

Les Cahiers de l'ASDIFLE, n° 3
« Les enseignements de la littérature »
(Rencontres de janvier 1991)

Le n° 3 des Cahiers de l'ASDIFLE contient cet article de Jean Peytard qui a posé, après Barthes et plus précisément dans l'optique de l'enseignement, que le texte littéraire est un laboratoire où s'élabore la langue. Voilà qui doit être rappelé en didactique des langues : la littérature n'est pas ou pas seulement un volet culturel qui viendrait en plus de la langue, mais son lieu de fabrication même ; et donc, favoriser l'écriture et la lecture chez les apprenants, c'est aussi, bien sûr, travailler la langue. Jean Peytard examine la question de la langue, matériau de l'écrivain, avec l'étude de deux cas précis, Lautréamont et Proust. En outre, J. Peytard tire une autre conséquence de ses analyses, « Il n'y a pas, à proprement parler, d'application de la linguistique à l'enseignement de la langue (...) la conduite de l'enseignant dans la classe de langue...[est] invention par lui-même de sa procédure d'éveil, en suscitant l'activité de l'autre, c'est-à-dire de l'apprenant »

VARIATIONS DE L'ÉCRITURE,
OU LA LITTÉRATURE COMME ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE

JEAN PEYTARD

À Louis Porcher

Le texte littéraire, postulat fondamental, est un *laboratoire langagier*. L'hypothèse formulée alors, est que l'écrivain, plus que tout autre usager, est attentif à son écriture, c'est-à-dire à l'acte de choisir ses mots pour en construire un énoncé. Dans la matérialité du scriptural, à savoir, aligner, t'empiler sur une aire scripturale, des graphèmes orientés vers une lecture : celle de l'écrivain, prioritairement, celle ensuite du lectorat, découpé dans l'ensemble public.

Le texte littéraire est un lieu *diasémique*. Toute lecture est toujours singulière. Toute lecture est un point sur la chaîne diachronique des lectures déjà faites ou à venir. Un des attributs du texte littéraire est sa puissance d'engendrement d'une lecture indéfinie. L'hypothèse est que le texte littéraire est puissant d'une *disponibilité polysémique*.

Autrement dit, nul lieu où plus qu'en celui-ci, le sens est soumis à question(s), où il se distingue par éclatement de ce qui n'est encore que *sens commun*. L'acte de l'écrivain est par essence sémantique : il bouleverse l'habitude langagière, non seulement pour étonner (« J'émerveille », selon le mot d'Apollinaire), mais parce qu'il réalise ainsi son *métier d'écrire*. Faire que le langage soumis à élaboration, aux arcanes qui le soutiennent et le suscitent, c'est-à-dire, en ce qui le constitue en et comme *langue*, donne du sens à qui le lit.

L'écrivain explore la langue, et c'est pourquoi, ou en cela, qu'il est maître de langue. À écouter. À suivre. Parce qu'il dit ce qu'est la langue en son fonctionnement, par la révélation qu'il donne de ce qu'est un code éclaté.

Tout écrivain est *professeur de langue*. Proposition à prendre en sa littérarité : écrire, c'est, en actes, exposer la langue à un public. *Profiteri*, « enseigner publiquement », dit Von Wartburg. Mais si l'on consulte le dictionnaire étymologique de la langue latine de Ernout et Meillet, il marque que le verbe repose sur un radical *fateri*, « avouer, reconnaître sa faute, son erreur », et *profiteri*, « avouer publiquement, proclamer, déclarer ». Avec deux dérivés : *professor*, d'où vient notre « *professeur* », et *professae feminae* - chez Ovide -, « prostituées professionnelles qui ont donné leur nom sur les registres de l'édile ». Ce qui intéresse, c'est l'acte public, c'est-à-dire pour un public. Il n'est d'écrivain que lu, c'est-à-dire tourné, orienté vers un public.

Professeur de langue : celui qui donne à l'autre le spectacle scriptural du corps de la langue.

