



HAL
open science

Thématisati-(sation)/rhémati-(sation): quelle terminologie pour quelle approche théorique?

Isabelle Gaudy-Campbell

► To cite this version:

Isabelle Gaudy-Campbell. Thématisati-(sation)/rhémati-(sation): quelle terminologie pour quelle approche théorique?. Actes du colloque du .. (Amis du CRELINGUA), 2020, pp.51-60. hal-02865629

HAL Id: hal-02865629

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02865629>

Submitted on 7 Oct 2021

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.

Isabelle Gaudy-Campbell

Université de Lorraine

IDEA EA 2338 & réseau OSLiA

isabelle.gaudy-campbell@univ-lorraine.fr

**Thèmati-(sation) /rhèmati-(sation) :
quelle terminologie pour quelle approche théorique ?**

Abstract:

For from questioning the core value of *BE+-ING* in H Adamczewski's theory, this paper aims at putting the interpretation of this meta-operator in perspective. At a local level, that of the predication, *BE+-ING* undoubtedly has an anaphoric value. If we consider naturally occurring utterances, *BE+-ING* appears in unit promoting new information. Should we consider this as contradictory ?

We thereby confront different levels of language analyses and put forward the necessity of reconciling analyses both at a local and predicative level and on a wider scale, that of utterances in a context of online processing.

Résumé :

Loin de remettre en cause la valeur invariante de l'opérateur *BE+-ING* centrale à la théorique d'H. Adamczewski, notre propos est de proposer une mise en perspective de cet opérateur méta-opérationnel. Au niveau du nœud prédicatif, la valeur anaphorique de *BE+-ING* ne fait pas débat. Mais si l'on considère des passages d'anglais oral spontané, *BE+-ING* est ancré dans les unités de discours qui apportent une information nouvelle.

Nous confrontons ainsi différents niveaux d'analyse de la langue en plaidant pour une approche plus globale, réconciliant l'analyse au niveau local et prédicatif d'une part avec l'analyse au niveau global du paragraphe oral.

Dans le cadre du CRELINGUA, cet article se propose de revenir sur un apport théorique central de la théorie méta-opérationnelle en le revisitant à l'aune de passages d'oral spontané et dans le dynamisme de la production langagière. Nous souhaitons ainsi reconsidérer les concepts « rhématique » et « thématique », ou plus exactement « saisie rhématique » et « saisie thématique » --terminologie centrale dans les recherches d'H. Adamczewski-- en utilisant l'opérateur *BE+-ING* comme prisme d'analyse.

Nous nous appuyons sur deux publications relatives à la structuration de l'anglais oral spontané, à savoir « *BE+-ING*, opérateur de rhématisation en anglais ? » (Gaudy-Campbell, 2011) et « L'introduction du rhème en anglais : des opérateurs à l'opération en jeu » (Gaudy-Campbell, 2018). Mise en perspective théorique, mais surtout questionnement conceptuel et questionnement sur le niveau d'appréhension de la langue seront la trame de notre propos.

I BE+-ING, de la saisie thématique au marqueur de rhématisation

Nous commencerons par convoquer les propos d'H. Adamczewski (Adamczewski, 93 : p. 53-97) qui écarte durée et achèvement pour se consacrer à la valeur méta-opérationnelle de BE+-ING, opérateur invariant de saisie thématique en lien avec la « valeur anaphorisante naturelle des prédicats en -ing » (Adamczewski, 1993 : p. 57).

De simples occurrences où l'énonciateur est observateur, comme « You'd better take your raincoat : it's raining » ou encore « Look ! the sun is rising », « présupposent un repérage préalable de la part de l'énonciateur », ce à quoi *look* contribue indéniablement (Adamczewski, 1981 : p. 64).

Face à des constructions comme « They thought I was misunderstanding them on purpose », il considère que *thought* commande la relation *I/ misunderstand them on purpose* qui a « déjà figuré dans le contexte-avant » (Adamczewski, 1981 : p. 65).

Face à des énoncés marqués par l'adverbe *always* comme « She is always complaining about her husband », l'adverbe « porteur d'un accent d'insistance » est un adverbe de modalité portant sur le lien prédicationnel. L'« énonciateur attribue une propriété, sous la forme d'un prédicat nominalisé, à un sujet qu'il domine entièrement ». « *Always*, portant sur le nœud de la prédication, itère à l'infini la relation » *he/complain* (Adamczewski, 1981 : p. 67).

En amont, dans sa thèse, Henri Adamczewski traitait du « rôle de l'anaphorisation comme déclencheur de BE+-ING » notamment pour des occurrences comme « when you marry, you'll be marrying at a good time » (Adamczewski, 1978 : p. 15). Nous retrouvons ces configurations dans la *Grammaire linguistique de l'anglais*, dans le chapitre sur « BE+-ING et l'anaphore » (Adamczewski, 1993 : p. 58-62). Nous souhaiterions alors nous concentrer plus particulièrement sur les énoncés canoniques à deux propositions, comme :

When they arrested me, they thought they were arresting a poor man
(Adamczewski, 93 : p 58)

De telles configurations sont emblématiques du fonctionnement de BE+-ING comme marqueur de saisie thématique (phase 2) et servent plus particulièrement l'approche macro-syntaxique que nous aimerions développer.¹ Ce type de réalisation est d'ailleurs tout à fait avérée et facile à illustrer dans des contextes oraux spontanés :

TED Talk Sophie Scott, Why we laugh,

So if you ask human beings, "When do you laugh?" they'll talk about comedy and they'll talk about humor and they'll talk about jokes. If you look at when they laugh, they're laughing with their friends. And when we laugh with people, we're hardly ever actually laughing at jokes. You are laughing to show people that you understand them, that you agree with them, that you're part of the same group as them. You're laughing to show that you like them. You might even love them. You're doing all that at the same time as talking to them, and the laughter is doing a lot of that emotional work for you

¹ Ceci n'exclut pas pour autant des constructions ne présentant qu'une principale, à la fois lieu d'expression du sujet parlant relativement au sujet grammatical et mode d'apport informationnel indéniable.

Nous remarquons l'amorce par une subordonnée (temporelle et hypothétique), qui donne les conditions à même de déclencher une reprise terme à terme. Il en est de même dans l'énoncé suivant :

TED Talk Sophie Scott, Why we laugh,

This is a really boring experiment. We just played people real and posed laughs. We didn't tell them it was a study on laughter. We put other sounds in there to distract them, and all they're doing is lying listening to sounds. We don't tell them to do anything. Nonetheless, when you hear real laughter and when you hear posed laughter, the brains are responding completely differently, significantly differently

La logique explicative est ici plus marquée. Deux cadres sont donnés, une conséquence est mentionnée et marquée par l'opérateur *BE+-ING*. Nous retrouvons la dimension thématique mais aussi métalinguistique de *BE+-ING* dans des contextes plus spontanés encore:

BBC Inside Science 30/03/17

Okay so it is inevitable that at some point, science does become political and e and this most definitely is that point and this all comes of course in the week that you publish a rePORT that links extreme weather events with greenhouse gas build-ups. Now just just just to get us going. When you say extreme weather events what are we talking about here?

Dans ces cas, le statut thématique de *BE+-ING*, la reprise anaphorique d'une prédication ne fait pas débat. *Say* est repris par *talk about* dans une quête d'explicitation.

Toutefois, dans notre article publié au *Bulletin de la société Linguistique de Paris* (Gaudy, 2011), nous posons *BE+-ING* comme opérateur de rhématisation. En effet, à l'écoute, il n'est pas rare de remarquer un type d'énoncés dans lesquels *BE+-ING* apparaît dans le rhème ou partie rhématique de l'énoncé.

