

L'éthos discursif

L'éthos d'auteur

Mona Moustafa Labib

Abstract

The aim of this study is to define the “author’s ethos” through his writing. In order to proceed in our research plan, we had to go back and look for the fundamentals of the term in the classical rhetoric and then follow it through in the modern linguistic analysis. We tried to apply our finding on samples of Jean-Paul Sartre writings; it is an essay to show how the ethos of such author was revealed, not only in his two autobiographical novels but also in one of his plays.

Mots-clés

Ethos rhétorique, ethos d'auteur, représentation de soi, ethos discursif, argumentation, pragmatique textuelle.

Introduction

L'objet de ce travail est de trouver le fondement du terme ‘ethos’ et de préciser plus ou moins un point de départ pour chercher l'éthos discursif d'un écrivain ‘ethos d'auteur’ à travers son œuvre d'une manière générale, et non seulement à travers ses écrits autobiographiques mais à travers la totalité de sa création. Pour ce faire, nous avons tenté de chercher les fondements de la notion de l'éthos dans la rhétorique classique et nous avons essayé de voir comment cette notion a pu trouver son chemin dans la pragmatique textuelle. Spécialement dans les analyses linguistiques récentes de Dominique Maingueneau et dans les travaux de Ruth Amossy passant par la polyphonie énonciative d'Oswald Ducrot.

Dans un premier temps, nous avons commencé à étudier la définition de la notion d'éthos dans la rhétorique ancienne afin d'adapter sa fonction à la situation actuelle dans la pragmatique textuelle. Dans un second temps, nous nous sommes mis à analyser le corpus choisi de *la Nausée*, de *Huit clos* et des *Mots* de Jean-Paul Sartre. *Notre problématique est de voir comment l'éthos discursif de l'auteur, cette image de soi a été construite à travers son œuvre ?*

Nous sommes entrés dans une scénographie du corpus afin de relever les significations implicites et explicites. Une tentative qui cherche à définir l'éthos à travers l'analyse linguistique : analyse des arguments, choix de vocabulaire, axiologies, analyse des enchaînements et de blocs sémantiques etc.....

L'éthos discursif c'est l'image que l'auteur tente à tracer de lui-même directement dans un texte autobiographique ou indirectement à travers le discours de ses personnages. Le mot ‘*ethos*’ est un terme emprunté à la rhétorique classique. A l'origine, c'était une partie importante de l'art oratoire qui cherche à persuader l'auditoire par les mœurs, venant de la structure complexe de *l'inventio* rhétorique. Aristote considère trois grands types de preuves dont la preuve éthique, *l'ethos* qui désigne l'image que l'orateur donne de lui-même, et celle qu'il prête à son auditoire tout au long de son discours. C'est la dimension de l'orateur. Cette approche est devenue typiquement romaine, l'éloquence n'a de sens que si elle met en avant la

vertu de l'orateur, ses mœurs exemplaires qui valent pour tous, quelle que soit la profession, quelle que soit l'origine sociale. Ethos, d'où le mot « éthique » est sorti, mais aussi mores- « mœurs » en latin. L'éloquence, le bien-parler, est la vérité de cette rhétorique où celui qui parle possède la légitimité et l'autorité morale à le faire. Cette rhétorique qui est fondée sur l'éloquence intègre aussi deux autres dimensions - en l'occurrence, le logos et le pathos - même si c'est pour les subordonner.

Pour Quintilien¹, la rhétorique est la science du bien-dire, car cela embrasse à la fois toutes les perfections du discours et la moralité même de l'orateur, puisqu'on ne peut véritablement parler sans être un homme de bien, même en intégrant implicitement le pathos et le logos. Quant à Aristote, il donne une grande importance aux trois preuves car elles entrent dans le jeu persuasif.

Les preuves administrées par le moyen de discours sont de trois espèces : les premières consistent dans le caractère de l'orateur ; les secondes, dans les dispositions où l'on met l'auditeur ; les troisièmes dans le discours même, parce qu'il démontre ou paraît démontrer. On persuade par le caractère quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute.²

(Rhétorique, Livre I, 1355-1356.)

La définition de la rhétorique classique s'est limitée aux discours oraux (le mode d'expression le plus utilisé dans le temps), mais à nos jours les modes d'expressions sont plus variées. Notre recherche s'intéresse à la création d'auteur d'une manière générale et non seulement à son écriture autobiographique- qui répond aux critères de l'*ethos* rhétorique- car nous pensons que les idées présentées dans l'œuvre dévoilent un côté de l'*ethos* d'auteur. Mais il faut préciser que notre objectif n'est pas de chercher à trouver un rapport entre la vie de l'écrivain et son œuvre. Aristote limite l'éthos au moment de la parole. La construction de l'image de l'orateur se réalise au moment où il parle à travers son discours. En d'autres termes, La valeur réelle de la personne est jugée par ses paroles à travers l'acte de l'énonciation et non pas hors du discours.

Puisque la rhétorique a pour objet un jugement...il est nécessaire non seulement de considérer l'argumentation et les moyens de la rendre démonstrative et convaincante, mais encore de se montrer soi-même sous certaines couleurs et de mettre le juge en certaine disposition ; car il y a grand avantage pour la persuasion, principalement dans les délibérations, mais aussi dans les procès, à se montrer soi-même sous un certain jour et à faire supposer aux auditeurs que l'on est à leur endroit en une certaine disposition, ou en outre à ce qu'ils se trouvent eux-mêmes en telle ou telle disposition envers l'orateur.³ (Livre II, 1, 1377b-20.)

Sur cette idée de la construction de l'image discursive du locuteur, Declercq dans son livre *l'art d'argumenter* mentionne que la preuve éthique mobilise, car⁴ elle présente une image dynamique, qui se développe chez l'auditoire tout au long du discours par de facteurs linguistiques et par d'autres extralinguistiques.

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes,

locutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique

Vers les années soixante-dix et les années quatre-vingt, la linguistique et la pragmatique ont commencé à s'intéresser à la conception de *l'ethos*, à travers Michel Le Guern, *L'image dans l'œuvre de Pascal, en 1978*, puis par Oswald Ducrot dans *le Dire et le dit* en 1984 et enfin dans les ouvrages de Dominique Maingueneau sur l'analyse du discours. Dans les travaux d'Oswald Ducrot et sa conception de la polyphonie, *l'ethos* ne se réduit plus uniquement à un outil rhétorique de persuasion mais devient un moyen d'influence- dans un sens plus large du terme-. Il ne s'agit plus de savoir si l'objectif de persuasion a été atteint, comme c'est le cas pour les rhétoriciens classiques, mais plutôt de se demander sur les facteurs que *l'ethos* mobilise dans le discours pour remplir son rôle argumentatif et persuasif. Ducrot reprend la définition de la rhétorique classique en renforçant la distinction entre les différents niveaux de la responsabilité énonciative (sujet-parlant être du monde, locuteur, énonciateur) dont chacun assume une responsabilité particulière, propre à lui en d'autres termes chacun possède un *ethos* différent. Dans *Le dire et le dit* Ducrot distingue entre « locuteur-L » (=l'énonciateur) et « locuteur-λ » (= le locuteur en tant que être dans le monde), *l'ethos* se montre dans l'acte de l'énonciation et non pas dans l'énoncé. L'*ethos* n'est pas l'objet du discours, mais il est perçu du discours.

'Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire heurtait l'auditoire, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments...l'ethos est attaché à L en tant que tel: c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante⁵

Sartre dans son roman autobiographique essaye de montrer cette image de soi à travers plusieurs facteurs : la narration, les descriptions, le choix du vocabulaire reflète les traits de l'image qu'il veut présenter.

Avec une théorie de l'argumentation dans la langue, Ducrot propose une nouvelle définition de *l'ethos* qui diffère de celle de la rhétorique classique. Ce qui est en jeu avec *l'ethos*, c'est l'importance de la représentation de soi et de l'autre dans l'interlocution. Il faut distinguer non seulement entre la notion de *l'éthos* dans la rhétorique classique et *l'image d'auteur* mais surtout d'être conscient de la distance qui les sépare dans un premier plan, pour les mieux rapprocher dans un second plan. Dans un texte fictif, l'espace discursif où l'auteur se diffracte en de multiples voix présentées par ses personnages créés, l'image d'auteur devient un concept à multiples facettes.

Quant à Dominique Maingueneau qui rappelle qu'il ne faut pas confondre la notion d'« auteur » avec celle d'« image d'auteur ». Il pose une question très importante concernant les critères qui permettant de légitimer le rattachement d'un « nom » à une « œuvre ». L'*éthos* est défini par la rhétorique classique comme une construction discursive, il établit à l'origine une distinction très claire entre l'homme et son image dans le discours. Sa nature première est de déterminer la réussite du locuteur dans son entreprise de persuasion : c'est pour cette raison que *l'ethos* est

considéré comme une composante majeure de l'art oratoire. La rhétorique classique entend par *ethé* les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes mais la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer, et il a bien différencié entre *dire* et *montrer*. Pour lui l'ethos n'est pas attaché au sujet réel mais plutôt au sujet au moment du discours. Lorsque les analystes du discours abordent un récit de fiction contenant une série d'instances énonciatives, ils tendent à distinguer l'espace littéraire de l'espace social pour mieux mettre en valeur la dépendance réciproque de l'auteur, de son existence, de son identité, et de son œuvre..... Pensant qu'il y a un rapport de réciprocité et de complémentarité permanent entre la personne (sujet biographique), l'écrivain (acteur de l'espace littéraire) et l'inscripteur (sujet de l'énonciation), Maingueneau propose une théorie étendue, il précise la manière dont s'opère l'articulation des différents régimes (extérieur, intérieur) et dont se mesure le degré de présence dans l'œuvre de la personne, de l'écrivain et de l'inscripteur, selon l'attitude de l'auteur, s'il tend à s'effacer, à se montrer, à affirmer une présence ou au contraire à souligner une absence dans son texte. Comme Foucault l'a déjà montré dans les lignes suivantes. Le fait de dire qu'un discours fictif est l'œuvre de cet auteur est déjà une preuve.

*Le fait que l'on puisse dire « ceci a été écrit par un tel », ou « un tel en est l'auteur », indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut.*⁶

Jean-Michel Adam intéressé par l'analyse textuelle, distingue un niveau extra-discursif du sujet dans le monde et un niveau discursif du locuteur qui est au sein de l'énonciation, mais en arrivant à ce niveau discursif entre deux groupes de mots : des mots qui renvoient explicitement au sujet dans le monde (je, moi etc....), de mots qui renvoient implicitement au locuteur comme la syntaxe et comme l'intonation. Un point si intéressant nous mène à penser au texte autobiographique. Comment désigner l'image d'auteur dans un texte autobiographique est ce que c'est un vrai calque de son image réelle ? Où nous trouvons une nouvelle image construite par l'auteur tout au long de son texte autobiographique. Est-ce qu'un texte autobiographique est basé sur le vrai ? Ou sur le vraisemblable ? Une problématique qui reste toujours à déchiffrer, cette image d'auteur porte une partie fictive ? Une dimension sociale ? Ou les deux à la fois ? Foucault a essayé de trouver une réponse à ces questions. Dans les lignes suivantes, il nous suggère une histoire sociologique où il montre d'emblée l'importance du statut de l'auteur dans le champ littéraire pour la construction de son image et il présente une base théorique sur laquelle l'analyse du discours peut dépendre :

La fonction auteur est caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société. L'auteur ne représente pas la source de l'œuvre mais l'un des moyens par lesquels l'œuvre signifie et la construction de son image est tout aussi dépendante de l'œuvre et de son statut dans la société que celle-ci dépend de l'image d'auteur qui en émane, et ces opérations « varient selon les époques et les types du discours »⁷.

Le fait de reconnaître l'auteur en termes de producteur de discours littéraires ouvre la voie à une réflexion globalisante sur la spécificité de l'œuvre littéraire : Foucault explique que dans une œuvre littéraire nous trouvons une 'pluralité d'ego' qui est due à plusieurs facteurs, tout d'abord nous avons la signature de l'auteur, et par sa signature il assume la responsabilité totale de la création de l'œuvre en question, en plus de tous les traits de l'*auctorialité*⁸. Mais parce que le propre de la création littéraire de type fictionnel repose sur l'inévitable exclusion dans le texte de celui qui en est la source, Foucault parle en termes de fonctions pour localiser ce par quoi passe la voix de l'œuvre. Or cette voix ne se situe pas uniquement dans l'œuvre. Cette voix représente tout ce qui est relatif à l'auteur.

Cette conception a été développée par Ruth Amossy⁹, elle désigne le débat ancien entre Grecs et Romains sur l'existence ou l'absence d'un rapport de causalité entre l'homme et son image dans le discours ; une nouvelle dimension d'une analyse du discours plus vaste de la notion de l'*ethos*. Pour elle, l'*ethos* qui se construit dans le discours se nourrit à la source d'une histoire de vie et d'une situation empirique de l'auteur quel que soit le domaine politique, littéraire ou autre. Dans ses travaux, Amossy analyse les composantes du dispositif discursif à l'intérieur et à l'extérieur du texte de fiction. Son but était de mieux distinguer ce qui relève de l'*ethos* du narrateur dans le récit et de l'image d'auteur élaborée par les tiers en dehors de l'échange.

Arrivons à notre partie d'analyse, Nous avons choisi comme corpus quelques extraits de trois œuvres de Jean Paul Sartre, notamment, **la Nausée**¹⁰, **Huis clos**¹¹, et **Les Mots**¹². Afin de commencer, nous nous posons les questions suivantes : est-ce que l'image de l'écrivain change d'une œuvre à l'autre ? Est-ce que les traits de l'*ethos* de l'écrivain peuvent être déduits des paroles de ses personnages fictifs ? Est-ce que le genre littéraire a une influence sur l'image présentée de l'écrivain. Nous essayerons de répondre à ces questions à travers l'étude de quelques passages tirés du corpus choisi.

