

Dixième année, Numéro 21, printemps-été 2015, publiée en automne 2015

## **La tension polyphonique énonciative Cas d'étude : les textes de Paul Valéry**

**ATHARI NIKAZM Marzieh**

Maître-assistante

Université Shahid Beheshti

**E-mail: m.atharinikazm@gmail.com**

(Date de réception : 28/11/2014 – Date d'approbation : 15/05/ 2015)

### **Résumé**

L'étude des instances énonciatives chez Valéry permet, par son dynamisme, de concilier d'une part le caractère indicible d'une source de parole, dont le lieu est occupé par un "Je", et d'autre part, le caractère sensible, à la fois perceptif et émotionnel, d'une énonciation qui cherche à s'imposer. C'est ainsi que l'analyse systématique et détaillée des stratégies de la vision dans l'œuvre valéryenne, conduite à la lumière des théories sémiotiques dévoile la présence implicite d'une hypothèse que nous nous permettons d'appeler la *tension polyphonique énonciative* liée à la théorie de l'embrayage et du débrayage et des instances énonçantes. En effet, s'il y a pluralité du "moi" chez Valéry et la rivalité entre les instances, c'est qu'il y a un objet de valeur : cet objet de valeur est la quête de l'identité de l'auteur, le soi en devenir. C'est pour arriver à l'identification de soi que les instances sont en conflit, avec pour résultat, l'apparition d'une tension.

**Mots clés :** Valéry, sémiotique, énonciation, tension polyphonique, embrayage, débrayage.

### Introduction

La problématique de l'énonciation est souvent traitée par les sémioticiens, depuis A. J. Greimas par les notions d'"embrayage" et de "débrayage". Quand on dit quelque chose, soit on parle à la troisième personne et ainsi on s'exprime impersonnellement, c'est-à-dire on débraye l'énonciation de l'énoncé, soit on a tendance à personnaliser la phrase et ainsi on tient à embrayer les "deux parties du dire", à savoir l'énoncé et l'énonciation.

Dans l'œuvre de Paul Valéry, l'apparition du "Je" et du "Moi" montre des instances qui prouvent bien l'embrayage personnel. Mais ce "moi", devenant pluriel spécialement dans les *Cahiers*, montre que l'embrayage est arrêté à mi-chemin, car « si l'embrayage s'interrompt à mi chemin, la personne restera dissociée, plurielle ou duelle ; dans ce dernier cas, le *Tu* pourra par exemple être une des figures du sujet de l'énonciation, tout autant que le *Je* » (Fontanille, 1999, p. 95). C'est ce qui apparaît dans la méthode de P. Valéry. Par exemple, il croit à une structure triangulaire : « *Moi, toi, lui*, note-t-il, *ce triangle – Trinité !* » (C. XI, p. 604) et encore : « *Moi implique Toi car il n'y a pas de parleur sans auditeur. Moi implique il, car pas de discours sans objet* » (C. IV, p. 227). Cette "trinité", Valéry semble la retrouver au cœur du langage intérieur où le même pronom assume les trois rôles, où *tu* et *il* deviennent d'autres noms du *je*. Non seulement il parle de *je* et de *moi*, mais d'autres instances apparaissent dans ces poèmes comme des *échos*, des *nymphes*, etc. et tout cela crée une tension. Pour nous en effet, la tension, c'est le rapport que l'énonciateur entretient avec son objet de valeur dans l'énonciation. Ce dernier est un acte dynamique qui rend compte de la créativité du sujet qui dit «Je ».

Dans les pages qui suivent, nous voulons montrer les jeux de l'embrayage et du débrayage et une énonciation débrayée et embrayée. Le point

culminant de cet embrayage est le cas de Narcisse<sup>1</sup> et il y a un conflit entre les instances (les deux propositions ne sont pas du même niveau). Ensuite nous analysons le "Moi" chez Valéry en recourant surtout à ces *Cahiers* qui montrent très bien l'émergence des instances énonçantes et un sujet pluralisé et enfin nous allons parler d'une sorte de tension polyphonique chez l'auteur.

### **I- Les jeux de l'embrayage/débrayage et le conflit des instances**

L'"énonciation" est un aspect fondamental de l'usage du langage, c'est-à-dire comment le langage prévoit une structure qui fait le lien entre la situation où la langue est utilisée et le contenu qu'elle peut offrir à la communication. « Tout ce qui anime le discours relève de l'énonciation » (Brandt, 2002, p. 669). A fortiori tout énoncé est animé par une énonciation. Car tout énoncé présuppose logiquement, comme condition de sa production, une instance énonciative à laquelle on attribuera sa manifestation spécifique et cela est, soit conforme aux règles langagières et aux valeurs sociales, soit y est opposé. Ainsi un discours suppose toujours un sujet de l'énonciation "implicite" qui subsume les fonctions de l'"énonciateur" ou de l'"énonciataire".

Selon la définition bien connue d'E. Benveniste, l'énonciation est « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1966, p. 78). Toute énonciation est par définition un événement unique, qui s'inscrit dans un contexte spatial, temporel, historique et social particulier. Benveniste voyait dans l'énonciation la conversion par l'énonciateur de la langue en discours. Le problème de l'énonciation, comme nous l'avons dit dans l'introduction, est lié au problème de « brayage ».

Dans le dictionnaire de Greimas et de Courtés, nous lisons : « le "débrayage" est une opération par laquelle l'instance de l'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de la

---

1. Sur ce sujet, vous pouvez voir l'article du même auteur : « Le Narcisse de Paul Valéry : Une quête narcissique ou narcisséenne ? », *Plume*, Deuxième Année, Numéro 3, Printemps-été 2006, Publiée en hiver 2008.

10 Plume 21

manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours » (Greimas, Courtes, 1979, p. 79). En revanche, l'"embrayage" désigne « l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes des catégories de la personne et/ou de l'espace et/ou du temps, ainsi que la dénégation de l'instance d'énoncé » (Greimas, Courtes, 1979, p. 119).