BBC Inside Science 30/03/17

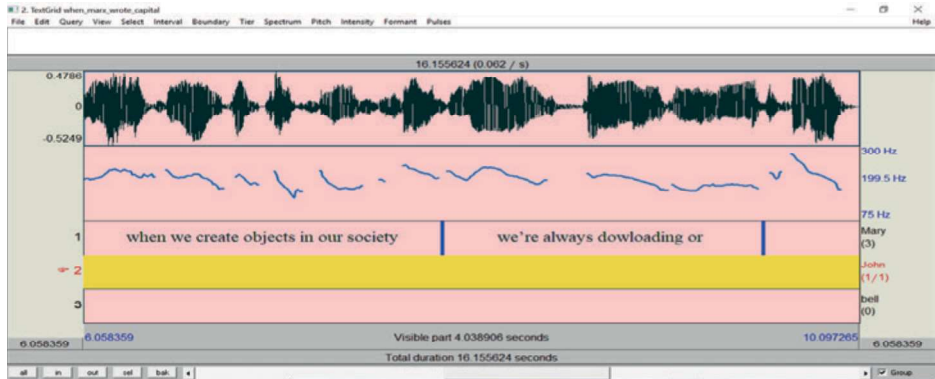
When Marx wrote Capital presumably he downloaded an aspect of his consciousness into a thing didn't he and when we create objects in our society we're always downloading or if you like,, writing down as err my friend said our consciousness or creating things

Nous retrouvons certes le même phénomène. Le cadre est d'abord donné par la subordonnée temporelle. Ensuite, nous remarquons une itération du schéma intonatif qui affecte les prédicats tous codés par *BE+-ING*. *We're always downloading, writing down, creating things* sont tous à lire selon un même paradigme, tous servant d'illustration à la situation donnée, *when we create objects in our society*. L'intérêt par rapport à l'occurrence précédente est que la valeur de *BE+-ING* est plus riche encore, *downloading* venant reprendre de façon anaphorique la prédication précédente, à savoir *He (Marx) downloaded* et la figeant par là même.

Nous remarquons donc, à l'écoute de ces occurrences tout comme à la lecture des exemples canoniques, un schéma récurrent. Ainsi, *When they arrested me* est la partie de l'énoncé qui permet l'ancrage de la seconde partie comprenant *BE+-ING*, seconde partie qui comprend et apporte une information nouvelle.

En termes de linéarité, le prédicat affecté par le marqueur *BE+-ING* se situe en seconde partie d'énoncé et porte une dimension anaphorique. Mais surtout, le marqueur *BE+-ING* rend compte d'une dépendance et la signale par là-même (Gaudy, 2011).

Les occurrences citées sont révélatrices du fait que *BE+-ING* apparaît dans la partie de l'énoncé qui introduit une information nouvelle. On retrouve un schéma récurrent thème/rhème qui peut se visualiser sous PRAAT.



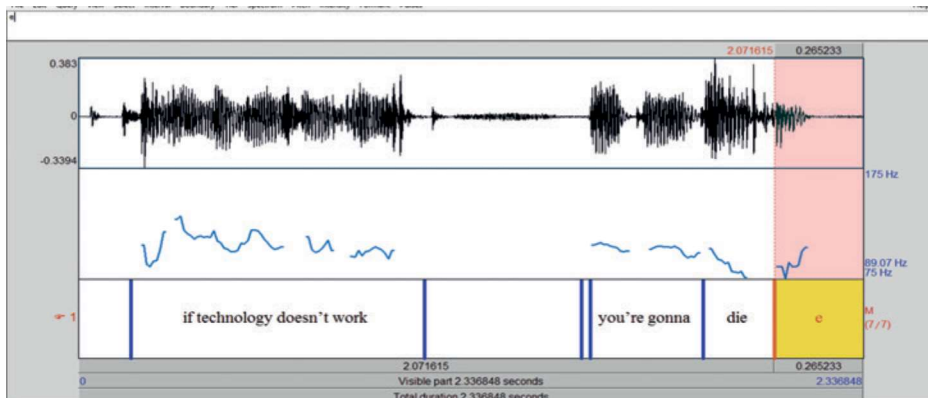
When amorce une subordonnée tout en posant un cadre hypothétique. Dès l'énonciation de la subordonnée, on anticipe l'énonciation d'une principale qui entretiendra une dépendance par rapport à l'amont.

Un même schéma est répété, une même prosodie est perceptible à l'écoute et une information nouvelle est apportée. *BE+-ING* vient signaler ce lien avec l'amont et contribuer à valider l'intuition que l'auditeur nourrissait dès la perception de l'amorce : *BE+-ING* apparaît dans la partie où l'information est donnée. En d'autres termes, nous avons ici des apports informationnels qui sont cumulés et *BE+-ING* en signale l'agencement.

Considérons également une configuration très proche, particulièrement productive à l'oral et qui est à trouver avec *gonna*. *A go to*, qui contribue à projeter vers l'avenir et à matérialiser un lien cause/conséquence sur des bases objectives, se rajoute *BE+-ING* qui contribue à stabiliser un marqueur spécifique de l'oral qui opère un véritable va et vient avec l'amont. On trouve ainsi dans le corpus :

BBC Inside Science 30/03/17

this is whe/ where you're entirely dependent on technology to survive, if technology doesn't work you're gonna die erm if you don't cooperate with your with everybody around you and they don't cooperate with you again you know [...] you gonna die [occurrences\if technology.mp3 REF](#)



Dans ce cas, la subordonnée reste antéposée. *Gonna* apparaît dans la principale mais signale surtout qu’il existe un lien avec l’amont. Plus encore qu’avec un prédicat *BE+ING*, *gonna* souligne le caractère inexorable de la conséquence. *Gonna* n’a pas de relief prosodique marqué, il est plat avant que l’énoncé ne se conclue sur *die*. Ainsi, pour adopter l’analyse énonciative du schéma prosodique proposé par MA Morel (Morel, 1998), les éléments de parole en question ne sont en rien soumis à un débat. La conséquence funeste n’est pas soumise au coénonciateur, mais présentée objectivement selon un consensus acquis et non sollicité.

A nouveau, dès la subordonnée, une anticipation est créée et *gonna* vient confirmer l’existence d’un lien entre la subordonnée et la principale, selon une relation cause conséquence présentée comme présupposée qui est ici itérée. Au regard des réalisations prosodiques, il ne fait pas de doute que *BE+ING* appartient à la partie rhématique de l’énoncé.

Alors, intituler un article « *BE+ING*, opérateur rhématisation » (Gaudy-Campbell, 2013) était tout à fait concevable. C’était plus volontairement une mise en perspective de la valeur méta-opérationnelle de *BE+ING*, un clin d’œil et une proposition de retournement et non une remise en cause. Nous pensons en effet que ce qui fait que *BE+ING* est un marqueur de saisie thématique est constitutif de sa valeur de rhématisation.

Dire que *BE+ING* est un marqueur de saisie thématique revient à cerner que la prédication affectée de *BE+ING* est seconde par rapport à une première validation de cette prédication. Une dépendance vers l’amont prédicatif est indiquée. Mais dire que *BE+ING* est opérateur de rhématisation revient à ne pas insister sur la relation de dépendance avec l’amont contextuel ou conceptuel mais à valoriser le lien syntaxique que *BE+ING* code, à savoir introduire une information nouvelle.