La Nausée, le premier roman de Jean-Paul Sartre, publié en 1938. Un roman écrit à la première personne, partiellement autobiographique. Cet ouvrage prend la forme d'un roman philosophique et existentialiste dans lequel l'écrivain nous raconte l'expérience ontologique du jeune Roquentin, le personnage principal du roman et le narrateur qui arrive à Bouville pour étudier l'histoire d'un émigré, grâce aux archives de la bibliothèque de la ville. Après peu de temps, il s'ennuie et veut renoncer à son projet d'écriture "*Je n'écris plus le livre. C'est fini, je ne peux plus écrire. Qu'est-ce que je vais faire de ma vie ? Rien. Exister.*" Et ici on se demande de la valeur de la création littéraire pour le personnage et pour l'auteur en l'occurrence Sartre. Est-ce que ce livre et ce personnage historique dont parle le roman forme une sorte d'échappe à l'écrivain Roquentin et de même pour Sartre ? Est-ce que Roquentin est une réflexion de Sartre ? Est-ce que nous sommes menés à une polyphonie de plusieurs voix dans ce monologue du personnage principal Roquentin ? Ce projet de roman abandonné où Roquentin se retrouve face à lui-même, il éprouve alors le sentiment de sa contingence, il comprend que son existence est injustifiée, sans raison "*Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire 'exister'.*" Cette prise de conscience s'accompagne d'un sentiment de malaise, une gêne ontologique : *la nausée*. Cette expérience devient obsédante pour

Roquentin, l'existence domine sa pensée. Un jardin public, un café renvoie à la contingence : *« Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même »*.

Est-ce que Sartre a passé par ses mêmes sentiments durant l'écriture de ce roman qui a pris plus de huit années de sa vie pour être achevé ?

Exister à la manière des choses revient à ne plus exister en tant que conscience. Ce ne sont pas seulement les paroles de son héros mais aussi c'est le reflète ses propres idées. Ceci devient plus clair vers la fin du roman où Roquentin parle d'un nouveau projet de livre. Ce projet revient pour le personnage à dire non, à refuser la chosification, à se poser comme une liberté inconditionnée, à ouvrir les possibilités. Ce projet lui permet de s'affirmer comme néant, c'est-à-dire comme être doué de liberté. Ce thème sera d'ailleurs au cœur de la philosophie existentialiste.

Voyons comment ces idées précédentes sont présentées dans le passage suivant :

« Cette espèce de rumination douloureuse : j'existe, c'est moi qui l'entretiens. Moi. Le corps, ça vit tout seul, une fois que ça a commencé. Mais la pensée, c'est moi qui la continue, qui la déroule. J'existe. Je pense que j'existe. Oh, le long serpent, ce sentiment d'exister – et je le déroule, tout doucement... Si je pouvais m'empêcher de penser ! J'essaie, je réussis : il me semble que ma tête s'emplit de fumée... et voilà que ça recommence : « Fumée... ne pas penser... Je ne veux pas penser... Je pense que je ne veux pas penser. Il ne faut pas que je pense que je ne veux pas penser. Parce que c'est encore une pensée. » On n'en finira donc jamais ? Ma pensée c'est moi : voilà pourquoi je ne peux pas m'arrêter. J'existe parce que je pense ... et je ne peux pas m'empêcher de penser. En ce moment même – c'est affreux – si j'existe, c'est parce que j'ai horreur d'exister. C'est moi, c'est moi qui me tire du néant auquel j'aspire : la haine, le dégoût d'exister, ce sont autant de manières de me faire exister, de m'enfoncer dans l'existence. Les pensées naissent par-derrière moi, comme un vertige, je les sens naître derrière ma tête... si je cède, elles vont venir là devant, entre mes yeux – et je cède toujours, la pensée grossit, grossit et la voilà, l'immense, qui me remplit tout entier et renouvelle mon existence.

Sartre d'un côté a eu recours à la première personne du singulier 'je' avec des différentes formes : pronoms possessifs, pronoms personnels (moi, ma, mes, etc.....) pour faire parler son locuteur, le narrateur ; personnage principal du roman. La répétition de « moi » par Sartre renforce l'idée de l'ego, et montre comment il est difficile de concevoir cette idée chez toute personne réfléchissante sur elle-même. Son personnage veut dire que : tout ce qui est vraiment « moi » et qui me permet de parler de ma personne constitue « la pensée » et engendre mon existence. « Ma pensée, c'est moi » : sans pensée, je ne peux plus exister parce que je ne suis que ce que je pense. La pensée, en effet, m'est obligée et par conséquent, je suis obligé d'exister. Ce personnage adopte un comportement semblable à la réflexion qu'il existe et qu'il pense. Cette pensée semble engendrer chez lui, une douleur morale insupportable « rumination douloureuse ». Pourtant de l'autre côté en ce qui concerne enfin le corps, il utilise la forme impersonnelle pour désigner le sien (« le corps, ça vit tout seul, une fois que ça a commencé »). On pourra, par

ailleurs, confirmer l'emploi du mot « vivre » et non « exister ». L'existence est différente à la vie.

Première argument A1 : je vis ; je pense donc j'existe.

Conclusion C1 : je suis libre.

Deuxième argument A2 : je vis, je ne pense plus donc je n'existe plus.

Conclusion C2 : je ne suis pas libre.

Si une personne est en bonne santé physiquement, elle est vivante mais pas forcément existante si elle n'est pas sûre qu'elle pense, qu'elle maîtrise son choix. Alors elle n'existe plus, ce que nous fait arriver à :

Vivre seulement = non exister.

D'où le personnage a ce malaise de *la nausée* ; car il n'arrive pas à exister, cette sorte de déchirement qui s'engendre à l'intérieur du personnage principal Roquentin lui cause ce malaise physique,

La conclusion finale dont Sartre veut que son lecteur trouve sera :

Vivre +penser = exister → liberté.

Vivre+ (ne pas penser) = non exister → malaise et absence de vitalité.

Sartre montre tout au long de la narration que « nous avons un corps » non pas que « nous sommes un corps ». Notre organisme nous permet d'effectuer un certain nombre d'actions physiques, mais ce qui ordonne ces actions physiques, ce n'est pas « moi », le fait de penser « je pense » mène à la conclusion C : « j'existe ». Nous réfléchissons sur notre propre pensée : qu'est-ce que la pensée et pourquoi fait-elle l'existence ? Sartre explique clairement que si « j'existe », c'est parce que je le sais, je m'en aperçois et je suis capable de me rendre moi-même compte de ma propre existence. Je n'ai nul besoin des autres pour le savoir, je le sais de manière autonome. Par conséquent, si je suis incapable de penser et de me persuader de mon existence, je n'existe donc plus.