De là quelques exemples que je vais au préalable justifier. Je me situe parmi les préoccupations qui sont les miennes, *hic et nunc*. Dans cet instant, localisé (en ce lieu où je fais geste de *profiteri*), sur

une trajectoire biographique. Á la veille de me départir de la *carrière professorale* – comme il advient, au terme d'un discours, quand on sait alors ce que l'on se proposait initialement de dire –, il me semble que j'ai passé le clair (et l'obscur) de mon temps, (de mon âge), à comprendre ce qui m'était demandé aux épreuves de grammaire de l'agrégation, quand au bas d'une page où figurait un texte d'auteur, c'est-à-dire un *texte littéraire*, chaque candidat pouvait lire, étudier *la langue et le style*. Ce qui plaçait, par l'ambiguïté du *et* conjonctif, l'étudiant que j'étais, dans cette obligation de dire la langue, à partir d'un texte littéraire, et de montrer la singularité de celui-ci par une analyse du style de l'écrivain. Vous apercevez l'aspect tout à fait périlleux de l'exercice : dire la généralité des faits de langue et caractériser la singularité d'une écriture. Or, pour résoudre cette question, il fallait admettre que le style était inscrit dans un certain usage de la langue. Un usage unique, spécifique, personnel de l'écrivain. Implicitement donc, poser qu'il n'est de style que là où et quand la langue est sollicitée, suscitée – et pour employer un terme de notre temps, *travaillée*.

Or donc, vont alerter mon attention ces moments où l'écrivain professe le travail de la langue. C'est-à-dire quand il nous parle de son *labeur*, et/ou quand il le montre. D'où deux exemples, même s'il en est d'autres, où deux écrivains parlent de leur relation à la langue et la proposent dans leur écriture. Deux noms, Lautréamont et Proust.

Au préalable, ou en incidente, une remarque : je vais m'arrêter sur des écrits qui attestent une *évaluation* (directe ou indirecte). C'est-à-dire, qui marquent une distance prise par l'écrivain à l'égard de son texte, soit quand il avoue sa relation à son texte, soit quand il inscrit une *marge* (une *entaille*) dans son texte. De fait, ce qui suscite ma recherche, ce sont les lieux où dans/par l'écriture, une *hésitation* fait sa trace. Si l'on préfère, ces points du texte qui manifestent une instabilité. Où s'inscrit la trace d'une variation. Là où, pour accéder à un propos plus général, le sens se cherche, par *reformulation*, ici donc, par *réécriture*.

Et s'il fallait passer à un niveau de théorie, autrement dit, à ce niveau où la pensée accède à une *vision d'ensemble des phénomènes*, puisque *theorein*, on le sait bien, signifie « contempler », je dirai que, si l'on veut penser le *sémantique*, ce n'est pas dans la cohésion isotopique qu'il faut y *voir*, mais dans la *déhiscence*. Le sens ne se manifeste jamais aussi nettement que là où *ça hésite*, là où *ça se cherche*.

« Donner un sens plus pur aux mots de la tribu », écoutez Mallarmé et entendez *tribu* comme *communauté linguistique*, oui. Mais la tribu, c'est aussi ce qui, en plus de la substance (objet ou thème), place un accent de signification grâce à la copule qui conjoint à un mot antérieur un autre mot, un *attribut*.

Attribuer du sens, c'est donc, toujours enchaîner, certes et c'est la fonction de la *copule*, mais c'est toujours choisir quoi enchaîner au mot déjà choisi. Et c'est le moment où – pour revenir à l'écrivain – celui-ci doit choisir, que le sens fait sa lueur. De ce choix nous ne savons rien, sauf s'il se manifeste par une hésitation dont la trace est révélée. Une biffure, une substitution, une permutation, indexent l'*émotion sémantique* (où *émotion* est chargée de l'usage du XVII^e siècle : agitation, mouvement, émeute). Accéder à cette *émotion*, c'est tenter d'apercevoir (peut-être de définir) ce qui *fait sens pour l'écrivain*. C'est-à-dire, ce qui constitue le sens, pour lui. Le sens n'est que dans la *variation* (la *variance*, si l'on préfère un terme plus englobant, à condition de ne pas l'entendre comme les statisticiens). Il n'est pas dans les mots ; il n'est pas dans les *structures logiques* de quelque *carré* que ce soit ; il n'est que là où il se cherche. Il n'est que dans son *procès*.