La suite de notre propos va chercher à justifier ce retournement et à résorber cette apparente contradiction entre la valeur anaphorique (phase 2) de l’opérateur et son statut rhématisant à l’oral.

II Un enjeu terminologique et conceptuel

Nous avons parlé de (saisie) thématique par souci de cohérence. Toutefois, il est plutôt fait référence dans *Grammaire Linguistique de l'Anglais* (Adamczewski, 1993) à *BE+-ING* comme marqueur de phase 2². C. D'ailleurs, C. Delmas préfère à l'opposition thème/rhème le concept de phase 2, mémoire du travail de parcours du vecteur, mettant à la disposition de l'énonciateur un acquis :

Ce que phase 2 comprend, c'est une dimension mémorielle de la prédication.

Nous nous situons au niveau de l'opération linguistique. (Delmas, 87 : p. 18)

Egalement, nous avons identifié *BE+-ING* comme un opérateur de rhématisation. Il nous faut alors justifier le choix de cette métalangue. En effet, pourquoi introduire ce terme nouveau quand d'autres termes pourraient s'en rapprocher ? Pourquoi parler de rhématisation pour rendre compte de marqueurs de lien quand anaphore ou cataphore existent ? Quelle est l'utilité et la légitimité de cette métalangue que nous proposons ?

II-1 Jeux anaphore/cataphore et codage du rhème : une contradiction à résorber ?

Nous considérons en effet que traiter *BE+-ING* d'opérateur de rhématisation n'est en rien incompatible avec la valeur avérée de *BE+-ING* comme opérateur d'anaphore. Plus précisément, ce qui fait sa valeur anaphorique est également ce qui constitue son statut rhématisant. La position de *BE+-ING* dans le second temps de l'énoncé, notamment dans les énoncés canoniques qui présentent une subordonnée à l'initiale suivie d'une principale, est centrale dans cette interprétation apparemment contradictoire.

Dans le détail, nous sommes d'avis que les deux approches ne seraient non pas contradictoires mais complémentaires, s'inscrivant l'une comme l'autre en termes de lien entre un amont et un aval.

Une première remarque serait de dire que nous ne nous situons pas sur le même plan. L'acception thème/ rhème telle que nous l'utilisons depuis le début de cet article relève de la structure macro-syntaxique et informationnelle de l'énoncé et est ancrée dans la réalité orale et dynamique du langage. L'opposition saisie thématique/ saisie rhématique, telle qu'Adamczewski la pratique s'organise autour d'une dimension mémorielle, les deux termes s'agencant autour d'une mémoire des opérations et jouant sur un premier rapport langage-réalité avec la saisie rhématique, et un second, interne, langage-langage avec le thématique³. Bien que travaillant sur des énoncés authentiques, H. Adamczewski a pour dessein la recherche d'un invariant méta-opérateur avec le nœud prédicationnel comme enjeu et non la complexité d'une contextualisation et d'une dynamique orale.

Mais si l'on reprend des énoncés comme « when you marry, you'll be marrying at a good time », ou encore « By accepting the weakening of one country we would in fact be weakening the European Community itself, and beyond that, fairly soon, each one of its members » (Daily mail 27-11-1973, cité dans Adamczewski, 1978 : p. 145), on

² Nous remercions Jean-Pierre Gabilan pour avoir échangé sur les différentes acceptions terminologiques utilisées au fil des écrits d'H. Adamczewski.

³ Nous remercions Yvon Keromnes pour nous avoir suggéré cette formulation.

peut dire que le schéma canonique sur lequel Adamczewski appuie sa démonstration présente le schéma syntaxique particulier de l'antéposition de la subordonnée. Svetlana Vogeleer (Guimier, 2000 : p. 298) traite de « la thémativité de la subordonnée temporelle antéposée ». Occupant la position initiale, ces subordonnées sont des points de départ de l'énoncé. Elles fournissent alors un cadre « auquel s'applique l'assertion contenue dans la principale ». Selon cette citation, la subordonnée en *when* ou en *if* est thémativité et la principale à laquelle elle s'agence est rhématique. Nous considérons alors que *BE+-ING* entre dans un processus de rhématisation car il est constitutif de l'unité syntaxique qui correspond au rhème et qu'il en conditionne l'agencement avec le thème. Ainsi, *BE+-ING* devient un outil de rhématisation car il participe à la constitution du statut syntaxique de la principale à laquelle il appartient. Même s'il n'y a pas contradiction, il faut toutefois remarquer que nous nous situons sur deux paradigmes distincts.

II-2 Saisie thémativité, outil de rhématisation : deux linéarités et deux paradigmes différents

D'une part, cette apparente contradiction repose sur deux linéarisations distinctes. Ce qu'oppose H. Adamczewski, c'est saisie rhématique et saisie thémativité dans l'ordre indiqué. Ceci a été repris par J.P. Gabilan sous forme de statut posé et statut repris. La question est moins à traiter non en termes de linéarité mais en termes de chronologie des opérations prédicatives et de préconstruction.

Ce que nous convoquons dans le couple thémativité/rhématisation en anglais oral spontané, c'est une linéarité des unités macro-syntaxiques dans leur ordre de production et de formulation.

D'autre part, *BE+-ING* est marqueur de phase 2, au même titre que *-ing* par rapport à *to*, que *the* par rapport à *a*, que *almost* par rapport à *nearly*. Sont en jeux, reprise, préconstruction de relation prédicative, dimension mémorielle, anaphore.

BE+-ING est rhématisant, au même titre que les prépositions, les auxiliaires, les déterminants, ou tout autre outil du travail de formulation et d'annonce de l'à dire (Gaudy, 2017) c'est-à-dire annonçant qu'une suite est à venir. *BE+-ING* code la partie de l'énoncé porteuse d'information nouvelle.

Alors cette fois, comment concilier que *BE+-ING* puisse entrer dans deux paradigmes distincts qui n'ont pour ainsi dire rien en commun ?

III Le niveau d'appréhension de la langue comme enjeu : niveau et modalités

Ce qui est posé ici, c'est un débat sur le niveau d'appréhension de la langue. On a d'une part une approche mémorielle et prédicative : c'est le cas de la saisie thémativité.

On l'oppose à une approche plus globale, même si cette globalité reste toute relative. On se place dans une appréhension du positionnement relatif des propositions. On se place dans une macro-syntaxe où on joue avec la linéarité de la production ou *online processing* (Biber & Leech, 2017) et avec la capacité du langage à annoncer la suite.

On trouve ce débat sur le niveau d'appréhension du langage dans l'introduction du volume *Micro-Macro-syntaxe : la question de l'échelle d'analyse en linguistique anglaise* (Gaudy-Campbell & Parent, 2016).

De façon plus ciblée, un même questionnement est à trouver dans l'HDR de Shurley Carter-Thomas (Carter-Thomas, 2010). Elle oppose le niveau d'appréhension local au niveau d'appréhension plus global. Elle considère ainsi qu'« une approche purement linguistique de l'étude du texte où ne seraient pas prises en compte les pratiques discursives qui l'entourent serait inutilement restrictive (Carter-Thomas, 2010 : p. 28) ». Elle cherche en même temps à se distancier des approches privilégiant le « tout pragmatique » qui minimalisent le rôle des marques formelles (Carter-Thomas, 2010 : p. 31). Une autre remarque (Carter-Thomas, 2010 : p. 31) place la réflexion dans une logique de continuum de niveau d'appréhension de la langue.