D'où cette abondance de l'utilisation de la première personne du singulier 'je', j'ai besoin de personne, je compte sur mes pensées, sur moi-même et personne d'autre. L'homme fait face à une prise de conscience totale de sa propre existence.

Nous retrouvons dans ce passage d'autres voix inspirées de la philosophie cartésienne. Nous rejoignons dans ce cas, Descartes qui divise l'homme en trois parties dont l'une (cogitos) est considérée comme la plus noble car la moins limitée : l'âme.

Tous les arguments utilisés veulent arriver à la conclusion suivante C :

C : « Nous sommes condamnés à être libres ». Et par cette conclusion nous arrivons à l'infini. Autrement dit, à penser, puisque, penser, c'est être libre. Mais la spirale infinie de la pensée représentée par « le long serpent » mentionné dans l'extrait précédent de *la Nausée*, créé par la pensée semble être douloureux. Et cette douleur ne va cesser que vers la fin du roman quand le personnage retrouve son libre choix.

C1 : 'Je pense donc je suis', Descartes.

C2 : 'Je pense donc j'existe', Sartre.

Sartre veut certainement dire « c'est moi qui m'entretiens ». Les arguments s'enchaînent afin d'arriver à cette idée précise.

La pensée est formée par un ensemble d'enchaînements qui mènent à des conclusions qui engendrant elles-mêmes d'autres interrogations rassasiées par d'autres déductions et ainsi de suite, ce phénomène se répète infiniment, et cette répétition nous mène à tirer deux conclusions : la première, l'homme ; grâce à la pensée ; est capable d'atteindre, d'une certaine façon, l'infini(ou du moins, un infini). La seconde est ; l'homme physique est mortel mais possède, en lui, une partie de son être qui ne mourra jamais qui est sa pensée(mais pas sa capacité de penser). On pourrait alors expliquer ce sentiment d'« horreur d'exister » si étrange. Sartre de s'interroger sur sa capacité à ne plus penser : il tente de se débarrasser de sa pensée : c'est un échec. C'est même un échec désagréable car on a l'impression que plus il essaye de se sortir de la pensée (c'est-à-dire d'entrer dans le fini), plus il pense, justement ! Il est donc évident que s'empêcher de penser est strictement impossible, ce qui engendre un fait indéniable : l'homme est aussi prisonnier de ses idées. Et nous trouvons le paradoxe suivant :

A1 : la pensée apporte à l'homme sa propre raison, lui permet de progresser dans ses opinions personnelles et, en cela, lui procure une certaine liberté.

A2 : la pensée, comme l'existence, est illimitée et l'homme ne peut s'en libérer.

C2 : l'homme est donc à la fois, emprisonné et libéré par la pensée.

En se basant sur la théorie des blocs sémantiques d'Oswald Ducrot et de Marion Carel -que nous allons expliquer ultérieurement- nous trouvons que nous pouvons avoir des énoncés qui peuvent s'enchaîner sur des enchaînements normatifs et d'autres qui peuvent s'enchaîner sur des enchaînements transgressifs. Si les seuls discours donateurs de sens, selon l'ADL, sont les enchaînements argumentatifs, on peut ramener tous les connecteurs ayant la fonction de construire les enchaînements argumentatifs à deux types : un type normatif de *donc* et un type transgressif de *pourtant*. Les enchaînements argumentatifs peuvent donc être normatifs ou transgressifs selon le connecteur utilisé. Dire *Il pense c'est pourquoi il existe* : \implies un enchaînement argumentatif normatif du type : pensée DC libre (où DC rappelle *donc*). Mais dire *Bien qu'il pense, il n'est pas libre* un enchaînement transgressif du type : pensée PT neg. liberté (où PT rappelle *pourtant* et neg. la négation). Ainsi tous les enchaînements argumentatifs peuvent être regroupés en deux classes dites **aspects argumentatifs**¹³ : aspect normatif en DC et aspect transgressif en PT.

Argumentation normative : l'homme pense donc existe $\xrightarrow{\text{donc}}$ libre.

*Pensée **donc** liberté*

Argumentation transgressive : l'homme pense mais prisonnier dans sans pensée

L'homme pense donc existe $\xrightarrow{\text{pourtant}}$ non libre.

*Pensée **pourtant** non liberté*

Au fait le paradoxe précédant nous mène à l'absurdité

*Pensée **donc** existence* et *Pensée **pourtant** non liberté*.

On comprend alors cette « horreur d'exister » lorsqu'on se rend compte de cette prison dans laquelle l'Homme est enfermé à cause de sa pensée qu'il est inconcevable de quitter. Cette prise de conscience lui fait horreur et lui donne cette sensation de la nausée, l'Homme est obligé de penser infiniment, cette pensée est en progression perpétuelle et il arrive des moments où il est tellement épuisé

« s'enfoncer dans l'existence » par ses propres pensées, son propre désir de ne plus exister.

A1 : la pensée est comme un « long serpent »

A 2 : « La pensée grossit, grossit »

La réponse réside dans ce qui fait toute la différence de la pensée avec le corps : l'infinité dans le temps. D'abord à ne pas confondre avec l'imagination qui elle est très limitée. La pensée, au contraire, ne connaît aucune limite. Pour élaborer cette idée Sartre explique que la pensée se développe et s'allonge, Roquentin pense sans cesse, il a horreur d'exister, il pense donc qu'il a horreur d'exister, donc il pense encore, il existe donc sans cesse, et il a horreur d'exister, et ainsi de suite une spirale sans fin. Les axiologies : 'long' et 'grossir' marquent cette infinité de la pensée. La technique de répétition utilisée à maintes reprises montre cette même idée, la spirale continue et continuera à exister pour toujours.

Voyons maintenant comment l'éthos de l'écrivain se reflète à travers le discours théâtral ? Le discours théâtral -d'une manière générale- est une sorte de représentation de la vie quotidienne, où nous trouvons des passages dialogiques, d'autres sous forme de monologue implicite ou explicite. Nous pouvons avoir recours à un narrateur, à des didascalies, à un décor etc.... Les caractéristiques de ce discours permettent à l'auteur de construire des situations qui peuvent facilement être des situations réelles mais surtout qui montrent sa réflexion, par des scènes d'interlocution où les personnages s'affrontent et expriment leurs pensées et leurs convictions. À notre avis, c'est la raison pour laquelle Sartre a eu recours à ce genre d'écriture. Il s'est servi des stratégies discursives propres au discours théâtral pour présenter ses idées et pour les défendre, il a voulu orienter son lecteur/spectateur vers sa conclusion déterminée auparavant. Dans Huis clos, Sartre s'interroge sur la condition de l'homme, son libre choix et ses relations avec son entourage (son reflet dans le miroir social). Nous nous trouvons devant de personnages enfermés dans un univers infernal, écrasés par les jugements définitifs des autres et condamnés à vivre ensemble malgré les sentiments négatifs que porte l'un pour l'autre. Un véritable enfer qui dépasse l'existence physique et qui peut représenter une société réelle ou fictive.

