

# La parole et l'homme

PATRICE BÉGNANA

## SUJET

« La parole *est parlante*. Cela veut dire aussi et d'abord : la *parole* parle. La parole ? et non l'homme ? » [Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* (1959) « La parole ».]

Dans quelle mesure votre lecture des œuvres au programme vous permet-elle de souscrire à cette interrogation de Martin Heidegger ?

## PLAN

- I. Priorité absolue de l'homme sur la parole
- II. Priorité absolue de la parole sur l'homme
- III. L'entrelacs de l'homme et de la parole

Il nous arrive d'être surpris par ce que nous disons, comme si une voix se faisait entendre en nous et cette expérience ne se limite pas au phénomène qu'on nomme la conscience morale. On comprend alors ce propos de Heidegger dans le texte intitulé « La parole » repris dans l'ouvrage *Acheminement vers la parole* :

*La parole est parlante. Cela veut dire aussi et d'abord : la parole parle. La parole ? et non l'homme ?*

Le penseur énonce d'abord une sorte de tautologie, à savoir qu'il attribue à la parole le caractère d'être parlante. On pourrait croire qu'il entend simplement le fait que la parole a un sens. Or, à son expression il donne un premier sens tout autre qui lui paraît fondamental, à savoir que c'est la parole qui parle. Et il précise immédiatement sous forme d'une interrogation présentée comme alternative qu'en ce sens fondamental, la parole exclurait que ce soit l'homme qui parle.

Il est pourtant clair que l'homme parle et Heidegger ne le nie pas. Ce qu'il propose à notre interrogation par contre c'est que l'homme n'est pas seul à parler : la parole aussi parle. Autrement dit, elle est comme le sujet de la parole ou plutôt en disant que la parole parle, le penseur rejette l'idée que seul un sujet puisse parler.

Or, il est clair qu'une telle thèse est pour le moins paradoxale. En effet, la parole s'entend d'abord comme un acte expressif qui présuppose quelqu'un qui s'exprime, autrement dit, un sujet de l'énonciation. Comment, seule, la parole pourrait-elle parler ? Même si l'Évangile de Jean met en avant la priorité du Verbe ou Logos qu'on peut aussi entendre comme Parole, c'est celle de Dieu. Le penseur ne s'égare-t-il pas en un paradoxe sans intérêt ? Et pourtant,

pour parler, il faut entendre et comprendre ce qui est dit, c'est-à-dire la parole. Aussi peut-on penser qu'elle précède, non pas chronologiquement, mais principalement l'homme et lui ouvre la possibilité de parler.

On peut donc se demander s'il y a un sens à penser que c'est la parole qui parle même lorsque l'homme parle ou bien s'il faut toujours présupposer que dans toute parole, le seul être qui parle est l'homme.

En s'appuyant notamment sur le dialogue de Platon, *Phèdre*, une pièce de théâtre, *Les Fausses Confidences* de Marivaux et un recueil de poèmes, *Romances sans paroles* de Verlaine, on verra en quel sens il y a une priorité absolue de l'homme sur la parole, puis à l'inverse en quel sens la priorité de la parole sur l'homme est pensable pour enfin examiner ce qu'on nommera l'entrelacs de l'homme et de la parole.