Pour J. Fontanille, le "brayage" est une « "prise de position" étant considérée comme le premier acte de discours, instituant un "champ de présence" » (Fontanille, 1999, p. 94). Il se scinde en deux termes complémentaires ; l'embrayage et le débrayage. Le débrayage est « d'orientation disjonctive. Grâce à lui, le monde du discours se détache du simple "vécu" indicible de la présence ; le discours y perd en intensité, certes, mais y gagne en étendue : de nouveaux espaces, de nouveaux moments peuvent être explorés, et d'autres actants être mis en scène. Le débrayage est donc par définition pluralisant » (Fontanille, 1999, p. 94). En revanche, l'embrayage « est d'orientation conjonctive. Sous son action, l'instance de discours s'efforce de retrouver la position originelle. [...] Le discours est à même de proposer une représentation simulée du moment (*maintenant*), du lieu (*ici*) et des personnes de l'énonciation (*Je/Tu*). L'embrayage renonce à l'étendue, car il revient au plus près du centre de référence, et donne la priorité à l'intensité ; il concentre à nouveau l'instance de discours » (Fontanille, 1999, p. 94).

Enfin pour D. Bertrand, l'énonciation, « d'un côté, selon la tradition greimassienne [...] est présumée mais son sujet reste en lui-même inaccessible, indéfiniment repoussé derrière les simulacres qu'il projette pour se manifester. De l'autre au contraire, selon une position illustrée notamment par les travaux de J.-Cl. Coquet, l'énonciation est posée comme une réalité phénoménologique centrale, à hauteur de la perception et responsable avec elle de l'ancrage effectif du sujet dans le monde par le discours » (Bertrand, 2005, p. 2).

Dans notre corpus, qui concerne certains textes de Valéry, nous allons

illustrer, par le biais d'un exemple suggestif (le Narcisse), l'aptitude du poète à mettre en œuvre, par l'application de règles rigoureuses, la pluralisation des instances. Ce dernier essaie de « faire parler » les autres, le Narcisse, les nymphes, l'écho, etc., il met en scène les autres. Il s'agit d'une prosopopée chez Valéry. Dans son article « l'extraction du sens », D. Bertrand définit la prosopopée comme « la présentification d'une absence dans et par son énonciation. Elle consiste à "faire parler" (ou plus généralement, "à mettre en quelque sorte en scène", écrit Fontanier) les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les choses inanimées ou les abstractions » (Bertrand, 2005, p. 6). En affirmant qu'il y a deux éléments qui attirent particulièrement l'attention dans la prosopopée, il continue « énonciation dans une énonciation, la prosopopée s'installe dans une nébuleuse notionnelle dont elle intègre et assimile les différents constituants : personnification, apostrophe, dialogisme, évocation, hypotypose, hallucination ..., autant de formes intensives de l'énonciation elle-même. En second lieu [...], elle est étroitement reliée au discours passionnel » (Bertrand, 2005, p. 6).

Chez Valéry, c'est notamment l'état passionnel qui détermine l'apparition d'autres éléments de la nature (le monde extérieur) et en particulier l'emploi du vocatif *Ô* ou plutôt l'apostrophe qui implique la manifestation de cet état passionnel. Par exemple, « Narcisse parle » commence par :

*O frères ! tristes lys, je languis de beauté  
Pour m'être désiré dans votre nudité,  
Et vers vous, Nymphes, nymphes, ô nymphe des fontaines,  
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.*

(NP, vv. 1-4)

Il découvre d'abord un monde objectivé, séparé de lui-même, un monde apparemment sans "je". L'apostrophe est constituée d'un nom commun, celui-ci peut être considéré comme suffisamment défini par la situation. Cela évoque la présence d'une absence à l'intérieur du "Je", pour être plus

12 Plume 21

précis, c'est l'apparition de plusieurs instances à l'intérieur de l'identité énonciative. On peut dire que l'énoncé « *O frères* » au début du poème, est apparemment débrayé du sujet de l'énonciation "je", un débrayage "énoncif"<sup>1</sup> par l'emploi du mot "frères" qui évoque l'univers du "il", dans l'énoncé. En effet l'apostrophe n'est pas de l'ordre de l'énoncé, elle relève de l'énonciation. Dans la *Grammaire méthodique du français*, nous lisons que l'apostrophe « est nécessairement liée à l'énonciation : elle désigne la personne à qui s'adresse le locuteur. Celui-ci sélectionne ainsi explicitement dans son discours le destinataire de son message » (Riegel et al., 1994, p. 464). Ainsi, est-il embrayé au sujet, car l'apostrophe ou l'emploi du vocatif Ô montre en effet l'apparition d'un "Je/Tu", une sorte d'embrayage qui donne la priorité à l'intensité et renonce à l'étendue. C'est un embrayage actantiel. Ainsi il y a simultanément une opération de débrayage "actoriel" (ou énoncif) par l'apparition de "Ô" vocatif et un embrayage actantiel. Et tout d'un coup, en un second temps, pour donner plus d'intensité, le "je" fera son apparition et il sera énoncé par l'énonciateur. "Je" marque très nettement l'embrayage.

Selon Greimas et Courtés « tout embrayage présuppose une opération de débrayage qui lui est logiquement antérieur » (Greimas, Courtés, 1979, p. 119). Ou pour mieux dire, l'énoncé commençant par "je" n'annule pas l'opération antérieure mais très précisément l'intègre. « Il marque le retour à l'énonciateur des formes déjà débrayées qui servent de support à sa manifestation et sans lesquelles l'activité de langage n'est pas concevable » (Bertrand, 2000, p. 58). En allant plus loin dans ce sens, on reconnaît deux choses importantes : premièrement « la prééminence de l'éjection "hors de soi" des catégories sémantiques sur l'opération inverse d'engagement et d'implication du sujet, [et deuxièmement] la condition de présence de ce dernier dans le discours. Cette antécédence logique du "il" sur le "je" est

---

1. L'adjectif « énoncif » concerne l'énoncé, ce que le sujet voit et ce qui donne une information au sujet observateur, et non pas de l'énonciation.

essentielle » (Bertrand, 2000, p. 59).

Mais en ce qui concerne Valéry, il s'agissait d'un débrayage dit énoncif dans un embrayage énonciatif<sup>1</sup>. Ainsi, quand l'énonciateur emploie "Ô" (synonyme de Tu), il ne quitte pas complètement l'inhérence à soi-même et il représente le sujet et des choses en rapport avec la situation de parole. Le vers 1 cité ci-dessus est comme un énoncé qui s'exprime dans une projection objectivante d'une subjectivité.