Il est à noter que Sartre a dit explicitement que les lecteurs n'ont pas toujours compris ce qu'il voulait dire par sa célèbre phrase :

'L'enfer, c'est les Autres'

'...On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente en moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une qualité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement

*d'autrui. Mais cela ne veut nul dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous.*¹⁴

Nous avons une scène dans **Huis clos** où Sartre présente Garcin, un des personnages principaux et le garçon qui est le coordinateur du lieu et le représentant de la direction dans certains cas. Et nous nous trouvons dans un jeu de puissance exercé par ce garçon (symbole de la direction ou de 'l'autorité').

La direction peut couper le courant (...) Nous avons l'électricité à discrétion.¹⁵

Argument **A1** : il y a de l'électricité à discrétion.

Argument **A2** : le courant dépend de la direction.

Argument **A3** : la direction a une autorité supérieure.

La Conclusion **C** : puisque tout dépend de la volonté de la direction, vous êtes donc non-libres.

Le même type d'argument est retrouvé avec un autre personnage : Inès, la plus clairvoyante, comprend que le bourreau n'est qu'eux-mêmes, chacun pour l'autre.

'Ils ont réalisé une économie de personnel. Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes, comme les restaurants coopératifs.'¹⁶

Argument **A1** : la direction a réalisé une économie de personnel.

Argument **A2** : la direction veut gagner plus.

Conclusion **C** : c'est une direction qui ne cherche que son gain.¹⁷

Nous nous trouvons devant une concrétisation, Sartre essaye de rapprocher une idée figée de l'enfer et de ce que se passe après la mort à des choses réelles et accessibles dans la vie quotidienne. À notre avis, ce genre d'analogie joue un rôle très important dans les stratégies utilisées par les personnages de cette pièce et dans la démarche argumentative adoptée par l'auteur afin de faire adhérer

le lecteur/spectateur à son idée finale.

L'enfer commence pendant la scène 5, la situation bascule, car les rapports entre les trois protagonistes changent, quand Inès tutoie, pour la première fois, Estelle : **"c'est toi qui me feras du mal."** A partir de là, ils se tutoieront, or reconnaître le "tu", c'est reconnaître une autre face du sujet "Je". Par conséquent, chacun prend sa place de sujet devant les autres et c'est le début de leur enfer, car ils ne peuvent être que ce qu'ils sont. Et on se trouve devant une confrontation directe de personnages.

Argument **A1** : c'est **toi** qui me feras du mal.

Argument **A2** : c'est **moi** qui te ferai du mal.

La conclusion C : l'enfer c'est autrui.

En d'autres termes :

Argument **A1** : les jugements de valeurs des autres peuvent nous rendre mal

Argument **A2** : nos rapports avec les autres influencent notre vie.

C sera : nous dépendons d'autrui puisque notre malheur ou notre bonheur dépend de nos rapports avec eux.

Alors comment faire pour ne pas déclencher cette rivalité avec autrui ? C'est ce que Garcin a essayé de faire avec Inès dès son arrivée. Trouver un moyen de s'accommoder avec elle afin de pouvoir cohabiter.

*Je comprends très bien que ma présence vous importune. Et personnellement, je préférerais être seul : il faut que je remette ma vie en ordre et j'ai besoin de me recueillir. Mais je suis sûr que nous pourrons nous accommoder l'un et l'autre : je ne parle pas, je ne remue guère et je fais peu de bruit. Seulement, si je peux me permettre un conseil, il faudra conserver entre nous une extrême politesse. Ce sera notre meilleure défense.*¹⁸

Garcin prend tout d'abord la place d'Inès et parle de ses préoccupations et il lui confirme qu'il comprend sa position car lui aussi aurait préféré rester seul, mais puisqu'ils n'ont pas le choix alors il faut se mettre d'accord sur certaines règles.

Il est à noter que chaque personnage a deux personnalités, la première dont il essaye à démonter par son discours et la deuxième sa personnalité réelle qu'il cache. L'éthos discursif du personnage est en train de se former par le discours. L'écrivain se moque des valeurs de la société contemporaine basée sur l'hypocrisie.

Nous nous trouvons devant un jeu de manipulation de la part de Garcin, d'abord il cache sa peur puis il essaye de mettre ses règles comme s'il était le maître. Et il le fait à travers plusieurs stratégies argumentatives : l'utilisation du pronom **je** avec insistance (nous avons plus de dix **je** dans ce passage en plus de adjectifs possessifs), aussi l'utilisation du connecteur argumentatif *Mais*. Reprenons le premier segment de la phrase : je préférerais être seul : il faut que je remette ma vie en ordre et j'ai besoin de me recueillir. Ce segment s'enchaîne sur : vous n'êtes pas la bienvenue, allez trouver un autre lieu.

Argument A1 : je préférerais être seul. Argument A2 : il faut que je remette ma vie en ordre

D'où la totalité du discours précédent qui tend vers la conclusion une conclusion négative de type non-R. **C** : vous n'avez pas de place.

Avec l'utilisation du connecteur argumentatif *mais* le discours change d'orientation et nous avons avec le second segment de la phrase une conclusion positive de type R. **C** : vous avez une place.

'Je suis sûr que nous pourrons nous accommoder l'un et l'autre.'

Argument B1 : je ne parle pas, je ne remue guère et je fais peu de bruit. Argument B2 : il faudra conserver entre nous une extrême politesse. La conclusion **C** finale : ce sera notre meilleure défense.

Garcin essaye d'établir un pacte de silence avec Inès. Il préfère être seul mais il peut accepter sa présence si elle accepte son pacte. Normalement un pacte entre deux partis comporte des obligations à chacun d'eux. De son côté Garcin (parti A) va être silencieux, ses obligations seront :

A : je ne parle pas, je ne remue guère et je fais peu de bruit.

Et il attend de l'autre parti B de respecter les mêmes obligations conserver une extrême politesse.

B : tu ne parles pas, tu ne remues guère et tu fais peu de bruit.

Pour arriver à R : s'accommoder l'un et l'autre.

Nous remarquons un changement dans la nature des pronoms personnels employés, l'utilisation excessive de la première personne du singulier **je** se transforme en une première personne de pluriel '**nous**' ; qui est une marque de réconciliation (*puisque on a le même destin*).

Un autre exemple qui nous a paru intéressant à analyser :

Ils nous ont manœuvrés comme des enfants.**S'ils m'avaient logé avec des hommes ...Les hommes savent se taire.****Mais il ne faut pas trop demander.¹⁹**

A : si j'étais logé avec des hommes. R : j'aurais pu être tranquille.

Puisque la condition n'est pas réalisée, Garcin arrive à une conclusion différente.

A1 : les hommes savent se taire.