## I. Priorité absolue de l'homme sur la parole

Lorsqu'il y a parole, nous cherchons à savoir qui parle lorsque nous ne savons pas d'emblée de qui il s'agit. C'est la condition du sens de la parole qui est énonciation et non proposition. Qui a soutenu le théorème dit de Pythagore importe peu. Par contre, savoir qui parle définit en quoi une parole est parlante. S'agit-il par exemple dans la parole d'un jeu ou de quelque chose de sérieux ? Le sens est tout autre. Parler n'est pas un verbe impersonnel comme pleuvoir. « Il parle » désigne toujours un sujet. À qui attribuer tel ou tel discours ? Est-ce un discours de Lysias, de Phèdre, de Socrate ? Est-ce le discours d'un homme qui n'est pas amoureux ou bien est-ce celui d'un amoureux rusé ? Ces questions qu'on trouve dans le *Phèdre* à propos des discours sur l'amour dans la première partie montre bien que la parole a besoin d'un auteur. Et cet auteur, c'est l'homme, l'être capable de parler. C'est plus précisément non l'homme en général mais tel ou tel homme, tel composé d'âme et de corps dirait Platon s'il est vrai qu'il y a plusieurs types d'âmes (*Phèdre*, 271d). Car parler, c'est se représenter ce qui est. Même lorsque parler peut s'identifier à un acte comme un performatif comme lorsque le Comte donne sa parole qu'il renonce au procès (acte II, scène 12), il faut qu'il ait représentation de ce qu'est « donner sa parole ». L'opposition du performatif et du déclaratif n'a pas grand sens. Aussi lorsqu'il se fait lyrique, le poète use du « je » comme dans « A poor Young Shepherd », où il apparaît dans un tiers des vers. C'est le « je » pris entre la peur de l'amour et l'amour. Même si ce « je » n'est pas celui du poète en chair et en os, il est l'instance qui parle. Comment donc rendre compte que l'homme parfois pense entendre une voix qui est comme l'expression même d'une parole qu'il attribue après coup à quelque être mystérieux, voire d'une parole qu'il pense indépendante ?

Qu'il y ait comme une voix s'explique parce que si l'homme a une identité, il n'a pas d'unicité. Autrement dit, il y a en lui une diversité qui constitue sa vie. Il est corps et âme. Et même son âme est divisée, plus exactement tripartite selon le mythe de l'attelage ailé que Platon présente dans le deuxième discours de Socrate dans le *Phèdre* (246a-b). Aussi une partie de lui-même peut entendre la parole ou du moins la voix d'une autre partie. C'est le cas du bon cheval pour qui « il suffit d'une exhortation ou d'une parole » (*Phèdre*, 253d-e). Ainsi le corps est mû par un désir symbolisé par le mauvais cheval noir lorsque l'aimé est proche. Platon présente comme un dialogue entre le cocher et le bon cheval d'un côté et le mauvais cheval l'attitude à avoir vis-à-vis de l'aimé (*Phèdre*, 254a-e). Et les affres de l'amour montrent justement cette division

de l'âme. Verlaine ainsi fait dialoguer son âme et son cœur dans la septième des « Ariettes oubliées » pour marquer l'interrogation d'un amour qui, en apparence, fini quant à son objet, laisse un sentiment de tristesse et donc une nostalgie. Tout se passe comme si l'amour était un élan préexistant à l'être aimé. Toujours est-il que l'âme parle au cœur. D'où l'impression d'une voix qui précède l'homme et qui lui parle. D'où l'impression d'un effacement du sujet, du « je ». Est-il l'âme ? Est-il le cœur ? Chacun peut dire « je ». C'est le propre de la confusion dans laquelle Dubois veut plonger Araminte selon le projet exposé à la scène 2 de l'acte I qui joue le rôle de scène d'exposition. Il espère ainsi que l'amour en elle triomphera de la raison, entendant par amour le désir d'un autre qui, socialement, se résout en mariage. Toute sa machination vise à faire en sorte qu'il y ait en Araminte un conflit intérieur qui se manifeste par son apparente indécision. Ainsi à la scène 14 de l'acte I est-elle prête à renvoyer Dorante dont Dubois lui dit qu'il est amoureux fou jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'il s'agit d'elle. Qu'est-ce donc qui en l'homme soutient la parole si elle n'a pas d'indépendance ?