Et il accompagne le surgissement des affects et des émotions. C'est-à-dire que nous voyons une fracture émotionnelle du discours par l'énoncé « *tristes lys, je languis de beauté* » qui marque une somatisation "la langueur" et qui révèle aussi une activité sensible, proprioceptive (entre le monde extéroceptif la "nudité" des nymphes et l'esprit, l'intéroceptif qui désire quelque chose). Par cette activité, le sujet reste inhérent à lui-même et le corps propre du sujet sentant (ici, "Je" de Narcisse) réclame ses droits à la signification discursive. Selon J. Fontanille, « ces phénomènes relèvent de la *phorie*, dont l'instance est le sujet du *sentir*. La phorie caractérise un stade non polarisé du sentir, celui où le corps propre, au moment où s'instaure l'existence sémiotique, est susceptible d'accueillir de purs effets tensifs, dont on retrouve par exemple la trace dans la "stupeur", l'"étonnement" ou l'"admiration" » (Fontanille, 1995, p. 7). Dans le cas du poème en question de P. Valéry, cette "tensivité phorique" est la "langueur" du sujet qui se répète dans la troisième strophe :

*Et moi ! De tout mon cœur dans ces roseaux jeté,  
Je languis, ô saphir, par ma triste beauté !*

(NP, vv. 10-11)

L'apparition du "je" évoque très bien l'embrayage actanciel. Mais comment peut-on définir le "je" du point de vue de la sémiotique ? Selon J. Fontanille et C. Zilberberg, « le "je" sémiotique ne se réduit pas au "je"

---

1. Il s'agit de l'énonciation.

14 Plume 21

linguistique : le "je" sémiotique est un "je" sensible, affecté, souvent sidéré, c'est-à-dire ému par les extases qui l'assaillent, un "je" plutôt oscillatoire qu'identitaire » (Fontaille, Zilberberg, 1998, p. 94). Le "je" sémiotique hante un espace tensif, c'est-à-dire « un espace au cœur duquel l'intensité et la profondeur sont associées, tandis que le sujet s'efforce, à l'instar de tout vivant, de rendre cette niche habitable, c'est-à-dire d'ajuster et de réguler les tensions en aménageant les morphologies qui le contraignent » (Fontaille, Zilberberg, 1998, p. 95). C'est ce que nous voyons aussi dans ces vers. C'est aussi la "présence charnelle de soi", selon l'expression de Merleau-Ponty, dans la parole. La présence du "je" montre une descente en soi qui sera ensuite provoquée par une image "insaisissable" et "toute-puissante" qui aboutira à une tristesse désespérée :

*Mon image de fleurs humides couronnée !*

*Hélas ! L'image est vaine et les pleurs éternels !*

(NP, v. 17-18)

En ce qui concerne les « Fragments du Narcisse », il contient trois mouvements. Le premier mouvement est une méditation du Narcisse sur le paysage qui l'entoure ; la nature et la fontaine :

*Que tu brilles enfin, terme pur de ma course !*

(FN, v. 1)

*Rêvez, rêvez de moi ! ... Sans vous, belles fontaines,*

(FN, v. 17)

*Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes !*

(FN, v. 29)

*À cette onde jamais ne burent les troupeaux !*

(FN, v. 60)

Tous les vers cités montrent une éjection apparemment "hors de soi", mais l'apparition des pronoms "tu" et "vous", et des noms communs comme "eau", "fontaine", présentent une expansion à fonction identificatrice et



comme nous l'avons déjà expliqué, privilégient dans leur mode d'énonciation, l'"embrayage" qui s'actualise aussi à la première personne. C'est un jeu d'existence tensive qui est virtuel et qui va surgir par l'apparition de l'apostrophe, il y a aussi le conflit des instances (pas du même niveau). Dans tous les cas, les stratégies d'énonciation conduisent à jouer avec le dispositif des mises en scène possibles de la parole. De plus en lisant :

*Que tu brilles enfin, terme pur de ma course !  
Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source  
Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux,  
Ma soif me vient abattre au bord même des eaux.*

(FN., vv. 1-4)

Nous entrons immédiatement en figurativité. C'est une image du monde qui se dessine, elle installe du temps, de l'espace, des objets. Les énoncés essaient de nous faire voir le monde, c'est un parcours figuratif. On est alors témoin d'une isotopie figurative. Le discours prend deux formes. D'abord la forme d'un "récit" qui « repose sur des débrayages ou embrayages actanciels », et ensuite la "description" qui repose sur « des débrayages spatiaux et temporels » (Bertrand, 2000, p. 60).

Puis dans un deuxième temps de ce premier mouvement où le sujet est débrayé et qu'il se focalise sur la nature, Narcisse fait la découverte de son propre corps, ou plutôt de l'image de son corps dans l'eau. C'est-à-dire que l'embrayage énonciatif initial laisse progressivement la place à un embrayage actantiel (plutôt partiel, le corps de l'actant) avant que surgisse un embrayage personnel qui marque l'engagement du sujet "je". C'est la réflexivité. Cette réflexivité, très spécifique chez Valéry, montre une sorte d'embrayage actantiel.

*Te voici mon doux corps de lune et de rosée*

(FN, v. 118)

16 Plume 21

*Qu'ils sont beaux de mes bras les dons vastes et vains !*

(FN, v. 120)

*Mais que ta bouche est belle en ce muet blasphème !*

(FN, v. 124)

*Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,*

(FN, v. 127)

*Entre ce front si pur et ma lourde mémoire...*

(FN, v. 138)

*Je suis si près de toi que je pourrais te boire,*

*Ô visage !... Ma soif est un esclave nu...*

(FN, vv. 139-140)

La question qui nous intéresse ici est celle de la coïncidence supposée entre l'instance énonçante (le corps) et le "Je" manifesté dans l'acte du langage. On peut dire qu'ici, le sujet "Je" est "potentialisé", parce que selon J. Fontanille, « le sujet potentialisé représenterait, dans le parcours de la construction théorique, la seule instance où le corps aurait droit de cité, comme constitutif des effets de sens » (Greimas, Fontanille, 1991, p. 152). Et la seule instance citée avant "Je", c'est le corps.

Le second mouvement de ce poème est caractérisé par une tout autre méditation : c'est une méditation sur l'amour et sur les amants. Narcisse s'adresse à la fontaine, et il lui dit en quelque sorte : « *De ce que tu as vu, de ce que tu as reflété, de tout cela que gardes-tu en mémoire ?* ». Le discours se transforme en une sorte de "dialogue" où il y a un jeu alterné d'embrayages et de débrayages personnels. Ainsi, l'existence sémiotique du sujet essaie de garder la mémoire du corps propre. C'est l'extéroceptif (le corps) qui engendre l'intéroceptif (la mémoire) par l'intermédiaire du proprioceptif (l'existence du monde produit par la sensation visuelle).