C1 : j'aurais pu être heureux

Mais B2 : je suis logé avec deux femmes.**Basée sur la doxa (Les idées collectives dans une société) que les femmes bavardent plus que les hommes****C 2 : je serai malheureux**

Alors nous avons une conclusion du type R : je souffrirai

L'écrivain -à travers son personnage Garcin- a eu recours aux topoï qui jouent un rôle très important dans la démarche persuasive pour arriver à l'adhésion du public. Un topos répandu dans plusieurs sociétés : Les femmes bavardent beaucoup plus que les hommes.

A1 : plus on est entouré par des hommes. **R1** : plus on retrouve le calme et la tranquillité.**A2** : plus on est entouré par des femmes. **R2** : plus on est gêné par leur bavardage.

Dans le discours précédent, Sartre critique la direction (ou de nouveau, la société qui traite les citoyens comme des enfants).

Les femmes ne respectent pas le pacte de silence qu'il a voulu maintenir avec elle. Alors, il blâme la direction pour ne l'avoir pas accommodé avec des hommes dès le début. L'utilisation du verbe **manœuvrer** est très significatif. Le fait de **manipuler** les gens vient de quelqu'un qui est rusé envers un autre naïf. Ici il utilise un topos connu dans beaucoup de sociétés et surtout les sociétés capitalistes critiquées par Sartre (**L'homme est loup pour l'homme**). Nous nous demandons, est-ce que Sartre prive-t-il Garcin de sa volonté ? Ou c'est Garcin qui perd son libre choix volontairement pour ne plus assumer la responsabilité ou pour simplement cacher sa lâcheté ? Quel rapport peut-on trouver entre cette scène (fictive) et la vie quotidienne ? En d'autres termes, quel rapport peut-on avoir entre ce dialogue et l'image d'auteur ?*L'ethos* implique une approche discursive et communicationnelle qui appelle à l'examen du dispositif énonciatif, essentiellement, la notion d'image de soi. Dans le sillage de la rhétorique, l'analyse de discours montre une série de marques discursives qui permettent de construire un ensemble de traits à partir desquels s'élabore le profil identitaire de celui qui est à la source de l'énonciation. Cette image de soi est un effet de l'énonciation : elle se situe dans le dire aussi bien, et plus encore, que dans le dit, si bien que le locuteur n'a pas besoin d'exprimer "*son moi*", de parler de soi ni même d'inscrire explicitement sa présence dans le discours pour projeter un *ethos*. Nous avons deux scénarios : le premier qui est présenté dans la pièce théâtrale et le deuxième virtuel qui est en train de se dérouler entre l'auteur et son lecteur-spectateur. (C'est-à-dire qui est déduit par le lecteur-spectateur grâce à

de facteurs linguistiques et d'autres non-linguistiques : son imagination, sa doxa, ses propres convictions etc.....).

Ce dilemme de personnages dans *Huis clos* continue avec l'enfant (Sartre) dans *Les Mots*, que nous allons analyser prochainement, précisément ce point sur les jugements des autres et comment l'Homme est à la portée de leurs convictions et de leurs préjugés. Nous nous demandons si Sartre retient quelques souvenirs de son enfance en écrivant ces lignes de *Huis Clos* ? Est-ce qu'il parle des enfants qui l'entouraient autrefois et de la façon dont sa mère se comportait dans ce genre de situations ? Est-ce que cet événement sur les terrasses du jardin de Luxembourg montre-t-il la souffrance de Sartre (enfant) ou c'est une pure coïncidence ?

Il y avait une autre vérité. Sur les terrasses du Luxembourg, des enfants jouaient, je m'approchais d'eux, ils me frôlaient sans me voir, je les regardais avec des yeux de pauvre : comme ils étaient forts et rapides ! Comme ils étaient beaux ! Devant ces héros de chair et d'os, je perdais mon intelligence prodigieuse, mon savoir universel, ma musculature athlétique..... j'avais rencontré mes vrais juges, mes contemporains, mes pairs, et leur indifférence me condamnait. Je n'en revenais pas de me découvrir par eux : ni merveille ni méduse, un gringalet qui n'intéressait personne..... Même un rôle muet m'eût comblé ; j'aurais accepté dans l'enthousiasme de faire un blessé sur une civière, un mort.... Au crépuscule, je retrouvais mon perchoir, les hauts lieux où soufflait l'esprit, mes songes : je me vengeais de mes déconvenues par six mots d'enfant et le massacre de cent reîtres. N'importe : ça ne tournait pas rond.

Extrait de Les mots - Jean-Paul Sartre

Sartre nous présente deux plans : le plan dominant, celui des autres enfants ; et l'autre plan dont il n'est malheureusement que spectateur et les autres ne le remarquent pas (« **sans me voir** »). Le jeune Sartre se découvre inexistant au regard des autres, lors de ses sorties au jardin d'enfants, avec un choix de vocabulaire très remarquable ; nous avons deux rivales qui se battent sur le plan des apparences :

D'un côté nous avons l'héroïsme des autres enfants du jardin, et cet héroïsme englobe les axiologiques positives, un bloc sémantique qui uni la beauté, la rapidité ; etc..... '**Fortes et rapides** ! Comme ils **étaient beaux** ! Devant **ces héros de chair et d'os**,' et qui transforme ces jeunes créatures en juges qui condamnent ; Sartre qui était le prisonnier ou le mort dans leur jeu est devenu le prisonnier de leur jugement en réalité. '**Mes vrais juges, mes contemporains, mes pairs,...**'

Pourtant de l'autre côté, nous avons Sartre l'enfant avec '*des yeux de pauvre, qui perd son intelligence et son savoir universel, ni merveille, ni méduse, un gringalet qui n'intéresse personne*'

Dans l'extrait précédent, Sartre nous présente une confrontation entre un groupe d'enfants qui sont beaux et rapides, ce que donne l'argument A : **beau et rapide**. *D'une part* et correspondant à la doxa des sociétés contemporaines, l'héroïsme implique la beauté, la puissance et la force dont la rapidité fait partie et aussi la fierté et l'arrogance.

Tandis que B : *Sartre avec des yeux de pauvre*, apparaît comme un idiot d'autre part.

Et cette apparence donne un enfant médiocre avec des capacités limitées que personne de ses pairs n'en veut. Il n'est malheureusement que spectateur du jeu et les autres ne le remarquent pas (« *sans me voir* »).

- « **Comme ils étaient forts et rapides ! Comme ils étaient beaux !** » => ce balancement prend un effet hyperbolique, Sartre voit derrière les autres enfants le héros qu'il n'est pas.

- « **J'avais rencontré mes vrais juges, mes contemporains, mes pairs** » : il vit son exclusion comme une condamnation, les termes qu'il attribue aux autres sont forts, et le dernier, « **pair** », le met à leur égalité => ses « **juges** » ne sont que des semblables.