Il faut un père au discours ou à la parole. Ce père est quelqu'un. Penser que la parole est première, c'est inverser son être. C'est même la confondre avec l'écrit qui, indépendant, n'est pas capable de répondre comme Socrate le soutient dans le *Phèdre* (275e). Sans son père, il ne peut rien dire ou plutôt il dit toujours la même chose et n'importe qui peut l'utiliser comme il l'entend. Le propre de l'homme, c'est donc de pouvoir répondre en un double sens. Premièrement, l'homme peut d'une part parler en retour, soit à une question, soit en questionnant : c'est là le dialogue. Il est tellement essentiel que même le monologue est une forme de dialogue avec soi-même. Deuxièmement, il faut l'homme pour répondre au sens d'être responsable de ce qui lui est dit. Aussi à supposer même qu'il entende une voix, c'est la réponse qui fait la valeur de la voix. Socrate l'entend et il y répond par son second discours qui est un acte de responsabilité. Cette attribution est essentielle pour déterminer qui a telle ou telle intention. Car le même propos aura un sens différent en fonction de savoir qui parle, à qui et pourquoi. De même qu'on se demande qui est l'auteur du portrait dans *Les Fausses Confidences* (acte II, scène 9), et que Madame Argante veut croire que c'est le Comte (acte II, scène 9), on se demande aussi de qui est tel ou tel propos pour le comprendre. Si le poète peut personnifier « Un buisson gifle/L'œil au passant » dans *Charléroï*, il n'en reste pas moins vrai qu'il ne peut violer la règle qui veut que la parole soit attribuée à un homme. Aussi la pure description du paysage dans *Bruxelles Simples fresques* laisse place à un sujet qui en interroge un autre « Sais-tu qu'on serait/Bien sous le secret/De ces arbres-ci ? »

Cependant, si la forme du sujet ne peut disparaître de la parole, la répétition qui appartient à la parole paraît la rendre indépendante. Rien alors ne permet de l'attribuer à tel ou tel homme. Aussi peut-on se demander si la parole n'a pas la possibilité d'être selon le mot de Heidegger par elle-même parlante ?

## II. Priorité absolue de la parole sur l'homme

Qu'il n'y ait que l'homme qui parle, c'est ce qui n'est pas évident. Car en un sens, la parole le précède malgré l'apparence. Non pas en ce sens que la langue précède son usage individuel qu'est la parole selon la linguistique, car sans parole il n'y aurait pas non plus de langue. Dès que ses derniers locuteurs disparaissent, une langue – sauf les écrits – disparaît. Mais la précède son usage en ce sens qu'il faut que quelque chose soit d'abord dit et donc entendu pour qu'il

y ait parole. La première des « Ariettes oubliées » de Verlaine dit dans ces deux premières strophes une voix, une expression à la limite de la parole qui paraît provenir des choses mêmes. D'où l'utilisation anaphorique du neutre « Cela » qui manifeste cette parole sans sujet ou sans personne déterminée. Et finalement, c'est une âme, mais qui n'est à personne en particulier qui s'exprime et entend. La troisième des « Ariettes oubliées » apostrophe « le chant de la pluie », c'est-à-dire un dire poétique qui provient de la pluie et non de quelqu'un. Or, la pluie donne à l'infinitif l'impersonnel « Il pleut ». La cinquième des « Ariettes oubliées » s'adresse à un chant sur un mode interrogatif. De même, Socrate rétorque à Phèdre qui le moque de sa capacité à inventer des histoires égyptiennes que les anciens pouvaient entendre « un chêne et une pierre parler » (*Phèdre*, 275b). C'est cette parole qui précède son usage par l'homme qui se manifeste par l'aveu qui consiste en un dire qui n'est précédé d'aucune intention. C'est cet aveu que cherche à produire Dubois par son stratagème. Il pourra se dire qu'Araminte est sa bru comme s'il était le père du marié parce qu'il l'est du mariage (acte III, scène 13). Mais qu'autre chose que l'homme soit capable de parler signifie-t-il que c'est la parole qui parle ? N'est-ce pas autre chose qu'une parole ?