Donc, vont m'arrêter ces moments qui disent ou indexent la variante. Et d'abord, parce que de peu antérieur à Proust, Isidore Ducasse, en littérature, Lautréamont.

L'exemplaire lettre d'Isidore Ducasse

J'ai publié, il y a bien quinze ans, un volume chez Didier, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture* (étude structurale des variantes du premier des *Chants de Maldoror*).

Le titre, de fait, est chargé d'ambiguïté, et s'y contrarient *cohérence* et *variantes*. C'est bien la saisie d'un processus, d'un passage d'un état initial à un état terminal d'un texte qui m'a intéressé.

Et j'ai tenté de montrer que la *variance* n'était pas aléatoire ; qu'il y avait eu hésitation, mais que ces hésitations se définissaient par appartenance à des classes ou des séries. Fondamentalement, c'était dire qu'une écriture a sa *langue singulière*, et que c'est à ce niveau que l'on peut parler de *cohérence*. Ce que je persiste à croire et à penser.

Cela dit, mon enquête des variantes, lexicales, syntaxiques, ponctuatories étant achevée, il me restait un point, un surplus, sur lequel j'avais construit une hypothèse centrale : les variations de ponctuation pouvaient être portées au crédit de l'écrivain, et non pas à celui des typographes, parce qu'il existait une corrélation forte avec les variantes lexico-syntaxiques. Mais manquait un témoignage, celui d'Isidore Ducasse lui-même : qu'est-ce qui prouvait que l'écrivain avait procédé lui-même à une lecture personnelle de son texte et l'avait corrigé avec minutie en prêtant une attention première à la lettre ?

Vint la découverte de la lettre d'Isidore Ducasse à Victor Hugo. Une lettre que je vais, si vous me le permettez, vous lire...[lecture]... Vous y découvrirez beaucoup de choses. Et essentiellement ce fait que Ducasse avait lu son texte, sur édition imprimée, avec une extrême minutie et qu'il proposait dès ce moment-là des variantes. On est sûr maintenant de cette surveillance exigeante de Ducasse à l'égard de ses écrits.

Le même mouvement de lecture/réécriture va opérer pour la version de Bordeaux du Chant premier, pour la version 2 de Paris, dans le temps où il écrit les cinq autres *Chants de Maldoror*.

Cela dit, en quoi la variance de l'écriture de Ducasse marque-t-elle celui-ci comme *professeur* de langue ? Je ne prendrai qu'un seul exemple : celui de la rature du mot *Dazet*, parce que la progressive rature de ce nom propre (il s'agit du nom d'un condisciple de Ducasse, personnalité à destin politique sous la Troisième République) signale, avec acuité, la problématique du *nom propre* et de la *description définie* ; la problématique de la *métaphore* et celle du *personnage* de récit. Et de surcroît, l'on aperçoit que le gommage progressif du mot *Dazet*, donné intégralement dans la première version, puis réduit à sa majuscule dans la version de Bordeaux, pour se voir substituer un *bestiaire* en version dernière, s'accompagne de l'émergence d'une signature :

La première version de Paris, comme celle de Bordeaux, est donnée sous anonymat (un triple astérisque), alors que la version 2 de Paris est dominée du pseudonyme Lautréamont ; qui, lui-même, disparaîtra avec la première livraison des *Poésies*, chassé par la patronyme Ducasse.

Ce travail sur le nom propre du personnage *Dazet* est corrélé à la relation que l'écrivain entretient avec son nom patronyme. S'ouvrent à nous un double champ : logico-sémantique et narratif (problématique du nom propre avec l'horizon des logiques de Frege, Russell, Hintikka et d'autres) ; psychanalytique, avec la symbolique du nom du Père.

Je m'arrêterai sur deux points seulement, dont chacun singulièrement, montre et définit un certain *travail de la langue*.