*Ô présence pensive, eau calme qui recueille*

*Tout un sombre trésor de fables et de feuilles*

(FN, vv. 170-171)

C'est dans sa mémoire aussi que l'onde garde l'"image" d'un couple et revoit :

*L'amant brûlant et dur ceindre la blanche amante*

(FN, v. 179)

Et avec le thème de l'amour et de la mémoire, nous entrons dans la phase de la thymie, c'est-à-dire une « disposition affective de base déterminant la relation qu'un corps sensible entretient avec son environnement » (Greimas, Fontanille, 1991, p. 152).

L'amour chez Valéry crée un "regard de distance", parce que le sujet se regarde dans l'eau et ainsi apparaît une distance entre le sujet et l'objet aimé qui est lui-même. Se faire tomber dans l'eau est le seul moyen pour posséder son objet cher, et l'aimer. Et le sujet entre dans une phase tensive où il est préfiguré par un "presque-sujet" qui est plutôt un "sujet sentant". Cette distance crée une tension, autrement dit, et en suivant Brøndal (1943) qui a développé une nouvelle définition de la tension en l'homologuant au concept de "distance" : « une unité avait alors une tension majeure ou mineure selon la distance plus ou moins grande qui existait entre les éléments entrant dans sa composition : à un maximum de distance correspondait ainsi un maximum de tension et inversement » (Greimas, Courtès, 1986, p. 234). En revanche quand il parle de mémoire, cela montre que le "sujet sentant" a passé une phase de "discrétisation" où il devient "sujet connaissant". Il ne garde trace du proprioceptif (le monde) que « dans la polarisation de la masse thymique en euphorie/dysphorie » (Greimas, Fontanille, 1991, p. 152). Il essaie de se souvenir des choses passées. Ces amants, presque aussitôt, sont présentés comme désunis, déçus, chacun cherchant au bord de l'eau le souvenir d'un bonheur passé et perdu :

*Des amants détachés tu mires les malices,*

(FN, v. 199)

18 Plume 21

*Ils vont des biens perdus trouver tous les tombeaux...*

(FN, v. 209)

*« L'autre aimait ce cyprès, se dit le cœur de l'autre, »*

*« Et d'ici, nous goûtions le souffle de la mer ! »*

(FN, vv. 211-212)

Ensuite la disposition de la syntaxe narrative convertit le sujet en "sujet de quête", parce que ce premier thème du second mouvement s'articule sur un second thème où Narcisse oppose à l'amour du couple, l'amour de soi (il cherche soi-même) et nous le voyons, périssable, en quête de l'unité de "sa seule essence". On a ainsi un réembrayage avec les pronoms "moi" et "Je" :

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux*

*Que de ma seule essence ;*

*Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux,*

*Tout autre n'est qu'absence.*

(FN, vv. 236-239)

Le "sujet de quête", « situé au niveau des structures sémio-narratives, est dit actualisé ; il présuppose le sujet connaissant, celui qui installe les "structures élémentaires", terme *ab quo* du parcours génératif et qu'on peut considérer pour cela *virtualisé* » (Greimas, Fontanille, 1991, p. 152).

Enfin, lors de la mise en discours, ce "sujet de quête" peut être assimilé au "sujet discourant", parce que notre sujet est un sujet passionnel, il aime soi-même et selon J. Fontanille : « le sujet passionnel est un sujet qui parle avec son corps [...] il sent, il voit, il touche, il entend. Ce corps percevant est à la fois le siège et la source de la scène, sous le mode obligé de la présence » (Fontanille, 1999, p. 72) :

*O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !*

(FN, v. 240)

*Ô qu'à tous mes souhaits, que vous êtes semblable !*

(FN, v. 254)

*Et vos bras refermés sur les mêmes sanglots*

*Êtreindre un même cœur, d'amour prêt à se fondre...*

(FN, vv. 265-266)

Le "sujet discourant" est celui qui est "réalisé", « ayant accompli la totalité du parcours jusqu'à la performance discursive » (Greimas, Fontanille, 1991, p. 152). Comme le note Valéry lui-même : « *mon (un) corps se disait ou me disait : (car un corps qui se parle, forme un Je) (relation du Même au même) disait que : Je suis un événement particulier* » (C. VIII, p. 414 [C. 2, p. 299]).

C'est bien du conflit entre les instances qu'il est question. Le sujet actualisé (sujet de quête, instance narrative) essaie de devenir le sujet réalisé (sujet discourant, ou instance discursive, qui parle à son corps) par l'intermédiaire d'un sujet potentialisé (pour qui la seule instance citée, c'est le corps. En effet, le sujet tensif introduit dans sa configuration un élément, c'est le corps, le corps du sujet passionné), ce qui est confirmé par A. J. Greimas et J. Fontanille : « le sujet potentialisé est celui de la praxis énonciative, instance de médiation dialectique entre l'instance sémio-narrative et l'instance discursive. Comme le sujet narratif potentialisé, il est susceptible d'exploiter la compétence, acquise en vue de la performance, à d'autres fins, en particulier imaginaires » (Greimas, Fontanille, 1991, p. 152).

Le troisième mouvement nous rappelle que cette unité de Narcisse est une erreur : par l'image de la fontaine, il se reconnaît double, il pressant que le baiser qui l'unira à lui-même sera une découverte de la mort : « *La mort est l'union de l'âme et du corps dont la conscience, l'éveil et la souffrance sont désunion* » (Valéry, 1960, p. 719). Aussi Narcisse cherche à retarder le moment où son double disparaîtrait seul de la surface de la fontaine.