Par un mouvement de pendule on est passé ces dernières années d'une approche microlinguistique privilégiant les phénomènes phrastiques à une approche très globalisante et cognitiviste qui aurait tendance à gommer les traces laissées par le rédacteur dans la construction du texte (Reboul et Moeschler, 1998). Si un intérêt exclusif pour l'intérieur du texte et ses régularités syntaxiques, lexicales et phoniques ne suffit pas à expliquer son fonctionnement – comme l'écrivent R. de Beaugrande et W. Dressler, « those artifacts are inherently incomplete when isolated from the processing operations performed upon them » (1981 : p. 35) – la tendance inverse est également à éviter. Les mêmes auteurs, en effet, mettent en garde contre une tendance à exagérer l'importance du récepteur et son rôle dans l'interprétation du texte et à dévaloriser ainsi le texte lui-même.

Par ces citations, nous rendons sensibles aux différents niveaux d'appréhension de la langue. Outre une terminologie distincte, l'enjeu est ici une approche restreinte au marqueur *BE+ING*, interprété dans le détail de la prédication confrontée à une approche plus globale, bien qu'encore réduite à l'énoncé et qui ne prend pas en compte le discours à une échelle plus large.

Nous retiendrons surtout des écrits de S. Carter-Thomas, l'idée d'un va et vient pour « défendre le point de vue que de la phrase au texte et du texte au discours, il y un continuum, avec le texte comme pivot central. On peut aller en amont (le discours), tout comme on peut aller en aval en examinant le détail des phrases et propositions au ras du texte : Discours \longleftrightarrow Texte \longleftrightarrow Phrase » (Carter-Thomas, 2010 : p. 33).

Nous ne pouvons que louer cette approche ascendante et descendante prônée par Shirley Carter-Thomas, tout en regrettant l'absence de considérations sur la réalité orale de la production comme indice supplémentaire de structuration. Également, nous souhaiterions rajouter un quatrième niveau à ce continuum, celui de prédication qui est le cœur de cible de la théorie méta-opérationnelle.

A ce moment de notre article, nous avons mis en opposition le niveau micro- et la dimension mémorielle du marquer d'une part et le niveau macro-, enchaînement d'unités de discours à une échelle informationnelle. En effet, parler de *BE+ING* rhématisant suppose de se situer dans une logique informationnelle.

Outre le niveau d'appréhension de la langue, se pose le problème des modalités d'appréhension de la langue. Plusieurs acceptions sont à trouver dans le suffixe *-ation*. Dans un ouvrage tout récent *Petite grammaire alphabétique du Dialogique* (Bres, Nowakowska, Sarale, 2019 : p. 387), les auteurs considèrent que « les opérations de thématisation et de rhématisation développent la potentialité dialogique du thème et du rhème ». Plus précisément, la « thématisation peut marquer explicitement comme

thème un élément simplement en le déplaçant en tête de phrase », ce qui le dialogise en le présentant comme « référant à un élément connu », (Bres, Nowakowska, Sarale, 2019 : p. 387). « La rhématisation peut se réaliser par un simple déplacement vers l'arrière d'un élément que l'ordre canonique laisse attendre antérieurement », (Bres, Nowakowska, Sarale : 2019, p 388).

Nous adhérons à ces définitions, dans une logique informationnelle. Toutefois, elles reviennent à un arrêt sur énoncé, dans une logique textuelle, hors de la dynamique de production orale. Par rhématisation (Gaudy-Campbell, 2018), nous préférons considérer qu'il s'agit d'un marqueur qui permet de signaler le statut rhématique d'une unité dans un énoncé en cours de production. Cela permet de rajouter la dimension de production orale (*online processing*). A nouveau, nous citerons Shurley Carter-Thomas qui dit, dans sa quête de rendre compte de la cohérence textuelle :

Une autre « prise » sur le texte et sur l'interprétation de sa cohérence est fournie par une étude de sa structuration informationnelle. Dans une telle approche la phrase est analysée, non seulement comme une structure syntactico-sémantique, mais également comme une structure porteuse d'information au sein d'une certaine dynamique textuelle. (Carter-Thomas, 2010 : p. 31-32)

Nous retiendrons cette logique dynamique, qui est prégnante et constitutive de l'oral. Ainsi, le marqueur de rhématisation est un marqueur qui permet d'indiquer que les propos tenus relèvent du rhème et codent une dimension informationnelle. Cette charge informationnelle est signalée comme nouvelle. Ceci s'accompagne d'un codage sonore, en s'inscrivant dans un schéma prosodique stable, schéma descendant qui délimite le contour du rhème après un éventuel ancrage par rapport au thème.

Conclusion :

Notre propos a été de traiter, par le prisme d'un marqueur central cher aux analyses méta-opérationnelles d'Adamczewski de l'agencement du langage sur plusieurs niveaux.

Il est indéniable que *BE+ING* est un méta-opérateur de saisie thématique de la prédication. Il n'en reste pas moins pertinent de remarquer que ce marqueur a un ancrage macro-syntaxique particulier : il a pour fonction de signaler que l'énoncé qu'il impacte introduit la partie informationnelle nouvelle qui correspond au rhème.

S'il n'est pas à débattre qu'un marqueur a une valeur indéniable à un niveau local, si sa valeur invariante n'est pas à remettre en cause, cette valeur se doit toutefois d'être enrichie des nombreuses strates qui constituent l'agencement des énoncés, dans la réalité de leur construction mais surtout de leur production.

Loin d'être en contradiction, ces deux modalités distinctes d'appréhension d'un marqueur sont à réconcilier, ce qui pose la nécessaire pluralité d'appréhension du langage.

Bibliographie :

- Adamczewski, H. (1978), *BE+ING dans la grammaire de l'anglais contemporain*. Atelier de reproduction des thèses, Lille III.
- Adamczewski, H. (1982) *Grammaire linguistique de l'anglais*, Paris, A. Colin, réédition 1993.

- Barbéris, J.-M. (1998), Temps du langage et production de sens à l'oral. *La production du sens à l'oral*, CIL 16, 18-25.
- Beaugrande De, R. & Dressler, W. (1981), Introduction to Text linguistics, London : Longman.
- Biber, D. & al. (1999) *The Longman Grammar of Written and Spoken English*.
- Bres, J, Nowakowska, A., Sarale, J.-M. (2019), *Petite Grammaire alphabétique du dialogisme*, Classiques Garnier.
- Carter-Thomas, S. (2010), *Texte et contexte : pour une approche fonctionnelle et empirique*, HDR, Diffusion sur HAL.
- Delmas, C. (1987), *Structure abstraite et chaîne linéaire en anglais contemporain*, CEDEL, Paris.
- Gaudy-Campbell, I. (2011b), « BE+ING, opérateur de rhématisation en anglais oral spontané », *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, t. CVI, fasc. 1, 479-492.
- Gaudy-Campbell, I. et Parent H. (2016), *Micro-/ Macro-syntaxe: La question de l'échelle d'analyse en linguistique anglaise*, Modèles Linguistiques, (Tome XXXVII, année 2016, fascicule 1, vol. 73, Editions des Dauphins, Toulon, 157p.
- Gaudy-Campbell, I. (2018), « L'introduction du rhème en anglais : des opérateurs à l'opération en jeu » *Des organisations dynamiques de l'oral*, Peter Lang, p. 201-217.
- Guimier, C. (2000), *La thématisation dans les langues*, Actes du colloque de Caen 1997, Peter Lang.
- Halliday, M.A.K. (1994), *An introduction to Functional Grammar*. London : Longman.
- Morel, M.A. & Danon-Boileau, L. (1998), *Grammaire de l'intonation : l'exemple du français*. Bibliothèque de Faits de Langues, Paris : Ophrys.
- Peeters, J. (2000), « Thématisation et focalisation : deux principes distincts et complémentaires de construction du sens », *La thématisation dans les langues*, Guimier C. (ed), Peter Lang, 2000, 45-64.
- Reboul, A. & Moeschler, J. (1998), *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris : Seuil.
- Vogeleer, S. (2000), « La subordonnée temporelle postposée et la th maticit  », *La thématisation dans les langues*, Guimier C. (ed), Peter Lang, 2000, 297-318.