La sémio-narrativité

Dazet est un personnage-référent. Dans le poème, il est trace d'une histoire, celle de Ducasse, quand même il devient personnage-acteur d'un ou plusieurs récits. Réduit à la majuscule D, plus abstrait, comme une ombre, il maintient une ligne narrative, une diégèse unifiante entre les quatorze strophes du *Chant premier*. L'essentiel n'en est pas moins sauvegardé : un référent, sous forme anonyme, du monde réel des humains. Le nom propre continue alors à fonctionner comme désignateur rigide. La *Bedeutung*¹, selon Frege, n'a pas disparu.

La métamorphose de *Dazet*, par six fois, altère en profondeur le poème. Non plus un nom propre humain, mais des noms d'animaux ; non plus un seul personnage, mais six, nouveaux et différents : « poulpe, pou, rhinolophe, pattes-nageoires de l'ours, crapaud, acarus sarcopte ». Non seulement on découvre l'usage insistant et total de la description définie, selon Russell, ou de la démultiplication du sens selon Frege, mais chaque nouvelle description installe un nouvel univers poétique, un autre « monde possible », selon Hintikka. C'est dire que l'éclatement du signifiant *Dazet* engendre de manière foisonnante de nouvelles unités narratives. Non seulement une *diasémie*, celle de *Dazet*, en unités lexicales, ouvre la *disponibilité polysémique* du texte, autrement dit le sens en devient *éclaté*, *ramifié*, mais de surcroît signale que de modifier le signifiant, on prédispose le texte à de nouvelles sources narratives.

Variations d'écriture qui sont *mises en écriture*, comme on dit *mises en scène*, d'un spectacle sémio-sémantique. Ou comment, de transformer le signifiant, de l'*altérer* (c'est-à-dire le modeler *autrement*) le scripteur diversifie le courant narratif du poème. Il déclenche le *merveilleux*.

¹ Note de l'ASDIFLE 2007: *Bedeutung* (all.) = signification.

La rature du patronyme, ou l'émergence de Lautréamont

Au moment de la rature de Dazet, pour l'élaboration d'un univers mythique nouveau, l'instance du scripteur, corrélativement, se modifie.

Les deux premières versions du *Chant premier* sont livrées sous l'anonymat. Aucun nom. Seul un triple astérisque indique le scripteur. Refus du patronyme. La version complète, celle des six *Chants de Maldoror*, est dominée par Lautréamont. Le pseudonyme émerge. Le nom d'écriture est publié (offert au public). Un nom de fiction, métamorphose, vraisemblablement, d'un personnage d'Eugène Sue, Lautréamont. Entrée en littérature.

Mais, en anticipant d'une année, quand les deux livraisons des Poésies apparaîtront, le scripteur change, pour retrouver le nom patronymique : Isidore Ducasse. En même temps que les *Poésies* sont un contre-chant de Maldoror, elles réinsèrent le scripteur dans sa propre lignée. Le réel du symbolique, avec le nom du Père, celui du conseiller consulaire Ducasse, submerge le champ de l'imaginaire où s'inscrit Lautréamont.

Nous venons, de la sorte, de rencontrer deux points exemplaires de *reformulation*, de *réécriture*, où le travail sur le nom propre, celui d'un personnage, celui d'un auteur, ouvre sur la scène sémantique de la langue. La grande *machinerie littérature* révèle les arcanes du système de la langue. Elle est en *posture* professorale.

Variations sur quelques noms de personnages dans l'écriture de Marcel Proust

Le corpus d'investigation n'est ni celui de la *Recherche du temps perdu*, ni celui de *Jean Santeuil*, mais un corpus ressenti par les chercheurs comme secondaire, celui de *Les plaisirs et les jours*, et pourtant exemplaire d'être initial.

J'ai travaillé, je travaille encore sur les variations d'écriture de Proust, dans le texte *L.P.J. (Les plaisirs et les jours)*. Je focaliserai, pour rester dans le fil de mon propos, sur les variantes de dénomination de quelques personnages. Autrement dit, je maintiendrai mon analyse dans la problématique du *nom propre*.