Enfin, la *Cantate du Narcisse*, en forme de dialogue et de monologue, montre très bien le jeu d'embrayage et de débrayage personnels. La première scène commence par les paroles des éléments de la nature :

20 Plume 21

*Nymphes, Nymphes, Nymphes si vives.  
Fraîches filles des eaux,  
Nos jeux purs et fluides  
Sur notre mère l'onde amusent le Soleil...*

(CN, scène I, vv. 1-4)

La deuxième scène est le monologue du Narcisse. Le monologue repose normalement sur un embrayage actanciel. Mais dans cette scène, Narcisse s'adresse aussi à la nature. Il y a un jeu entre les instances :

*Soleil... Seul avec toi, seul comme Toi, Soleil,  
Toi dont l'orgueil s'accorde à mon secret conseil ;  
Toi qui dans les chemins de la pleine altitude  
Jamais ne trouve[s] ton pareil,*

(CN, scène II, vv. 1-4)

L'actant sujet commence son énonciation par une vision extérieure, il s'adresse à la nature et à ses éléments pour arriver à une vision de soi. Après le pronom personnel "toi" (apostrophe) qui marque ici un embrayage actanciel, nous avons l'apparition du "je", et donc un réembrayage personnel. Selon Benveniste, « *Je* signifie "la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*" » (Benveniste, 1966, p. 252) :

*Cher CORPS, je m'abandonne à ta seule puissance ;*

(CN, scène II, v. 11)

Chez Valéry, ce "Je" (en tant que sujet) est en quête d'un "Moi" (son objet de valeur). Dans ce poème, ce "Moi" devient égal à Narcisse :

*O Narcisse, ô Moi-même, ô Même qui m'accueilles  
Par tes yeux dans mes yeux, délices de nos yeux  
Je froisse l'or bruyant des roseaux radieux*

(CN, scène II, vv. 17-19)

Et par la suite, on sent que le monde intérieur de Narcisse, contrairement à l'univers qu'il contemple, foisonne d'insaisissables harmonies, de tensions et de désaccords.

*Narcisse aimé, si tu veux que je meure  
Demeure songe et demeure désir !...*

(scène II, vv. 38-39)

Dans les scènes suivantes, ce même jeu d'embrayage actanciel existe parfaitement. Par exemple au début de la troisième scène, le sujet s'adresse à la nature, nous avons de nouveau le "Ô" vocatif :

*Ciel, ô mon Ciel !... Quel trouble, ô fatal changement !...  
Ombres, remous, rumeurs... Que deviens-tu, Moment  
D'extase et d'or ?... Et quel rire me raille ?...*

(CN, scène III, vv. 1-3)

Ensuite le réembrayage personnel avec le "je" qui apparaît :

*Je vous perds et j'ai tout perdu !...*

(CN, scène III, v. 15)

*Je suis seul. Je suis moi. Je suis vrai... Je vous hais.*

(CN, scène III, v. 66)

Apparemment, le sujet de l'énonciation est unique mais en réalité, il est pluralisé.

## II-Un sujet pluralisé

Il semble que le discours valéryen se manifeste par le biais d'une instance unique, mais cette unicité du sujet d'énonciation n'est qu'"apparente". Elle est un effet produit par les procédures d'embrayage. Selon J. Fontanille, « l'unicité apparente du sujet d'énonciation n'est donc qu'un effet de la réduction de l'étendue (réduction de quantité) et de l'éclat de l'intensité retrouvée. Dans le geste même du retour à la position originelle

22 Plume 21

(inaccessible), le discours procure donc à la fois le simulacre de la deixis, et le simulacre d'une instance unique. Cette remarque doit être comprise comme une précaution théorique : l'unicité du sujet d'énonciation n'étant qu'un effet de l'embrayage le plus poussé, la situation ordinaire de l'instance de discours est la pluralité ; pluralité des rôles, pluralité des positions, pluralité des voix » (Fontanille, 1999, p. 95). Nous le constatons clairement dans les scènes suivantes, plusieurs voix se partagent l'espace de l'énoncé : les voix des nymphes, de l'Echo et la voix du Narcisse. En effet, ce sont des acteurs qui jouent des rôles actantiels dans l'univers narratif et qui représentent des instances du discours. Le poème se termine par la disparition du Narcisse et l'apparition de la nuit :

*Adieu, mon Ame, il faut que l'on s'endorme : [...]*

Il disparaît.

(CN, scène VI, vv. 159 et 165)

*O Nuit tiède et profond,*

*Un astre qui s'y mire est seul à trahir l'Onde.*

(CN, scène VII, vv. 7-8)

Ce qui est important encore, c'est que le thème du "moi" en particulier, se découvre dans toute la texture des poèmes concernant Narcisse. Il est posé spécifiquement par la forme choisie qui est celle du monologue, à l'intérieur duquel s'impose et s'affirme la présence d'une mystérieuse voix qui dit "je" :

*Je veux me voir et me revoir...*

(CN, scène IV, v. 35)

Quelle est cette voix ? Est-ce la voix de l'esprit observant le corps, et qui s'émerveille et s'effraie d'être ainsi enchaîné à cette "chose vivante" (me) dont la fragilité est comme l'image de son propre isolement ? Nous pensons que cette contemplation est comme le reflet d'une scission intime : "je me vois", "je me parle", et "je" et "me" sont deux. En effet, Valéry essaie de



mettre en cause le pronom personnel de la première personne. N. Celeyrette Pietri écrit à ce propos : « *Je* me parle et la grammaire dit que le *je* est "la personne qui parle"<sup>1</sup>. Dire *je* c'est se repérer dans le discours, se poser en détenteur de la parole. Mais *je* appelle un *tu* ou un *moi* qui est *toi* ; *je* ne tient pas la place du nom, il est un symbole de position – position de force – dans l'acte de communication » (Celeyrette Pietri, 1979, p. 304-305).

Ainsi les pronoms *je/tu*, *toi/moi* résument-ils chez Valéry une longue réflexion linguistique qui sera poursuivie dans les *Cahiers*. Mais, malgré l'ampleur de cette recherche, il ne faut pas s'attendre à rencontrer dans les *Cahiers* une « véritable théorie linguistique ». Sur ce point comme sur bien d'autres, c'est une étude en "miettes" qui nous est offerte, mais une étude poursuivie pendant près d'un demi-siècle et à travers laquelle s'affirme la spécificité de l'approche de notre auteur.

De plus, concernant les problèmes linguistiques, l'identification narcissique bouleverse la distribution simple des possessifs dont l'ambiguïté tente de restituer la complexité des mystères du "moi". Dans cette perspective, il nous semble que Valéry ait l'intention de faire coïncider le système linguistique et la structure phénoménale du sujet qui dit "je" dans le texte. Ce qui est exprimé très clairement dans *La Soirée avec Monsieur Teste*. Dans ce récit, le sujet "Je" est dédoublé par le sujet du jugement et celui de l'être passif. Citons un exemple :

« *Je me suis rarement perdu de vue ; je me suis détesté, je me suis adoré ; – puis, nous avons vieilli ensemble* » (MT, « La Soirée avec Monsieur Teste », p. 15).