Patrice MARIMPOUY

Université Paris Sorbonne-Paris IV

Laboratoire CSTI

patrice.marimpouy@wanadoo.fr

Symétrie et iconicité méta-opérationnelle dans *Romeo + Juliet*

Abstract

The present article attempts to shed a new light on the way visual and verbal signs are interrelated in the opening credits of Baz Luhrman's film *Romeo + Juliet*. The editing and the visual arrangement of the shots reflect the various symmetries on which Shakespeare's *Romeo and Juliet* is based, whether they be thematic, stylistic or syntactic. The aim of this paper is also to demonstrate that if syntax may imitate the bilateral symmetries displayed by nature, iconicity does not reflect external reality but brings into relief the close relationship between the meta-operational part played by grammatical operators and their location in utterances.

Introduction

Cet article doit être appréhendé dans le cadre plus général dans lequel se situe ma recherche : elle repose sur l'idée que l'analyse des rapports intimes entre les images et les énoncés qui les accompagnent dans certaines séquences de cinéma peut mettre en évidence la représentation grammaticale inconsciente qui préside à ces énoncés. En effet, le cinéma mobilise simultanément plusieurs catégories de substances expressives : cette multicanalité conçue comme la coexistence sur un même support d'images et d'énoncés qui se succèdent ou se superposent apporte un éclairage inédit à l'étude de certains opérateurs dans une perspective métaopérationnelle. Nous avons fait le choix du générique de *Romeo + Juliet*¹ de Baz Luhrman (1996) - version référentielle et postmoderne de la pièce de Shakespeare – car le montage de cette séquence inaugurale et, plus largement, son dispositif scriptovisuel - c'est à dire les mentions écrites qui figurent sur l'image – s'articulent autour de la notion de symétrie qui non seulement sous-tend la structure dramatique et les agencements syntaxiques et stylistiques de la pièce mais détermine aussi l'utilisation et la position occupée par certains opérateurs dans la chaîne linéaire : quand on relie l'ensemble des écrits d'Henri Adamczewski on s'aperçoit que la notion de symétrie y est fréquemment explorée en particulier en liaison avec celle d'iconicité dont nous allons tenter de définir la spécificité métaopérationnelle.

¹ Visible à l'adresse suivante : <<https://www.youtube.com/watch?v=beV56hp4T3w>>

1. Osmose des signes visuels et linguistiques dans le générique de *Romeo + Juliet*

Dans son ouvrage intitulé *Le Générique de film*, Nicole de Mourgues, reprenant les mots de Thierry Kuntzel, écrit :

Le générique [est] “le lieu où le film entier *autrement* se donne à lire” (Kuntzel 1975 : 136), “fonctionne comme matrice génératrice du texte”. Saül Bass a parlé du générique comme “avant-goût symbolique de ce qui va suivre”. Formellement, on l’a dit, c’est un petit film dans le film qui tient un discours sur le texte filmique : même s’il ne fait que “murmurer ce dont il parle” (Gardies 1976 : 86), il a un “statut métatextuel” évident (Mourgues (de) 1994 : 73-74).

Elle prolonge cette analyse en définissant « le générique de film comme le lieu filmique par excellence du “livisaudible” : ce mot-valise un peu barbare a le mérite de rendre compte de l’obligation faite au spectateur de percevoir simultanément du lisible, du visible et de l’audible. Les trois modalités du lire, du voir et de l’entendre sont généralement mises en œuvre dans la séquence-générique » (Mourgues (de) 1994 : 96). Baz Luhrman souligne le statut ouvertement métatextuel du générique dès la première image en utilisant de manière parodique les codes visuels des chaînes d’information télévisée. Ainsi, en arrière-plan d’un écran de télévision où apparaît une présentatrice noire relatant la confrontation des Montague et des Capulet à Verona Beach, on distingue un logotype qui propose une combinatoire de signes linguistiques et symboliques annonceurs du destin fatidique des deux amants, d’emblée scellé, dont le motif principal est un anneau, fendu en deux par un éclair, sur lequel on peut lire : « I love thee ». Sur le plan visuel, les plans qui composent la suite du générique s’organisent à partir d’un certain angle de vue et en fonction d’une certaine échelle ; ils peuvent être fixes ou mobiles et leur mobilité peut relever de panoramiques, de travellings ou de zooms qui construisent la représentation "subliminale" sous-jacente au prologue de la pièce, elle-même axée dans son ensemble sur la notion de symétrie (Gibbons 1961 : 42-43). Le premier plan du reportage qui fait suite à cette version parlée du prologue s’organise autour de la statue du Christ qui constitue l’axe central à partir duquel s’ordonne l’agencement symétrique des immeubles des deux puissantes familles italo-américaines de Verona Beach. Dans l’optique qui est la nôtre, la symétrie est un « concept strictement géométrique » analysé en ces termes par Hermann Weyl : « un corps, une figure dans l’espace sont symétriques par rapport à un plan donné E, s’ils coïncident avec leur image par ‘réflexion’ dans E, E étant considéré comme un miroir » (Weyl 1964 : 12-13). À cette image se superpose l’énoncé liminaire du prologue « Two households both alike in dignity » : nous sommes alors au début d’une histoire, d’un reportage dans lequel le syntagme rhématique « two households » fait irruption sur la bande-son comme ces deux immeubles qu’un zoom arrière fait surgir à l’image dans un plan dans lequel la croix du Christ se confond avec le signe +. Or si l’effet produit par « two households » souligne encore l’individualité des immeubles en question, *both* efface le souvenir des différences qui séparent les deux éléments pour les rendre homogènes car il leur attribue une propriété commune, un prédicat commun « be alike » qu’une symétrie réflexive ou bilatérale traduit ici à l’écran (d’après Adamczewski Delmas 1982 : 250 / Adamczewski Gabilan 1992 : 120-