Le philosophe n'agit pas sans qu'une voix lui parle. Socrate l'attribue à son démon. Mais ce démon n'est que voix. Ce qu'il lui dit est toujours négatif pour Platon – et non pour Xénophon, dans son *Apologie de Socrate* ou ses *Mémorables*. Mais l'interdit qu'il prononce est la source, la condition de sa propre parole. Et celle-là peut s'entendre comme inspiration. Dans le *Phèdre*, Platon présente le discours philosophique comme le résultat d'une parole qui le précède. C'est celle qui est inscrite en l'âme de sorte qu'elle n'est pas différente absolument de l'écrit mais bien plutôt appartient à une écriture primordiale (cf. Derrida, « La pharmacie de Platon »). Aussi définit-il le discours de la connaissance comme « discours vivant et doué d'âme » (*Phèdre*, 276a), ce qu'il ne faut pas entendre de façon métaphorique. À la scène 8 de l'acte I, Arlequin entend qu'on le donne. Il entend la parole en un sens différent des autres car il la prend au sens propre. Mais il montre ainsi qu'elle précède tous ceux qui tentent de l'explicitier. C'est l'explicitation selon le terme que lui-même utilise qui répond à cette parole. De même, le poète est à l'écoute de ce qui se dit. Il peut donc s'exprimer de façon strictement impersonnelle comme dans la troisième ariette et son célèbre « Il pleure dans mon cœur » qu'il compare certes au « il pleut dans la ville ». Or, cette douleur impossible à identifier peut s'entendre comme une parole. Aussi, c'est à elle qu'il répond, qu'il interroge – et le poème justement en reste à cette interrogation d'une douleur qui s'affirme sans raison. C'est une parole qui précède la sienne car elle est expression pure de la souffrance. Mais quelle est cette parole première dont la parole humaine est seconde ?

Socrate dans le *Phèdre* (261 a) invoque les discours ou paroles qu'il va faire comparaître contre la rhétorique pour convertir Phèdre à la philosophie. Paroles antiques de sages. Ceux-ci donc parlent avant que lui-même prennent la parole. Mais justement les sages paraissent précéder les paroles qu'ils prononcent. Or, d'où vient la sagesse sinon de la contemplation des réalités intelligibles qui ne peuvent se dire ou plutôt auxquelles la parole ne peut que tenter de renvoyer. Mais ces réalités intelligibles donnent lieu à une remémoration : c'est elle la parole primordiale. De même, c'est à des discours qui ont un sens qu'il faut répondre dans cette machination que fomentent Dubois et Dorante dans *Les Fausses Confidences*. Chacun des personnages paraît précédé d'une parole à laquelle il répond dans une relative ignorance du sens de ce qui se passe. Ainsi, c'est le discours de Dubois sur l'amour de Dorante qui détermine pour Araminte ce qu'elle dit, ce qu'elle veut taire, voire ce à quoi elle répond. Entend-elle que Dorante aime

une femme ? Il faut qu'il parte. Entend-elle que c'est elle ? Il faut qu'il reste parce que l'habitude le guérira. C'est finalement la parole poétique qui précède le poème à dire. D'où la fiction de François-les-bas-bleus dans la sixième des « Ariettes oubliées » qui entend ce coq à l'âne que sont les histoires populaires ou les mots savants que le poète mêle. Il montre ainsi comment le poème se construit à partir de paroles déjà énoncées. Et le lecteur qui reconnaît les mots populaires peut entendre le travail poétique comme une répétition des paroles répétées et comme indépendantes.

Néanmoins, la parole ne peut pas être absolument première sauf à l'hypostasier comme paraît le faire Platon. Ne faut-il pas alors penser non pas que la parole a une priorité, ni que l'homme la précède mais que l'une et l'autre forment un entrelacs tel que la question de la priorité reste une simple interrogation ?