Avec les verbes à forme réfléchie "je me", le sujet adopte deux positions différentes : "Je" (sujet de quête) et "me" (objet de valeur). Dans ce sens, d'abord le "Je" est disjoint du "Moi" (SUO) quand il dit : "Je me suis

---

1. « Définition "objective" de la grammaire, que Valéry adopte quand il se situe au niveau de l'analyse du discours ». Cité par CELEYRETTE PIETRI, N. (1979), p. 304.

24 Plume 21

détesté", et ensuite il en est conjoint ( $S \cap O$ ), "Je me suis adoré". Enfin les deux "moi" de l'énonciateur sont réunis de nouveau sous la forme de "nous". Le passage au "nous" indique que les deux "Je" (je me) se sont réconciliés dans le sujet. Et les deux sentiments opposés (adoration vs aversion) sont vécus ensemble en lui. Ils se succèdent systématiquement. L'énoncé « *Je me suis rarement perdu de vue* » est aussi une forme négative. D'une certaine manière, nous pouvons supposer qu'il se situe hors de lui-même et hors de tout. Par ailleurs, le sujet "Je" se situe entre le voir "actuel" et le voir "de la remémoration". C'est un "Je" qui attend d'être regardé à son tour, comme dans un jeu de miroirs, il regarde son reflet en lui-même. L'actant sujet est un "être dédoublé" : "Moi" observé et "Moi" observant (qui observe) et il est très difficile de distinguer entre les deux "Moi". C'est justement le dédoublement du "Moi" qui rend difficile la lecture valéryenne. Dans *La Jeune Parque* aussi, nous avons la même division du "moi" et la douleur qui en résulte :

*Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure  
Seule, avec diamants extrêmes ? ... Mais qui pleure,  
Si proche de moi-même au moment de pleurer ?*

(JP, vv. 1-3)

Ce qui se découvre alors dans l'œuvre de Valéry est l'extrême ambition d'un "Moi" qui projetait d'épuiser dans le sentir et le connaître, "le champ des possibles humains". Dans les *Cahiers*, l'être divisé ira même jusqu'à devenir l'être "émietté", multiple et insaisissable. L'intention fondamentale de Valéry est d'englober tous les registres du "moi", parce que tous se rencontrent dans le microcosme du "*système Moi*". Le poète essaie de se construire. Comme le note J. Fontanille, « c'est une identité en construction, il le fait en mouvement, son identité est en devenir, alors même qu'il est, à chaque moment, en train de devenir autre ; on parlera alors de quête d'identité, d'identité visée, voire de projet de vie » (Fontanille, 1999, p. 11).

L'expérience de ce "Moi" nous paraît, dans l'esprit de Valéry, un mystère attirant, une réalité complexe, mais elle est difficilement analysable. Tout gravite autour d'un "Moi" qui jusqu'au bout échappe et change incessamment de définition et de lieu. C'est pourquoi, une tentative de décrire et d'expliquer un actant tel que le "Moi" surtout dans les *Cahiers* n'est pas une tâche facile. A ce propos d'ailleurs, certaines positions de Valéry nous paraissent pour le moins contradictoires. Quelquefois le "Moi" se montre comme une conception statique, parce qu'il est considéré comme quelque chose de potentiel, qui ne se réalise et ne s'exprime qu'occasionnellement. Par ce fait, nous constatons que le "Moi" n'est pas un sujet actif, mais un sujet passif, qui éprouve des sensations de douleur ou de plaisir (Cf. C. 2, pp. 1391-92). Le "Moi" ne saurait se réduire à l'identité d'un sujet actuel :

« Le mot Moi désigne toujours des virtualités – Il n'y a pas de Moi réductible à l'actuel » (C. XXIII, p. 311).

Cependant, ce qui se dégage dès les premières années dans le projet épistémologique des *Cahiers*, c'est une "représentation *dynamique*" (C. IV, p. 399) des phases du "système Moi". Le "moi" n'est pas un, dit Valéry, mais « à chaque instant, il n'y a qu'un, et plus ou moins net » (C. VI, p. 93) et qui demande, justement, à être précisé. Chaque état du "moi", insiste l'auteur, devrait avoir son "nom général", son "signe ou indice". Nous voici donc dans l'embarras pour formuler clairement le statut de l'instance "Moi" dans les *Cahiers*. La seule certitude, c'est que le "moi" ne peut se qualifier "Je" avant d'avoir intégré une charge précise. Le "Je" est « engendré par une sorte de secouement », comme « celui qui voit quelqu'un dans un miroir et s'y reconnaît » (C. II, pp. 124-147). Par l'acte de la reconnaissance, le "moi" accède au statut de la personne. Et entre le "Moi" le plus général, le moins personnel qui soit, entre la structure actantielle émergente avec les

"implexes"<sup>1</sup>, s'établit une relation "dynamique". Le "Moi" se manifeste et s'édifie à la faveur de fonctions différentes, il est inclus ou exclus, il s'actualise. Et rien ne peut s'écrire sans le "Moi".

Bien que Valéry ait précisé maintes fois qu'il a passé sa vie « à chercher des énoncés et non des solutions » (C. XIII, p. 663), et qu'il ait conseillé : « Il ne faut pas se préoccuper des solutions, mais des positions. Ne jamais se hâter de résoudre mais approfondir et déterminer la difficulté » (C. II, p. 574), nous essaierons de régler pour partie ces contradictions avec l'approche sémiotique. Nous nous permettons d'affirmer que, d'après toutes les citations, l'actant de l'énonciation, ou pour mieux dire l'"actant fonctionnel", le "Moi" de Valéry est en même temps sujet pragmatique, sujet cognitif et sujet passionnel qui se déroulent à travers les *Cahiers*.