121). Or l'étymologie de *both* révèle l'affinité que cet opérateur entretient avec la symétrie dès l'origine : « le *both* anglais comme le *beide* allemand sont des vestiges d'un ancien duel (cas de déclinaison spécifique des êtres ou des choses qui vont par deux) ; *both* vient du grec *am-pho* et du latin *ambo* que l'on retrouve, par exemple, dans le mot amphore » (Adamczewski Gabilan 1992 : 211). Celui-ci désigne un vase à deux anses symétriques au col rétréci qui se caractérise par une correspondance exacte en forme, taille et position de ses deux moitiés de part et d'autre d'un axe central. Il est d'ailleurs révélateur de constater que la définition proposée par le site *Classical Greek Sculpture* montre l'affinité que l'opérateur *both* entretient avec le concept de symétrie bilatérale : « Amphora means "to carry [*φορ* dérivé du verbe *φέρω*] on both sides [*ἄμφω*]", referring to the large handles placed to both sides of the neck.» On voit donc que l'apport original du cinéma est de lever un voile sur le fonctionnement intime de la langue si l'on prend la peine de mettre en relation des énoncés avec la configuration audiovisuelle d'un plan ou d'une séquence. Ainsi l'irruption dramatisée d'énoncés au présent notionnel qui se superposent (*voice-over*) aux images des événements de Verona Beach reproduit « le dynamisme des situations du monde réel » (Adamczewski 1982 : 43), traduit à l'écran par une série de plans montés *cut*. Le montage *cut* qui est le « passage direct – quelquefois brutal – d'un plan à un autre ou d'une scène à une autre, sans effet de liaison (fondu enchaîné, volet...) [par] la coupe franche [*straight cut, cut*] » est un dispositif cinématographique parmi d'autres servant de support à un reportage au présent de phase 1 (Pinel : 99-100). Il met en évidence que la construction inchoative de la relation coïncide avec la construction des événements relatés au fur et à mesure qu'ils "éclatent" à la manière d'une *breaking news story* sur une chaîne d'information continue. Il est d'ailleurs révélateur de constater que Shakespeare introduit au vers 3 de ce prologue un trochée puisque *grudge* porte l'accent au même titre que *break*, ce qui bouleverse pour l'auditeur le rythme et la symétrie du pentamètre iambique et a pour fonction d'avertir le spectateur d'un nouveau développement dans l'histoire, cette rupture prosodique étant en quelque sorte le signal de l'irruption du rhématique dans le prologue de *Romeo and Juliet*. En outre, des fragments du texte de Shakespeare s'étalent sur la couverture de *broadsheets* ou de *news magazines* tels que le *Verona Beach Herald*, le *Verona today* en une sorte de *headlines* parodique dans lequel *Time magazine* est rebaptisé « Timely ». On constate alors que la symétrie réflexive structure l'agencement de ces manchettes de journaux, qu'il s'agisse de l'antithèse sur laquelle reposent les deux syntagmes « ancient grudge » et « new mutiny », de la structure syllabique et accentuelle de « Montague » et « Capulet » de part et d'autre d'un axe central tracé par « versus » ou par le verbe « make » dans la proposition « where civil blood makes civil hands unclean ». Dans la pièce de Shakespeare, Roméo et Juliette sont « respectivement fils unique et fille unique, héritiers de deux grandes familles de Vérone "d'égal prestige", même rang social, même situation de famille, même tour d'esprit [...]. Sur le plan intellectuel, affectif aussi bien que sentimental donc, ils vont de pair » (Pollet 1961 : 42). Dans le film de Baz Luhrman, ils sont tous deux également prisonniers de forces sociales qui les dépassent et à la recherche d'un monde meilleur et plus pur symbolisé par l'eau : ainsi, la symétrie du champ/contrechamp structure le premier regard échangé par les deux amants à travers

l'aquarium de la maison des Capulet. Ils ont aussi le même destin fatidique déjà implicitement évoqué dans le prologue : « From forth the fatal loins of these two foes, a pair of star-crossed lovers take their life » (v. 5-6). Dans ces vers, le syntagme « a pair of star-crossed lovers » a une structure identique à cet autre situé à l'acte III, scène II (13), « a pair of stainless maidenhoods » dans lequel le mot *pair* s'applique à des objets constitués de deux parties principales de même forme et de même taille, chacune étant l'image inversée de l'autre. Sur la première page du *Verona Beach Herald*, un diagramme dont le tracé reproduit le caractère symétrique des deux familles présente les principaux protagonistes avec leur nom au bas de leur photo : The Montagues composés de Caroline Montague, Ted Montague et Romeo Montague, The Capulets de Fulgencio Capulet, Gloria Capulet et Juliet Capulet. Cette symétrie ne structure pas seulement l'agencement de cette page de journal mais aussi la suite du générique dans son ensemble où le montage fait alterner des plans parallèles de chacun des membres des deux couples en explicitant leurs liens de parenté sous la mention de leur nom : « Fulgencio Capulet Juliet's father / Gloria Capulet Juliet's mother / Ted Montague Romeo's father / Caroline Montague Juliet's mother ». Les constructions thématiques *Y's X* s'expliquent pour une large part par le repérage préalable des relations symétriques de parentés qui figurent sur le diagramme, ce qui montre que le metteur en scène met inconsciemment en place une logique discursive articulant signes visuels et signes linguistiques. En bref, si le « visible » du générique est une « illustration condensée » de la thématique centrale du film à venir (Mourgues (de) 1994 : 75), le « lisible » qui se superpose aux images ne comporte pas systématiquement des déictiques « qui ont la propriété de mettre en jeu une ostension, une monstration » (Mourgues (de) : 26). Ainsi des syntagmes qui font l'objet d'une thématisation tels que « The Governor's son » ou « Romeo's best friend » se superposent sur les images de David Paris et de Mercutio. Le titre de l'œuvre de Shakespeare qui apparaît en fin de générique fait l'objet, quant à lui, d'une thématisation culturelle : *Shakespeare's Romeo + Juliet*. Cette stratégie s'oppose à la stratégie de présentation à caractère globalement rhématique adoptée dans les *dramatis personae* des différentes éditions de la pièce de Shakespeare dans lesquels les personnages sont ainsi présentés : « Montague, head of a Veronese family at feud with the Capulets ; Capulet, head of a Veronese family at feud with the Montagues ; Lady Montague, wife to Montague ; Lady Capulet, wife to Capulet ; Romeo, son to Montague ; Juliet, daughter to Capulet ». Quant à Mercutio, il est présenté dans l'édition Arden Shakespeare comme étant « a young gentleman and kinsman to the Prince, friend of Romeo », segment dans lequel l'emploi de l'article *a* et des prépositions *to* et *of* témoigne du statut posé des éléments qui le composent. Dans *L'Image et les Signes*, Martine Joly s'insurge contre le « cliché » qui consiste à déclarer que l'image est polysémique, c'est à dire qu'elle peut avoir plusieurs significations différentes :

La polysémie de l'image a en effet été très vite considérée comme la spécificité de la communication par l'image, en particulier dans le domaine des sciences de l'éducation. Or une description, un énoncé ou un discours verbaux [...] ont besoin, tout comme l'image,

d'être contextualisés pour être correctement interprétés (Joly 2001 : 81-82).

Ainsi, si les mentions écrites figurant au générique peuvent procéder du repérage préalable de certaines images dont elles sont le prolongement, elles peuvent tenir un discours autonome qui ne renvoie pas directement à celles-ci.