Je me limiterai à deux exemples. Le premier appartient à cette étrange nouvelle *La mort de Baldassare Sylvandre, vicomte de Sylvanie*, qui est située en ouverture de l'ouvrage. On en possède deux versions. La première, parue dans *la Revue hebdomadaire*, n° 179, du 29 octobre 1895. La seconde, un an plus tard, en 1896, lorsque Proust propose L.P.J. L'écriture s'est modifiée (*altérée*). Quelques variantes l'attestent. Peu nombreuses, quant au vocabulaire dénotatif ; plus nombreuses, sur les dénominations des personnages. Je ne soulignerai qu'un seul changement. En version 1, le personnage de Cardenio est un proche cousin du héros Baldassare Sylvandre. Un confident. En version 2, la fonction est maintenue, mais son titulaire est dénommé autrement. Il s'appelle désormais Jean Galeas. Pourquoi cette variante sur un nom propre de personnage ?

Pour en apercevoir la raison, il convient d'établir une relation avec les autres variantes d'autres noms propres. Elles touchent des personnages dont on lit aussitôt qu'ils sont marqués d'*italianité*. Girolamo devient Castruccio, Assunta ses change en Lucretia, Beppo en Rocco. On peut interroger ce paradigme, pour apercevoir que, littéralement, Cardenio devenu Jean Galeas lui échappe.

La démarche est alors de chercher dans le volume du texte *L.P.J.* J'ai fait ce parcours. Pour découvrir, en effet, que ces noms propres réapparaissent, non plus dans le cadre d'un récit en forme de nouvelle, mais dans des portraits à la manière de La Bruyère, dans cette partie intitulée *Fragments de la comédie italienne*. De fait, en procédant de la sorte dans le texte, la quête est celle d'une définition du personnage. Définition au sens strict. En apposition au nom propre, une *description définie*. Giraloma est « une rude franchise qui cache un trésor de sensibilité ». Castruccio, « l'ami le plus sûr et le plus délicat ». Mais nulle trace, nulle part du nom propre Jean Galeas.

En ce point de l'investigation, il est juste de proposer l'hypothèse que Jean Galeas appartient lui-même au paradigme de l'*italianité*. Et comme ce nom propre n'apparaît nulle part ailleurs dans l'œuvre, il reste un appel à la culture extra-textuelle. Et d'abord, aux dictionnaires encyclopédiques. On choisit alors un dictionnaire contemporain de l'œuvre : le *Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse.

La découverte se réalise alors : il existe en effet deux entrées « Jean Gales ». De fait, *Jean Galeas* est le prénom double d'un *Sforza*, duc de Milan, né en 1468, mort par empoisonnement à 26 ans ; prénom aussi d'un Visconti né en 1347, mort en 1402. *Gianni Galeazzo*, francisé en *Jean Galeas* par la transition lexicographique, comme l'a été *Firenza* en *Florence*, après avoir été, en XVIII^e siècle, en Fleuranges.

Il devient nécessaire alors d'entrer dans la problématique de la connotation et de poser que Proust-écrivain a ressenti que le nom propre n'est pas seulement un *désignateur* qui permet nombre de *descriptions définies*, mais qu'il est chargé d'un univers symbolique. Un nom propre est une histoire. L'histoire de la lignée qui en consent le prêt ponctuel à un personnage. Nommer alors, c'est susciter un passé, une diégèse implicite. On sait comment Proust-écrivain en tire un superbe parti dans *La Recherche*. Il y a comme un arrière-paysage du nom propre, une société, un monde, chargé d'une possibilité narrative indéfinie.

Or, l'intérêt de cette variante, de cette variation d'écriture, est de se manifester sur le *signifiant*. Le travail qui en est révélé est, comme pour Isidore Ducasse avec le nom propre du personnage Dazet, de nous situer en un point de la langue, un point extrême et de haute sensibilité, celui où l'articulation d'une face du signe à l'autre et du signe au référent, se présente (s'exhibe) avec une puissante intensité. Et situe le lecteur devant un *spectacle de théorie*. L'écriture, celle du texte littéraire, remplissant sa fonction de stimuler en nous l'interrogation sur le fonctionnement de la langue, comme ensemble sémio-sémantique.