Sujet de faire, il incarne la figure d'une instance qui se construit dans l'action de la vision et de l'auto-vision. C'est un "Soi en devenir", selon l'expression de J. Fontanille, qui se dégage progressivement d'un "Moi de référence" :

---

1. L'implexe, selon Valéry, « n'est pas *activité*. Tout le contraire. Il est *capacité*. Notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre, – individuelle, variable, plus ou moins perçue par nous, – et toujours imparfaitement, et sous des formes indirectes, (comme la sensation de fatigue), – et souvent trompeuses. Il faut y ajouter notre capacité de résistance... » (*Œuvres II, Dialogues*, « L'idée fixe », p. 234). Par "implexe", il faut donc entendre ce qui s'actualise comme réponse aux excitations diverses aussi bien internes qu'externes. C'est la capacité virtuelle de ce qui n'est pas encore devenu en acte. C'est un monde dynamique. C'est un ensemble de « *possibilités, charges, surabondances instantanées, énergie libre tout à coup orientée et ses effets* » (C. XXIV, p. 16 [C. 2, p. 1346]). Valéry appelle aussi implexe, « *un système conservatif et cyclique* » qui à chaque instant dessine les contours de la personnalité toujours en construction. Selon J. Schmidt-Radefelt : « Cette notion de l'implexe, déjà pressentie en 1899 sous le nom de spectre (1/680), est essentiellement psychologique et réapparaît dans les *Cahiers* lors des réflexions sur le langage intérieur. Le langage dans l'implexe est défini comme "une structure virtuelle acquise" (27/355). Dans l'état de langage intérieur, l'implexe-langage (potentiel de ré-actions mécaniques, sémantiques ou autres) est en présence intime et immédiate avec d'autres implexes, comme par exemple la mémoire, la sensibilité émotive, la capacité d'imitation ; le rêve est d'ailleurs le fonctionnement d'implexes ». (SCHMIDT-RADEFELT (Kiel), J. (1970), *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, p. 36).

« *Se contempler, se connaître est une tentative pour être, se faire soi-même la circonstance qui fait apparaître le Soi.* » (C. X, p. 782 [C. 2, p. 306])

Valéry lui-même affirme un statut du sujet qui reconstruit sans cesse son savoir à partir de son potentiel. Les deux modalités du vouloir et du pouvoir sont liées l'une à l'autre et la cohésion entre les deux assure la structure fondamentale d'un sujet conscient qui est Valéry lui-même :

« *Ce sont [des] pouvoirs qui règlent et demeurent, et nos connaissances tendent à être des équations à nos pouvoirs* » (C. XX, p. 200).

Car selon A. J. Greimas, « *le vouloir et/ou pouvoir et/ou savoir-faire* » du sujet montre sa compétence que présuppose son faire "performancier" (Greimas, 1973, p. 164),

Sujet de la connaissance, il mobilise un savoir culturel et s'installe comme l'observateur de son propre faire (l'exemple suggestif est le cas de Narcisse). Détaché de l'action, flottant dans l'incertitude, il s'interroge sur sa propre identité, évalue et interprète ses perceptions. Il apparaît donc comme une figure complexe et instable. Comme s'il était en état de transformation continue.

Sujet sensible et passionnel enfin, que Valéry considère parfois comme le sujet passif, il éprouve l'amour, le plaisir, la douleur, etc., autant d'effets de sens qui sont de l'ordre du "pâtir".

Sujet engagé dans le discours, il est en même temps détaché de son discours. Les entrelacements entre ces diverses figures permettent de conclure à la pluralisation du sujet, le constituant comme autant d'identités partielles. Le "Moi" valéryen est un espace énonciatif qui « peut se dilater et se peupler d'instances, offrant du même coup une lisibilité élargie à l'énonciation et dessinant une scénographie de l'intériorité » (Bertrand, 2005, p. 5-6). Ces instances sont en occurrence pour occuper la scène de la

parole. Valéry se sera donc toujours affronté à "la pluralité des *moi*". Pour lui, il était impossible de former une unité de son être, soit psychologique, soit spirituelle. Il affirme : « *J'ai l'esprit unitaire, en mille morceaux* » (C. II, p. 137), « *Ma patience est faite de mille morceaux* » (C. III, p. 883). Son œuvre elle-même, reflet de sa personnalité, se présente sous le régime du disparate et de l'inachevé. Cette pluralisation met en scène une sorte de polyphonie.

### III- Une polyphonie dans l'énonciation valérienne

Nous avons analysé et montré qu'il y a une pluralité des instances dans le discours valérien. Elle est différente de la *polyphonie* de M. Bakhtine qui a introduit le terme pour la première fois dans son ouvrage sur Dostoïevski datant de 1929, *Problemy tvor estvo Dostoevsogo*. Dans ce livre, Bakhtine étudie les relations réciproques entre l'auteur et le héros. Il y résume sa description dans la notion de *polyphonie*. Son étude aborde une catégorie de textes, surtout des textes littéraires, dans lesquels plusieurs voix parlent simultanément sans que l'une d'entre elles soit dominante et juge les autres. Cette définition traite de la pluralité des acteurs dans le discours, n'ayant pas pour source le même référent et n'ayant donc pas la même instance énonçante pour origine.

L'analyse de la pluralité des instances dans l'œuvre de Valéry se distingue également de la position de Oswald Ducrot qui a proposé une théorie de la "*polyphonie dans la langue*". Cette théorie reprend les concepts de dialogisme et de polyphonie bakhtiniens, mais elle est fondamentalement différente de cette dernière. Cela provient du fait que la polyphonie de Bakhtine concerne les textes entiers, alors que la polyphonie de Ducrot ne concerne que les énoncés particuliers. Travaillant au niveau de la phrase, la théorie polyphonique linguistique traite uniquement de la structure polyphonique, et les notions qu'elle engendre se situent par conséquent à ce niveau. Cette structure fournit des contraintes aux interprétations des énoncés de la phrase. À l'intérieur de cette théorie, deux notions sont essentielles et

reçoivent des définitions formelles. Le "locuteur" qui est responsable ou "auteur de l'énonciation" auquel renvoient les pronoms de la première personne. L'"allocutaire" est celui à qui l'énoncé est censé s'adresser et auquel renvoient les pronoms de la deuxième personne. L'"énonciateur" est une « entité théorique à qui sont attribués des points de vue par le locuteur » (Raccah, 2004, p. 2). Conformément à l'idée de polyphonie, dans l'interprétation des énoncés, on entend s'exprimer une pluralité de voix, très souvent différentes de celles du locuteur. En effet, l'approche polyphonique chez Ducrot prouve la fausseté de l'hypothèse de l'unicité du sujet-parlant. L'énoncé peut, par exemple, faire comprendre à l'"allocutaire" que deux points de vue contradictoires sont en jeu, l'un positif, l'autre négatif. Dans ce cas, il met en scène deux "énonciateurs"  $E_1$  et  $E_2$  qui argumentent dans des sens opposés et le locuteur, « responsable de l'énoncé, attribue des points de vue à des énonciateurs » (Raccah, 2004, p. 9).