2. Comparaison scalaire et iconicité métaopérationnelle : comparatif d'égalité et microsystème vectoriel as ... so ...

L'utilisation systématique de la symétrie réflexive dans les images du générique reflète la structuration d'un texte qui accorde une place centrale « aux effets de symétrie verbale » (Pollet 1961 : 56). Par exemple, l'équilibre précaire de la paix entre les deux familles repose sur la structure symétrique du comparatif d'égalité comme le montrent les premiers mots de Capulet à Paris au début de la scène II de l'acte I : « But Montague is bound as well as I, / In penalty alike, and 'tis not hard I think / For men so old as we to keep the peace » (v. 1-3). Dans cette intrigue dont la progression est grammaticale, la première rixe de la pièce est déclenchée par la substitution d'un comparatif de supériorité à un comparatif d'égalité lorsque Sampson de la maison des Capulet qui a d'abord dit « I serve as good a man as you » se rétracte pour préférer « Yes, better, Sir » à « No better » que lui suggérait Abraham, domestique des Montague (Acte I, scène I, v. 51-57). Ce qui est remarquable et récurrent dans la pièce, c'est « l'iconicité de la construction, qui traduit l'équilibre qualitatif de la relation par une mise en équilibre des marqueurs (*as... as...*) », comparable à la structure binaire et symétrique des plateaux d'une balance, reliés par un instrument de mesure (Lapaire Rotgé 2004 : 94). Huddleston parle de comparaison scalaire dans un tel énoncé. Evoquant le symbole de la balance, Saussure le distingue du signe linguistique en ces termes : [il] « a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié » (Saussure 1916 : 101). D'ailleurs, le tracé du diagramme représentant les deux familles ennemies du générique s'inspire du symbole de la balance qui sous-tend la structure syntaxique et métaphorique de l'ensemble de la pièce. Ainsi, à l'acte I, scène II, Rosalinde n'a d'autre rivale qu'elle-même dans la symétrie des yeux de Roméo, l'adjectif *fair* faisant l'objet dans la suite de la pièce, d'un enjeu à la fois dramaturgique et grammatical : « Tut, you saw her fair, none else being by : herself poised with herself in either eye » (v. 96-97). Mais cet équilibre précaire traduit par une dualité symétrique est rompu lorsque Juliette paraît à la réception des Capulet et fait pencher l'un des plateaux de la balance de son côté, réalisant ainsi la prédiction de Benvolio : « But in that crystal scales let there be weigh'd / Your lady's love against some other maid / That I will show you shining at this feast, / And she shall scant show well that now seems best » (Act 1, sc. II, v. 96-101). Une nouvelle symétrie, la symétrie de l'amour partagé, est réfléchi par « le chiasme qui présente ce qu'on appelle une symétrie en miroir (A-B/B-A), laquelle s'ordonne autour d'un axe central » (Bacry 1992 : 124) : « Then plainly know my heart's dear love is set / On the fair daughter of rich Capulet. / As mine on hers, so hers is set on mine » (acte II, sc. III, v. 55). « Le point ultime de cette combinaison du chiasme grammatical et du chiasme

sémantique est atteint dans ce dernier [vers où] ce sont les mêmes mots qui sont employés dans la structure croisée » (Bacry 1992 : 122-124). Elle s'insère à l'intérieur d'« un microsystème organisé par le vecteur phase 1 → phase 2, ou encore rhématique → thématique [...]. *As* pose l'élément qui lui fait suite ; il est orienté vers la droite. *So* (presque l'anagramme du précédent!) est orienté, lui, *vers la gauche*, le contexte-avant [...]. *As* ouvre un paradigme, *so* le ferme puisqu'il reprend du texte. *As... so* représentent de façon *iconique* l'ouverture et la fermeture, dans cet ordre (*iconique* signifie que le fonctionnement est appréhendé jusqu'à fleur de langue!)» (Adamczewski Gabilan 1992 : 243-244). Henri Adamczewski et Jean-Pierre Gabilan dessinent ici les contours d'une iconicité qui ne s'adosse plus à l'extralinguistique mais qui est de nature métalinguistique car elle relie la position de certains opérateurs à leur rôle grammatical dans l'énoncé. Si Roméo et Juliette s'aiment dès leur première rencontre, ils ont aussi des moments parallèles d'abandon passager, de véritables crises de nerf convulsives d'une remarquable symétrie (Juliette chez elle, Roméo chez le frère Laurent) exprimée à nouveau par l'inclusion d'une réversion ou régression à l'intérieur de la deuxième proposition du chiasme sémantique :

Nurse. « O holy Friar, O, tell me, holy Friar,
Where's my lady's lord, where's Romeo ?
Friar L. There on the ground, with his own tears made drunk.
Nurse. O, he is even in my mistress' case,
Just in her case. O woeful sympathy,
Piteous predicament. Even so lies she,
Blubbering and weeping, weeping and blubbering. »
(Acte III, sc. III, v. 82-87)

3. Iconisme stylistique et iconicité métaopérationnelle : comparatif de supériorité et vecteur phase 1 → phase 2

C'est la beauté et à travers elle l'adjectif *fair* qui constitue l'un des enjeux dramaturgiques et pour nous grammaticaux de la pièce de Shakespeare. Ainsi lorsque Benvolio invite Roméo à comparer Rosalinde qu'il croit aimer aux beautés qu'il apercevra à la réception des Capulet où il rencontrera Juliette, ses propos font l'objet d'un démenti, l'ensemble étant formulé en ces termes :

Benvolio. « Go thither and with unattainted eye
Compare her face with some that I shall show
And I will make thee think thy swan a crow.

Romeo. [...] - One fairer than my love ! The all-seeing sun
Ne'er saw her match since the world begun. »
(Acte I, sc. II, v. 88-89-94-95)

Nous sommes ici en présence d'une équation dont le deuxième membre est thématique : en effet, L'énoncé « one fairer than my love » introduit par l'anaphorique *one* est le produit d'une opération d'équivalence sémantique reprenant le contexte avant long de plusieurs vers, dans lequel *fairer* « relève de ce qui est déjà acquis -

statut repris » (Gabilan 2006 : 328). Dans un article célèbre intitulé « À la recherche du langage », Roman Jakobson écrit : « Dans diverses langues indo-européennes, les degrés de comparaison des adjectifs - positif, comparatif, superlatif – présentent un accroissement graduel du nombre de phonèmes ; par exemple., *high-higher-highest, altus-altior-altissimus*. De cette manière, les signifiants reflètent la gamme de gradation des signifiés » (Jakobson 1966 : 30). Reprenant ses propos, Pierre Cotte écrit :

Si les formes fléchies de l'adjectif en sont des augmentations, il n'est pas surprenant qu'elles expriment le comparatif et le superlatif de supériorité. Il y a une forme radicale d'iconicité : l'adjectif, étant un mot, une réalité physique, a une certaine quantité morphologique, minimale mais positive ; lui ajouter un suffixe c'est augmenter sa forme et le degré de propriété qu'il réfère. Il est remarquable qu'il existe des suffixes qui allongent l'adjectif, pour exprimer la supériorité mais aucun pour exprimer l'infériorité ; comparatif et superlatif d'infériorité, diminuant le degré de la propriété, sont incompatibles avec l'augmentation suffixale (Cotte 1993 : 353).

Mais que faire alors de ce vers de Shakespeare dans lequel *more* précède *fair* : on pourrait s'exclamer comme Alice qui s'est engagée dans le terrier du lapin : « “Curiouser and curiouser!” [...] (she was so much surprised , that for the moment she quite forgot to speak good English) », propos qui, quoi qu'en dise le narrateur de *Alice's Adventures in Wonderland*, obéissent à une logique toute métaopérationnelle (Lewis Carroll 1865 : 20). En effet, voyant apparaître Juliette sur son balcon après le bal chez les Capulet, Roméo s'écrie :

[*Enter Juliet above.*]

Romeo. But soft, what light through yonder window breaks?
It is the east and Juliet is the sun !
Arise fair sun and kill the envious moon
Who is already sick and pale with grief
That thou her maid art far more fair than she.
(Acte II, sc. II, v. 2-6)

On voit réapparaître le verbe *break* au présent notionnel, signal récurrent de l'irruption, de l'effraction du rhématique dans une scène où la beauté de Juliette apparaissant soudain au balcon fait l'objet d'une comparaison avec la lune de la part de Roméo. Le statut posé de *more fair* lui-même précédé de l'adverbe de degré *far* met en évidence que Roméo met tout son poids dans la balance pour exprimer ce dépassement (d'après Gabilan 2006 : 328). On retrouve une saisie inchoative du lever du jour dans la scène V de l'acte III où les deux amants apparaissant à la fenêtre de la chambre de Juliette se font leurs adieux avant le départ de Roméo pour Mantoue :

Juliet. « O now be gone, more light and light it grows.