- Le lien qui unit le jeune Sartre et les autres enfants n'est qu'invisible, car il n'a aucun contact direct avec eux, mais l'envie ne semble pourtant pas manquer « **j'aurais accepté les besoins les plus basses** »

Par ses souvenirs amers d'enfance, Sartre critique les préjugés de la société qui met l'apparence comme moyen d'évaluer les gens, même les enfants. Des enfants qui cherchent leurs semblables, s'ils vont jouer ils ne vont pas choisir quelqu'un comme Sartre enfant, ils vont choisir un héros. Et comme qualification de ce héros il doit être beau et rapide.

Ces arguments A et B mènent vers la conclusion attendue :

C1 : un garçon différent, difficile à être remarqué par les autres.

Cette rencontre entre les deux groupes différents mène à la conclusion qui reste gravée dans la mémoire du petit Sartre et nous arrivons à la conclusion finale **C : J'ai rencontré mes vrais juges, mes contemporains, mes pairs et leur indifférence me condamnait.** D'une manière rétrospective, l'écrivain se moque de son désir de jouer avec ses pairs : l'hyperbole « héros » souligne avec dérision la valeur accordée ordinairement à la force et à la beauté.

- Les qualités qu'il peut leur opposer sont énumérées avec une exagération ironique et purement imaginaires « musculature athlétique » « adresse spadassine » ou ces descriptions ne sont que le produit de l'illusion bienveillante des adultes « intelligence prodigieuse » « savoir universel ».

- « **Devant ces héros (...) je perdais mon intelligence** » => pseudo valorisation qui l'oppose à nouveau aux autres enfants ; mais le regard que le Sartre adulte leur jette est autant ironique « **comme ils étaient forts et rapides !** ».

En se basant sur la théorie de l'argumentation dans la langue élaborée par Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot²⁰, l'enchaînement argumentatif d'un énoncé est garanti par des lieux communs (les *topoi*)²¹. Partir d'une conclusion d'un énoncé-argument comme *X 'a beaucoup d'amis'* donne un énoncé conclusif comme *C et C' X est le plus beau garçon du groupe*, il faut préalablement admettre un lieu commun selon lequel : plus on est beau, plus on a d'amis. Ce *topos* de la beauté garantit le nombre d'amis de l'énoncé-argument à l'énoncé-conclusion.

Suivant la théorie des *topoi* issue de la théorie de l'argumentation dans la langue l'ADL dans son évolution et **la théorie des blocs sémantiques** développée

par Marion Carel²², tout enchaînement argumentatif met en œuvre un topos de telle sorte que l'on peut déduire d'un énoncé donné des conclusions différentes, même opposées selon le topos utilisé et le contexte.

Si les seuls discours donateurs de sens, selon l'ADL, sont les enchaînements argumentatifs, on peut ramener tous les connecteurs ayant la fonction de construire les enchaînements argumentatifs à deux types : un type normatif du connecteur *donc* et un type transgressif du connecteur *pourtant*. Les enchaînements argumentatifs peuvent donc être normatifs ou transgressifs selon le connecteur utilisé. Dire *Il est beau c'est pourquoi il a beaucoup d'amis* implique un enchaînement argumentatif normatif du type : beauté DC amis (où DC rappelle *donc*). Mais dire *Bien qu'il soit beau, il ne possède pas beaucoup d'amis*, implique un enchaînement transgressif du type : beauté PT neg- amis (où PT rappelle *pourtant* et neg. la négation). Ainsi tous les enchaînements argumentatifs peuvent être regroupés en deux classes dites **aspects argumentatifs**²³ : aspect normatif en DC et aspect transgressif en PT.

Or il faudrait signaler que les deux aspects : normatif et transgressif marquent le même bloc sémantique. Ainsi, beauté DC grand nombre d'amis et beauté PT neg- nombre d'amis font apparaître le même bloc sémantique où la beauté n'est vue que comme une raison exigeant de nombre d'amis (Que serait la beauté, si ce n'était une raison pour avoir un grand nombre d'amis et être entouré des gens ?). L'aspect transgressif exprime le même bloc, mais d'une façon transgressive.

On voit bien que dans les blocs sémantiques, il ne s'agit pas d'un segment servant d'argument et d'un autre servant de conclusion, mais plutôt d'interdépendance entre deux segments relatifs à un bloc sémantique. Dans *Il est beau, il va donc avoir un grand nombre d'amis*, il s'agit, non pas de n'importe quelle beauté, mais de la beauté qui exige d'être entouré par des amis. La relation entre beauté et amitié est une relation d'interdépendance qui permet de déceler de quel type de beauté ou de quel type d'amis il est question dans le discours.

Pour élaborer voyons un autre bloc sémantique Dire :

Il est rapide donc fort c'est pourquoi il gagne toujours

Implique un enchaînement argumentatif normatif du type :

Rapidité DC gain (où DC rappelle *donc*).

Mais dire *Bien qu'il soit rapide, il ne gagne pas toujours*

Implique un enchaînement transgressif du type : rapidité PT neg- gain (où PT rappelle *pourtant* et neg. rappelle la négation).

Ainsi, rapidité DC gain à cause de la force et rapidité PT nég- gain ; à cause de l'imprudence donc danger Bloc a : une voiture rapide *donc* puissante.

Bloc a' : voiture rapide *pourtant* danger.

Le même bloc sémantique peut avoir un aspect normatif avec le connecteur *donc* et un aspect transgressif avec *pourtant*. *Rapide* peut mener à une conclusion positive C avec *donc* : la voiture est rapide ; on arrive *donc* toujours avant l'heure et peut aussi mener vers une conclusion négative non-C avec *Pourtant*. La voiture est rapide *pourtant* on n'arrive jamais à l'heure. Nous pourrions avoir les enchaînements suivants *on est arrêté par la police*, ou *on a eu un accident*. Et toutes les possibilités valables dans ce genre de situations.

Par ce point nous arrivons à la fin de notre étude, nous avons tenté de jeter un peu de lumière sur la notion d'éthos et sa place dans la démarche argumentative.

A travers l'analyse du corpus choisi extrait de '*la Nausée*', de '*Huis clos*' et de '*Les Mots*' nous avons essayé de tracer l'ethos discursif de l'écrivain Jean-Paul Sartre. Ce que n'est qu'un point de départ pour des études futures dans le domaine d'auctorialité.

Conclusion :

Avant de terminer, il faut préciser que notre but n'était pas de montrer la relation entre « l'homme » et « son œuvre » mais plutôt de retrouver l'image éthique que l'écrivain a voulu -consciemment ou non- présenter par ses écrits.

La Nausée, le premier roman du jeune écrivain est une marque importante dans la philosophie existentialiste. Sous la forme d'un journal, un long monologue au cours duquel le personnage principal, Antoine Roquentin, prend peu à peu conscience qu'il existe. Cette prise de conscience progressive engendre l'angoisse, parce que le sentiment d'exister s'accompagne d'une autre prise de conscience : l'absurdité du monde et de l'existence, qui ne semblent pas motivés par quelque chose d'essentiel. Sartre se demande sur le sens de l'existence et cette spirale infinie de la pensée. Est-ce que la pensée aide l'homme à trouver sa liberté ou il devient prisonnier de ses pensées ? Nous avons essayé de voir de près le rapport établi entre l'ethos du personnage principale et l'image d'auteur. La Nausée est une œuvre riche pour toute recherche linguistique et philosophique.