### III. L'entrelacs de l'homme et de la parole

On peut réinterpréter la première des « Ariettes oubliées » comme mêlant cette parole primordiale avec l'âme qui la rend possible. C'est ainsi qu'après avoir usé de présentatifs « Le Chœur des petites voix » « le cri doux » pour dire une parole provenant des choses, c'est-à-dire une parole première, le poète interroge. C'est plutôt son âme qui s'exprime comme à travers les éléments comme l'air et l'eau. Et son interrogation s'adresse aussi bien à lui qu'à un autre : « C'est la nôtre, n'est-ce pas ? » dans une indétermination qui laisse tout entière l'interrogation. Il y a donc entre l'homme et la parole un entrelacs. Il faut entendre par là que ni l'homme, ni la parole ne sont premiers, mais qu'il n'y a de parole que parce que l'homme parle et parlant fait être la parole et qu'il n'y a d'homme que parce que la parole l'institue comme homme. Raison pour laquelle Aristote, dans le chapitre 2 du livre I de sa *Politique*, appelle l'homme, pourrait-on traduire comme l'animal doué plus que d'une voix (phonè), d'une parole (logos). Ainsi voit-on Araminte être d'abord fâchée de la confidence de Dubois au début de la scène 15 de l'acte I. C'est que cette confidence l'institue objet d'amour. Puis, elle va se plaindre par deux fois (scène 12, acte II ; scène 9, acte III) que Dubois lui ait dit que Dorante l'aime. C'est qu'en le disant, il la rend non pas amoureuse, mais dans l'obligation de répondre à cette parole. Quel que soit le sens de cette réponse, elle ne peut pas ne pas être. C'est en ce sens que la parole institue l'homme – ou la femme, bref, l'humain. Entendre une parole ne veut pas dire s'y soumettre. Socrate le montre qui critique à plusieurs reprises le discours de Lysias qui ne définit pas ce dont il parle, dont les idées sont simplement ajoutées les unes aux autres et constituent une sorte de stérile répétition. Lui-même présente son propre discours sur le mode de l'interrogation. Il faut prendre au sérieux sa déclaration liminaire qu'il n'a pas encore pu répondre à l'injonction du Dieu de Delphes de se connaître soi-même (*Phèdre*, 229e). Comment se manifeste cet entrelacs ?

Cet entrelacs se montre en ce que la parole possède une autonomie relative par rapport à l'homme qui, lui-même, lui donne sens. Prenons pour l'illustrer la mécompréhension d'Arlequin qui ne comprend pas qu'on le donne (acte I, scène 8). Il prend la parole au sens propre. Mécompréhension qui fait rire ses interlocuteurs. Mais est-elle totale ? Elle montre que ce qu'il entend dans la parole est aussi bien présent mais que ce n'est pas le sens qu'il devait réaliser dans sa réponse. Il poursuit l'explication – et il donne le mot – car c'est elle qui, finalement, montre le tissu dans lequel sont pris les protagonistes dans un jeu d'échanges que la parole traduit et rend possible à la fois. De simple jouet de la parole, Arlequin devient acteur grâce à

son travail d'explication. Aussi peut-il dire à Dorante qu'il est le « valet qui serez servi par ordre », lui rappelant ainsi sa condition (acte I, scène 9). C'est bien cet entrelacs que manifeste Socrate, ce « type qui est atteint de la maladie des discours » (*Phèdre*, 228b), autrement dit l'homme amoureux des discours. Ce qui ne l'empêche pas de s'interroger sur leur vérité en tant que discours de l'amour comme le montre sa critique constante du discours de Lysias dans les deux parties du dialogue. Ce chiasme est l'expression de l'entrelacs de l'homme et de la parole. Si l'amour est bien un sujet privilégié, c'est qu'il est essentiel qu'il soit dit, qu'il se déclare pour qu'il soit reconnu par l'autre. Obtenir l'aveu de l'amour, c'est l'obtenir s'il est vrai qu'en l'homme les sentiments doivent être exprimés pour être comme Axel Honneth en propose la théorie dans son ouvrage *La Réification*. C'est pour cela que le poète peut exprimer les facettes de l'amour en ce qu'il en dit l'essence même. La parole du poète qui dit l'amour parle parce qu'elle montre justement que l'homme ne parle que par l'amour qui, en lui, cherche à se dire. Ainsi Green est une adresse à un être aimé qui se résout dans une sorte de double sommeil, comme si le poète s'adressait d'abord à lui-même pour se manifester son amour. N'est-ce pas finalement ce que veut dire l'inspiration ?