Romeo. - More light and light : more dark and dark our woes. »

(Act III, sc. V, v. 35-36)

Au comparatif redoublé de statut posé présent dans le vers de Juliette succède, dans la réplique de Roméo, un comparatif apparié de nature elliptique, également de statut posé, qui exprime une évolution symétrique de leurs tourments qu'accentue encore l'utilisation de vers monosyllabiques. Dans l'article intitulé « L'icône : reconstruction et construction », Pierre Cotte écrit à propos de ces énoncés qui expriment un accroissement proportionnel : « le parallélisme formel des propositions est l'indice qu'il y a de l'iconisme dans la structure et permet à l'ordre des propositions d'être perçu comme iconique » (Cotte 1993 : 350), et ce - pensons-nous - à la manière d'un montage alterné qui est, selon Christian Metz, un schéma d'intelligibilité de la dénotation, ici la simultanéité.

Conclusion

Dans un essai intitulé « Fondements cognitifs et implications méthodologiques du concept de rupture en linguistique », Jean-Rémi Lapaire estime que « trop de linguistes forgent ou adoptent des concepts d'analyse sans s'interroger sur les implications cognitives de leur acte. Pressés de livrer l'intelligence des structures grammaticales et des significations qui leur sont associées, ils ne prennent qu'exceptionnellement le temps de remonter aux origines des outils qu'ils utilisent » (Lapaire 1993 : 117). S'intéressant à l'origine de la notion de symétrie dans son ouvrage intitulé *Symétrie et Mathématique moderne*, Hermann Weyl montre que le concept de symétrie « demeure une idée essentielle à partir de laquelle l'homme, à travers les âges, essaye de comprendre et de créer la beauté ; l'ordre, la perfection, la symétrie bilatérale jouent un rôle central aussi bien dans l'art sumérien, grec ou chrétien que dans la nature, organique et inorganique » (Weyl 1964 : 14). Selon lui, la symétrie est issue de l'expérience humaine la plus simple, des gestes primitifs de l'*homo erectus* (de -1,5 million d'années à -100000 ans) qui élabore des outils en silex et en quartzite, les premiers bifaces à symétrie bilatérale et bifaciale, avec un souci de symétrie qui témoigne d'une progression de la pensée réfléchie, ce qu'on peut d'ailleurs vérifier au Musée d'Archéologie nationale de Saint Germain en Laye. Faut-il penser comme Wilfrid Rotgé et Jean-Rémi Lapaire que, « bien que les structures linguistiques soient "conventionnelles" et gouvernées par une logique interne, elles peuvent parfois "imiter" le réel ou "réfléter" la perception de ce dernier ? C'est ce qu'on appelle le principe d'iconicité » (Rotgé / Lapaire 2004 : 94). Dans le même ordre d'idée, Pierre Cotte écrit : « Pas d'icône stylistique donc sans conscience marquée qu'il y a mimétisme, sans qu'il soit perçu que la syntaxe mime le réel mais que ceci est un jeu et que le linguistique et l'extralinguistique ne se confondent pas. » (Cotte 1993 : 351). Quant à lui, Hermann Weyl s'interrogeant sur le lien que la symétrie entretient avec le réel écrit :

Avec Platon, je suis enclin à penser que l'idée mathématique est l'origine commune, dans les deux cas : les lois mathématiques qui gouvernent la nature sont à l'origine de la symétrie dans la nature ; la

représentation intuitive de l'idée mathématique dans l'esprit créateur de l'artiste est l'origine de la symétrie dans l'art. Bien qu'il faille sans doute admettre que dans l'art, ce fait tangible qu'est la symétrie bilatérale du corps humain, dans son aspect extérieur, a joué le rôle d'un stimulant supplémentaire (Weyl 1964 : 16).

On peut d'ailleurs remarquer à ce propos que l'utilisation que nous faisons dans la vie sociale ou au cours de colloques de tournures symétriques telles que *d'une part, ... d'autre part, ...* pour argumenter un point de vue s'accompagne souvent d'une gestuelle qui sollicite alternativement les deux bras de part et d'autre du corps. En fait, dans le domaine spécifique de l'art littéraire qui constitue l'objet de cette étude, notre analyse met en évidence que l'iconisme stylistique ne prend tout son sens qu'à l'intérieur d'une iconicité méta-opérationnelle qui n'a rien d'analogique, qui n'est pas une correspondance entre l'extralinguistique et le linguistique – comme elle peut l'être chez nombre de linguistes et sémiologues – mais qui est fondée sur « la complicité que l'on note dans les langues entre la place de certains opérateurs et leur rôle méta-opérationnel » (Adamczewski 1996 : 97-98). D'ailleurs n'est-ce pas ce que confirme implicitement Juliette elle-même, pré-saussurienne avant l'heure, lorsque, de manière enjouée et imagée, elle affirme que le signe « n'a aucune attache naturelle avec la réalité » (Saussure 1916 : 101) : « What's in a name ? That which we call a rose by any other word would smell as sweet » (Acte II, sc. II, v. 43-44).

Bibliographie

- ADAMCZEWSKI, H., & DELMAS, C., (1982-1998), *Grammaire linguistique de l'anglais*. Paris, Armand Colin.
- ADAMCZEWSKI, H., & GABILAN, J.-P., (1993), *Les clés de la grammaire anglaise*, Paris, Armand Colin.
- ADAMCZEWSKI, H., (1996), *Genèse et développement d'une théorie linguistique* suivi de *Les dix composantes de la grammaire méta-opérationnelle de l'anglais*, Perros-Guirec, La TILV.
- BACRY, P., (1992), *Figures de style*, Paris, Belin.
- CARROLL, L., (1865), *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-glass* in *The annotated Alice* edited by Martin Gardner (2001), London, Penguin books.
- COTTE, P., (1993), « L'icône : reconstruction et construction » in *European Journal for Semiotic Studies*, Universités de Vienne, Barcelone, Budapest, Perpignan, Institute for Socio-Semiotic Studies, Vol. 5 (1-2), 347-358.
- GABILAN, J.-P., (2006), *Grammaire expliquée de l'anglais*. Paris, Ellipses.
- JAKOBSON, R., (1966), « À la recherche de l'essence du langage » in *Problèmes du Langage*, Paris, Gallimard, 22-38.
- JOLY, M., (2001), *Introduction à l'analyse de l'Image*, Paris, Nathan.
- KUNTZEL, T., (1975), « Le travail du film », 2 in *Communications n° 23 : Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil, 136-189.

- LAPAIRE, J.R., (1993), « Fondements cognitifs et implications méthodologiques du concept de rupture en linguistique » in *Séminaire pratique de linguistique anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 117-133.
- MARIMPOUY, P., (2003), *Sémiologie de l'image filmique ou numérique et grammaire énonciative*, Thèse de doctorat, Université Paris Sorbonne-Paris IV.
- MOURGUES (de), N., (1994), *Le Générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- NOBILE, Luca, *Introduction, Formes de l'iconicité 1*, Université de Bourgogne.
- PINEL, V., (1996), *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan.
- ROTGÉ, W., & LAPAIRE, J.R., (2004), *Réussir le commentaire grammatical de textes*, Paris, Ellipses.
- SAUSSURE (de), F., (1916), *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot & Rivages.
- SHAKESPEARE, W., (1597-1599), *Romeo and Juliet* (1980), edited by Brian Gibbons, Londres, The Arden Shakespeare.
- SHAKESPEARE, W., (1597-1599), *Roméo et Juliette* (1961), Édition critique avec introduction, traduction et notes par Maurice Pollet, Paris, Aubier, Éditions Mouton.
- WEYL, H., (1964), *Symétrie et Mathématique moderne*, Paris, Flammarion.