En contre-point de l'analyse des variantes du signifiant, et en complémentarité, toujours dans *L.P.J.*, cette énigme d'apercevoir un nom propre, un prénom, « Honoré », passer de texte en texte, sans qu'il soit, en une lecture cursive, possible de décider s'il désigne le même et unique personnage.

Il s'agit encore de chercher à définir. Et d'abord quantitativement. Je m'explique. J'ai, pour cela, établi un relevé exhaustif dans *L.P.J.* de tous les noms propres, qu'ils réfèrent à des personnages, à des lieux ou à des œuvres. Je découvre que le nom propre « Honoré » est celui qui présente la plus haute fréquence, de soixante et une occurrences, distribuées sur cinq textes différents de *L.P.J.*, avec une récurrence majoritaire de 31 dans la nouvelle *La fin de la jalousie*, qui se trouve en position terminale du volume, établissant une symétrie avec l'initiale, *La mort de Baldassar Sylvandre*.

L'analyse obligerait à chercher récit après récit, dans la disposition séquentielle du volume, ce qu'il advient du signifiant « Honoré », et comme un réseau sémio-sémantique s'établit pour lui donner scripturalement sa chair et ses os. Ce travail, je l'ai fait. Mais va m'arrêter ce détail : c'est dans *La fin de la jalousie* qu'en surplus d'un prénom, le personnage dénommé *Honoré* est pourvu d'un patronyme pour devenir *Honoré de Tenvres*.

Or l'univers dénommatif où évolue *Honoré* devenu *de Tenvres* est composé de noms propres dont vous apercevrez aussitôt ce qui fait la marque unifiante de ce paradigme. Voici la série des noms de personnages : Gouvres, Alériouvres, Buivres, Breyves, où la matrice consonantique VR établit une chaîne parentale.

Si vous savez, de surcroît, qu'en 1899, Proust-écrivain publie dans *La Presse* deux lettres de fiction d'un personnage, désigné du nom de Bernard d'Algouvres à son amie Françoise de Breyves, ce *Bernard* là prenant la suite de François de Gouvres de *L.P.J.*, et si vous savez encore que l'on a édité en 1978 seulement à la N.R.F. un récit redécouvert de Proust titré *L'Indifférent*, où évoluent une certaine Madeleine de Gouvres, un général de Breyves et une duchesse d'Alériouvres – alors vous aurez la preuve que parler du *signifiant* au niveau des noms propres, dans les écrits liminaires de Proust n'est pas une vaine fantaisie. C'est bien ainsi qu'il revêt la toge professorale, celle du *professeur de langue*.

Pour en terminer sur ce propos qui, vous l'avez entrevu, se fonde sur une recherche aussi précise et affinée qu'il se doit, et qui dit que le texte littéraire est bien un laboratoire langagier, j'aimerais encore souligner quelques traits de la thèse que je défends, à savoir que le texte littéraire est un « espace de langue » (Barthes) qui montre, avec excellence, ce qu'est une langue en son procès.

Tout d'abord, trois textes de Proust me sont à preuve de ce que j'avance ; sa préface à *Sésame et les lys*, sur la lecture, de 1905 ; la lettre de novembre 1908 à Madame Strauss ; l'article sur *Le style de Flaubert*, de 1920. Trois textes où Proust dit que l'écriture est syntaxe ; que celui-là est un écrivain qui sait faire sa langue non pas en défendant, mais en attaquant sa langue maternelle ; que Flaubert, par l'usage novateur qu'il a su faire de la conjonction *et* ou de la place de l'*adverbe* dans la phrase, a fait

autant pour la science et la culture que Emmanuel Kant avec la *Critique de la raison pure*. Trois moments intenses où l'écrivain devient *professeur de langue*.

Ensuite, je ne ferai qu'évoquer ce phénomène de la prégnance de la littérature sur l'établissement d'une théorie du langage. Trois témoignages, pour moi de fort grande portée : les œuvres de Jakobson, de Bakhtine, de Vygotski.