En faisant l'éloge de la folie, de ses quatre formes (nommées en 265b), dont l'amour dans le *Phèdre*, Platon use de Socrate comme son porte-parole alors qu'il nous montre par ailleurs un Socrate qui se rit de l'inspiration dans *l'Ion* et dans *l'Apologie de Socrate*. Ce Socrate se réfère à d'anciennes paroles jusqu'à aller chercher chez les dieux, la source de l'inspiration, puisque chacune des folies est référée à un dieu, Apollon pour la prophétie, Dionysos pour l'initiation, les Muses pour la poésie et enfin Éros et Aphrodite pour l'amour (265e). Cela veut dire que l'homme ne peut se penser comme indépendant d'une parole qui lui survient. Mais il lui revient de répondre à cette parole en interrogeant, en dialoguant. La présentation de la dialectique comme l'art ou la science dont finalement Socrate est amoureux (*Phèdre*, 266b) montre que l'homme n'est pas simplement inspiré. C'est cette folie que mime en apparence Dorante selon la description de Dubois à la scène 14 de l'acte I à Araminte. Et s'il peut être cru, n'est-ce pas parce que la folie est toujours la marque du vrai amour ? Cette folie est la source de la parole qui en retour fait la réalité de l'homme. C'est elle que suivent le poète et ses suivants selon « Beams » « Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie ». L'adjectif valorise la folie. Elle est attribuée à un être féminin selon le « Elle » qui ouvre le poème. Une femme si on en croit la notation de ses « cheveux blonds ». Elle marche sur les flots et ceux qui la suivent sont comme attirés par elle.

En un mot, nous nous demandons si l'homme précède absolument ou pas la parole ou si au contraire c'est elle qui le précède toujours déjà. Certes, il faut bien un homme pour qu'il y ait une énonciation. Et cette évidence fait que l'on a toujours raison de dire que l'homme parle. Mais cette énonciation n'est pas suffisante. Il faut pour qu'il parle qu'il entende la parole qui s'adresse à lui. Et cette parole parle et lui parle s'il veut l'entendre ou plutôt s'il se dispose à l'entendre. C'est en cela que l'interrogation de Heidegger fait sens. Toutefois, la parole n'est pas indépendante de la réponse qui la constitue. C'est pour cela qu'entre l'homme et la parole il y a bien plutôt un entrelacs, une sorte de chiasme qui fait que l'homme parle mais que la parole fait l'homme en quelque sorte dans un mouvement de spirale qui en fait l'être toujours en quête et qui parle justement parce qu'il est quête de cette parole qui l'a toujours déjà précédé.

Reste à se demander alors s'il y a un sens à chercher un sujet de la parole.

# La parole et le sujet

PATRICE BÉGNANA

## SUJET

En vous appuyant sur les œuvres au programme, pouvez-vous souscrire à cette pensée : « Dans la mesure où ce que je dis a un sens, je suis pour moi-même quand je parle, un autre "autre", et, dans la mesure où je comprends, je ne sais plus qui parle et qui écoute » Merleau-Ponty, *Signes*, « Sur la phénoménologie du langage » (1951).

## PLAN

- I. Seul un sujet qui se connaît comme sujet peut comprendre lorsqu'il parle et écoute
- II. Le sens de la parole du sujet pour être comprise ne peut être sa propriété : il doit être partagé
- III. La parole pour être comprise dépossède le sujet de lui-même

Il arrive qu'on n'entende pas dans les deux sens du terme ce qu'on nous dit, voire ce qu'on dit. Et puis, nous comprenons comme si nous devenions autres.

C'est ainsi que Merleau-Ponty écrivait dans un article intitulé « Sur la phénoménologie du langage » repris dans son ouvrage *Signes* :

*Dans la mesure où ce que je dis a un sens, je suis pour moi-même quand je parle, un autre « autre », et, dans la mesure où je comprends, je ne sais plus qui parle et qui écoute.*

Le philosophe analyse ce qui se passe lorsque le sujet dit quelque chose qui a un sens. D'une part le sujet qui parle n'est pas pour lui le sujet qu'il est. Il est un autre, non au sens qu'il se mettrait à la place d'un autre. C'est pourquoi Merleau-Ponty précise qu'il est un autre « autre », c'est-à-dire qu'il est frappé d'une altérité radicale. Mais le sujet qui dit quelque chose qui a un sens peut comprendre ou non ce qu'il dit. Dans le premier cas, le sujet ignore qui parle et qui écoute puisque justement cette altérité vis-à-vis de lui-même empêche toute possibilité d'identification avec soi ou un autre.

Or, ne pas s'identifier comme sujet de la parole, ne pas savoir qui comprend paraît pour le moins paradoxal en ce que Merleau-Ponty semble plutôt décrire les conditions de l'absence de compréhension. Et pourtant comment comprendre sans justement sortir en quelque sorte de soi ?

