deirdre, 54, 81, 128, 135

WINDISCH, Uli, 166, 292, 297, 323, 343,
347

WITTGENSTEIN, Ludwig, 109

Y

YAGUELLO, Marina, 157, 224, 156