De Jakobson, on sait comment il a trouvé dans la poésie des futuristes (Khlebnikov, Maïakovski) l'exemple qui l'a conduit à définir le *phonème* et comment le texte littéraire a été pour lui le ferment de sa théorie du langage.

De Bakhtine, on connaît la relation étroite qu'il établit entre les phénomènes du *discours rapporté*, sa thèse de l'*interdiscursivité* et les analyses de Dostoïevski et de Rabelais.

Ce que l'on sait moins, c'est l'exemple de Vygotski, sur lequel j'aimerais pouvoir conclure. On a peut-être lu de lui *Pensée et langage*, je veux dire, lu dans l'exhaustivité de ce volume, de quelque cinq cents pages, et non cru l'avoir lu, dans l'anthologie maigre qu'en a fournie J.P. Bronckart, ou même les éditions américaines expurgées, qui n'offrent que les deux-tiers de l'ensemble.

Si donc, on lit attentivement la version intégrale, celle de Françoise Sève aux Éditions Sociales, on découvre un Vygotski qui prête autant d'attention aux textes littéraires qu'aux expérimentations des psychologues. Un Vygotski qui alimente et enracine sa théorie du langage dans l'œuvre de Dostoïevski ou dans l'art du théâtre de Stanislavski.

Mais si vous remontez dans son œuvre, de 1935 (année de sa mort et de la publication de *Pensée et langage*) à 1925, qui est l'année de sa thèse de doctorat La psychologie de l'art, vous aurez l'énorme surprise de découvrir que Vygotski a construit les fondements de sa réflexion de chercheur en psychologie sur l'analyse de l'émotion esthétique. Le corpus est constitué des fables de Krilov (le La Fontaine russe) ; du théâtre de Shakespeare (en particulier *Hamlet*) ; d'une nouvelle d'un écrivain russe, Bounine.

Vous verrez comment Vygotski prend appui sur les thèses et les travaux des *formalistes russes* pour conduire sa propre analyse des textes littéraires et montrer que la source de l'émotion esthétique est toujours naissance sur une faille structurale, marquée dans le texte. Le texte littéraire comme matériau d'une théorie qui cherche à comprendre l'articulation du langage à la pensée. Quelle magistrale leçon, là aussi, de *professeur de langue*, à partir de la littérature !

Pour prendre congé de vous, un retour sur ma propre parole, et si vous m'y autorisez, sur mon travail actuel et des années écoulées.

Je n'ai jamais, à aucun moment, pensé ni écrit que l'enseignement du français était en dépendance déductive des théories de la linguistique. Il n'y a pas, à proprement parler, d'application de la linguistique à l'enseignement de la langue. Application, au sens mathématique, d'un ensemble sur un autre. On ne construit pas une réflexion didactique par déduction mécanique d'une théorie du langage.

J'ai écrit, et je le pense toujours, que la conduite de l'enseignant dans la classe de langue, était *invention* par lui-même de sa procédure d'éveil, en suscitant l'activité de l'autre, c'est-à-dire de l'apprenant.

Or, inventer une démarche didactique et pédagogique ne va pas sans la connaissance d'une problématique ; sans la *culture de la théorie*. Parce que le contact avec la culture que proposent les théories conduit à percevoir les problèmes fondamentaux et que, dans cette perception s'origine et se construit la démarche pédagogique. Une démarche qui ne peut être qu'une *théorico-pratique* instaurée par chacun.

Entre autres *spectacles de théorie*, la littérature. Un lieu privilégié parce que l'écrivain, praticien du langage, *professe*, c'est-à-dire propose publiquement les lieux qui dans le langage font problème. Rien mieux que l'hésitation à écrire (les retours de réécriture, ces lieux que je désigne comme ceux d'une *altération*) ne montre et ne propose ce qu'est cette longue quête du sens.

Le maître en sémantique, oui, ce n'est pas le sémio-linguiste, c'est le *scriptor*, le scripteur, l'écrivain.