Dès lors, on peut se demander si la parole requiert un sujet qui se reconnaît dans son identité ou bien si au contraire la parole exige un effacement, et lequel, du sujet.

En s'appuyant sur le dialogue de Platon intitulé *Phèdre*, la pièce de théâtre *Les Fausses Confidences* de Marivaux et le recueil de poèmes de Verlaine, *Romances sans paroles*, on verra en quoi seul un sujet qui se connaît comme sujet peut comprendre lorsqu'il parle et écoute, puis en quoi le sens de la parole du sujet pour être comprise ne peut être sa propriété et doit être partagé et enfin en quoi la parole pour être comprise dépossède le sujet de lui-même.

## I. Seul un sujet qui se connaît comme sujet peut comprendre lorsqu'il parle et écoute

Parler, c'est exprimer à un autre ce qu'on pense ou ce qu'on pense ressentir. Aussi faut-il savoir qu'on parle. Le sens de ce que je dis, c'est mon intention de dire. Et si ce que je dis n'est pas toujours compris comme mon intention de dire l'implique, toujours est-il que l'autre comprend que quelqu'un, soit un sujet, parle. C'est pour cela qu'on attribue toujours un discours à quelqu'un. Ainsi, le discours de Lysias, qui, avant d'avoir été écrit, a été dit ou plutôt qui a été écrit pour être dit. Phèdre le montre. Il veut s'entraîner à le réciter en prenant Socrate comme auditeur. Ce dernier n'est pas dupe. Quand un personnage de Marivaux parle, c'est dans l'intention d'être compris d'une certaine façon, raison pour laquelle il parle comme il le fait. Et ce vouloir dire est ce qui constitue le sens de ce qu'il dit. À chaque fois, il s'agit d'exprimer une position. Par exemple, Madame Argante s'identifie facilement comme la mère dont la volonté d'ennoblissement est telle que tout ce qu'elle dit va dans le sens des intérêts du mariage du comte et de sa fille, c'est-à-dire finalement dans le sens de sa propre élévation sociale (scène 10, acte I). Cette position d'énonciateur, elle prend la figure du poète qui, même s'il joue un rôle, assume cette voix. Ainsi dans *Spleen* au titre baudelairien, le poète se fait l'amant qui attend et dit à l'aimé cette attente quelque peu craintive d'une déception possible qu'il exprime dans le vers « Quelque fuite atroce de vous ». L'atrocité de la fuite n'a de sens que pour le poète amoureux. Cette sorte d'hypallage exprime ici d'autant mieux l'angoisse du poète.

Je dois donc être dans la parole le même d'un bout à l'autre. Il suffit d'un changement d'identité pour que justement la parole change de sens. Ainsi Socrate s'amuse à nommer d'autres noms que le sien les différents discours qu'il a tenu, l'un qu'il attribue à Phèdre, l'autre à Stésichore (243e-244a). Dans la poésie, on a à déterminer le sujet de l'énonciation dans le poème. Dans « Green », un amoureux qui offre son cœur et exprime sa tendresse dans un décor bucolique qu'exprime le premier vers, s'identifie dans tout le poème. Les erreurs d'attribution dans la comédie de Marivaux relative aux sujets de l'amour montrent que le changement de sujet produit un changement de sens. Tant qu'elle croit être l'objet aimé, Marton comprend en un certain sens les propos de Dorante. C'est ce qui l'amène finalement à comprendre qu'elle a mal conclu à cause de l'erreur d'identification (scène 9, acte II). Preuve que l'identité du sujet est la condition de l'identité du sens, y compris de la compréhension de ce sens. Cette identification est-elle nécessaire ?

Aussi est-il nécessaire d'identifier qui parle. C'est ce manque qui est le ressort du comique basé sur des quiproquos. Cette identification est justement ce qui distingue des discours apparents similaires. Est-ce Marton ou Araminte que Dorante aime ? Si les mots sont ambigus, le portrait dessiné (acte II scène 6) comme le portrait adoré (acte II scène 10) tranche le débat. La vieille comparaison entre la parole et la peinture, justifiée en grec par le vocabulaire par le biais du rapprochement entre l'écrit et la peinture, joue dans la pièce de Marivaux un rôle dans l'identification