Chez Valéry aussi, le sujet parlant n'est pas unique ou bien il est apparemment unique et cette unicité du sujet d'énonciation est un effet de l'embrayage le plus poussé. Dans sa théorie de la "polyphonie dans la langue", Ducrot ne parle que de la division du locuteur en plusieurs énonciateurs et il ne traite pas<sup>1</sup> du fait qu'il existe – ou peut exister – une rivalité entre les énonciateurs. Cette rivalité, qui pourrait exister en raison de la visée d'un objet de valeur, crée une tension à l'intérieur d'un sujet parlant et celui-ci accepte une position. C'est dans ce sens que D. Bertrand explique dans son article « L'extraction de sens » (Bertrand, 2005), les effets de rivalité, de superposition, de conflit des instances ; mais il faut ajouter aux instances d'énonciation, la présence d'une valeur. C'est le cas par exemple chez Valéry avec la quête de soi et la connaissance de soi, qui est d'ordre énoncif, et non pas énonciatif. Cette valeur existentielle est due à des valeurs intensives du sensible et à des valeurs extensives de la vision.

---

1. Cette attitude est tout à fait normale, parce que sa théorie ne concerne que la langue et pas le système des significations en discours. Notre comparaison vise à bien montrer la distinction entre une approche qui ne concerne que la langue et une approche sémiotique.

### Conclusion

Soulignons que pour Valéry, l'acte du regard qui est un devoir du sujet "Je" dans la quête de son identité (plutôt par la vision), réalise une action : à partir d'une situation initiale (vision), il cherche à arriver à une situation finale (cognition). Dans ce changement, se manifeste également une dimension passionnelle, en présence ("*in praesentia*"), foyer d'une tension. C'est une présence sensible pour laquelle le corps propre du sujet devient la forme même du rapport sémiotique. Cette présence est aussi confirmée par la fonction de la vision (une forme de présence à soi qui suppose des tensions). Cette tension entraîne le conflit entre les instances énonçantes. Dans cette hypothèse, l'instance dominante est celui qui parle, qui dit "Je" dans l'instance. L'énonciation est perçue comme un dispositif théoriquement fécond à valeur, non seulement descriptive, mais également explicative. Dès lors, le sujet de l'énonciation (que D. Bertrand fait fusionner avec le sujet pragmatique) devient "configurable" comme « un faisceau d'attitudes au regard des objets de connaissance qu'il met en place et qu'il dispose selon les ouvertures et les contraintes d'un certain ordre du savoir » (Bertrand, 1989, p. 39).

De cette manière, par exemple les *Cahiers* combinent une pluralité de voix et font coexister des perspectives contradictoires en tentant de les inscrire dans une structure signifiante. Et nous pouvons lire les *Cahiers* comme l'exposition d'une expérience individuelle, le sujet de l'énonciation implicite, qui a pour objet le devenir de l'acteur qui les énonce et qui, en les énonçant, s'énonce, se forme et se transforme continuellement. Ainsi la quête valéryenne est inséparable de la forme qu'elle revêt. C'est une quête épistémologique.

### Bibliographie

- BENVENISTE, Emile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard.
- BERTRAND, Denis (2005), « L'extraction du sens. Instances énonciatives et



- figuration de l'indicible » in : *Revue Versants*, « *L'interprétation littéraire aujourd'hui* », Ed. P. Fröhlicher.
- BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BERTRAND, Denis (1989), « Du figuratif à l'abstrait », *Actes sémiotiques*, Document IV, Limoges, PULIM.
- BRANDT, Per Aage (2002), « Qu'est-ce que l'énonciation ? Une interprétation de la notion d'embranchement », in : HENAUT, Anne (sous la dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF.
- CELEYRETTE PIETRI, Nicole (1979), *Valéry et le Moi, des Cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- FONTANILLE, Jacques (1995), *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Belgique, Mardaga.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973), « Les actants, les acteurs et les figures » in : *Sémiotique narrative et textuelle*, présenté par CHABROL, Claude, Paris, Larousse.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien, FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Editions du Seuil.
- RACCAH, Pierre-Yves (2004), « Une sémantique du point de vue : de l'intersubjectivité à l'adhésion », in : *Discours social*, Montréal.
- SCHMIDT-RADEFELT (Kiel), Jürgen (1970), *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René (1994), *Grammaire méthodique du français*, Collection Quadrige, Manuels, Paris, PUF.

**32 Plume 21**

VALERY, Paul (1957), *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.

VALERY, Paul (1960), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.

VALERY, Paul (1973), *Cahiers I*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.

VALERY, Paul (1974), *Cahiers II*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.

VOGEL, Christina (1997), Les « Cahiers » de Paul Valéry, “To go to the last point  
Celui au-delà duquel tout sera changé”, Paris, L’Harmattan.

**Sigles et abréviations**

*C. I, II: Cahiers* (en 29 volumes) (1958-60), en fac-similé

*C. 1, 2: Cahiers* (1973-74), Gallimard

*CN: Cantate du Narcisse*

*FN: « Fragments du Narcisse »*

*MT: Monsieur Teste*

*NP: « Narcisse Parle »*

## چکیده مقالات

### تنش چند صدایی در گفته‌پردازی، مورد مطالعه: گفتمان پل والرئ

مرضیه اطهاری نیک عزم

استادیار دانشگاه شهید بهشتی

بررسی صورتهای مختلف گفته‌پردازی در متون پل والرئ (نویسنده فرانسوی قرن ۲۰) این امر را روشن می‌سازد که از یک سو با خصوصیت کمابیش ویژه گفتمان والرئ مواجه می‌شویم که بیشتر با کنشگر "من" بیان شده و از سویی دیگر با ویژگیهای ادراکی و احساسی در گفته‌پردازی او که بر خواننده تحمیل می‌گردد. بدین ترتیب تحلیل استراژیهای مختلف بیانش و ادراک در آثار پل والرئ، با روشنگری نظریه‌های نشانه-معناشناسی، فرضیه‌ای را در متن پل والرئ مطرح می‌کند که ما آن را "تنش چند صدایی در گفته‌پردازی" می‌نامیم و وابسته به نظریه اتصالات و انفصالات در گفتمان می‌باشد. در واقع "من" نویسنده دچار تکثر است و رقابت بین صورتهای مختلف گفته‌پردازی وجود دارد که در جستجوی یک موضوع ارزشی که همان "هویت" است، می‌باشند. "خود" در حال تغییر و تحول و شدن است و برای رسیدن به "هویت" صورتهای مختلف گفته‌پردازی با هم درگیر می‌شوند و تنش در گفتمان به وجود می‌آید. .