Arrivons à Huis clos, l'auteur a utilisé une argumentation bien construite, où la tension au fil des scènes augmente crescendo, dont l'objectif est de convaincre. A travers une argumentation basée sur la preuve éthique de ses personnages, et de lui-même. La pièce démontre : l'importance des autres pour la connaissance de nous-mêmes. Cependant, dépendance des autres si nous nous définissons seulement à travers leurs regards. Or, chacun des personnages étant narcissique, ne se sent exister que dans le regard d'autrui. De "mauvaise foi" vis-à-vis d'eux-mêmes, le jugement des autres sur ce qu'ils sont, leur est insupportable. Le choix de présenter de personnages morts qui ne peuvent ni agir ni rien changer, donne l'enfer. Pris dans une situation spéciale et une souffrance qui ne pourra pas évoluer. C'est une torture psychique et mentale de trois condamnés où l'un sera la victime de deux autres personnages à tour de rôle. Et Finalement dans *les Mots*, Sartre expose de nouveau les difficultés de la relation avec autrui. Il montre comment les jugements de la société peuvent conditionner notre existence. L'œuvre autobiographique vise ici à montrer la construction d'une image de soi, d'un projet.

On connaît les répercussions du refus de Sartre du prix Nobel de 1964 et les mots désormais célèbres qu'il envoie au secrétaire de l'Académie suédoise : « *Ce n'est pas la même chose si je signe Jean-Paul Sartre ou si je signe Jean-Paul Sartre prix Nobel. [...] L'écrivain doit donc refuser de se laisser transformer en institution même si cela a lieu sous les formes les plus honorables comme c'est le cas. [...]*. Nous ne sommes pas arrivés à savoir la vraie intention de l'écrivain par ce refus. Est-ce que c'était dans la même ligne de son refus pour toute institution sociale, qui veut stéréotyper la création littéraire et la priver de sa libre pensée ? Ou c'est une autre raison. Quelle image de soi Sartre a voulu projeter ? Est-ce la révolte de *je pense autrement et j'existe d'une autre manière donc je ne partage pas vos prix* ?

L'éthos discursif, représente un concept d'une richesse exceptionnelle pour toute réflexion sur l'image d'auteur de textes littéraires. Tout au long de cette recherche nous avons essayé d'éclaircir quelques points sur la notion de l'éthos discursif par une analyse textuelle du corpus choisi. Quel que soit le genre littéraire du texte, Nous ne pouvons pas nier d'une manière définitive le reflet de l'image de l'écrivain dans ses écrits même si l'auteur se distancie de son œuvre et dit explicitement que c'est de la fiction pure et non pas une représentation de lui-même.

Références bibliographiques :

ADAM J-M., *Linguistique textuelle, Des genres de discours aux textes*, Nathan Université, 1999.

ANSCOMBRE J-C., et DUCROT O., *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1982.

AMOSSY R., *L'argumentation dans le discours*, (Paris : Armand Colin), 2006 [2000]

DOI : [10.3406/litt.2005.1911](https://doi.org/10.3406/litt.2005.1911)

AMOSSY R., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1999.

BARTHES R., « *La mort de l'auteur* », *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1967, 1984.

BARTHES R., « L'ancienne rhétorique – Aide-mémoire », *Communications* 16, 1970. pp. 172-227, DOI : [10.3406/comm.1970.1236](https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236)

CAREL M., *Vers une formalisation de la théorie de l'argumentation dans la langue*, Thèse de doctorat de l'Ecole des Hautes études en Sciences Sociales, Paris, 1992.

DECLERCQ G., *L'art d'argumenter-Structures rhétoriques-* éditions universitaires, Paris, 1992.

DUCROT O., « Topoi et formes topiques », *Bulletin d'études de linguistique française*, Tokyo, n°22, 1988, p.11-14. Réédité dans *Théorie des topoi*, Paris, Kimé, 1994, p. 85-99.

GENETTE G., *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.

Le GUERN M., *L'Image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Armand Colin, 1969; réédition, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1983.

MAINGUENEAU D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993.

MAINGUENEAU D., « Ethos, scénographie, incorporation », in Amossy, 1999.

Les références

- 1 QUINTILIEN, Institution oratoire, tome 1, éd. (1829-1835), traduction nouvelle par C. V. Ouizille, coll. *Bibliothèque latine-française*, Paris, 2012.
- 2 ARISTOTE 1932, 1928,1973 : Rhétorique, Livres I ; II ; III ; trad. M. Dufour et A. Wartelle, Les Belles Lettres.
- 3 Ibid. Livre II, 1, 1377b-20.
- 4 Declercq G., *L'art d'argumenter, Structures rhétoriques*, éditions universitaires, Paris, 1992. p.48.
- 5 Ducrot O., *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984, p.201.
- 6 Foucault, M., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994 [1969], p. 798.
- 7 Ibid., p.801.
- 8 Tout ce qui est relatif à l'auteur, les conceptions variables de l'auteur et ses espaces de production, en prenant en considération non seulement le discours littéraire, mais aussi d'autres discours sociaux.
- 9 Amossy, R. Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos (Genève : Delachaux et Niestlé) ; 1999.
- 10 Sartre, J-P., La Nausée, Gallimard, Paris, 1938.
- 11 Sartre, J-P., Huis clos, Gallimard, Paris, 1947.
- 12 Sartre, J-P., Les Mots, Gallimard, Paris, 1964.
- 13 Ducrot, O., « Critères argumentatifs et analyse lexicale », *Langages*, juin 2001, n° 142, pp. 22-40
- 14 Sartre, J-P., Un théâtre de Situations, Gallimard, Paris, 1992, pp.282-283.
- 15 Sartre, J-P., Huis Clos, Gallimard, Paris, 1947, p.19.
- 16 Ibid.p.42.
- 17 Sartre jette un regard sur la société de son temps et il critique certains de ses aspects, c'est le commencement du débat communiste/capitaliste, et la situation des ouvriers de deux camps.
C'est aussi l'importation d'un nouveau mode de vie qui n'est pas apprécié par les Français ; des restaurations self-service ou des coopératifs.
- 18 Sartre, J-P., Huis Clos, Gallimard, Paris, 1994, p.25.
- 19 Ibid.p.51.
- 20 Anscombe J-C., et Ducrot O. L'argumentation dans la langue, Mardaga, Bruxelles, 1982.
- 21 Ducrot, O., « Topoi et formes topiques », *Bulletin d'études de linguistique française*, Tokyo, n°22, 1988, p.11-14. Réédité dans *Théorie des topoi*, Paris, Kimé, 1994, p. 85-99.
- 22 Carel, M., Vers une formalisation de la théorie de l'argumentation dans la langue, Thèse de doctorat de l'Ecole des Hautes études en Sciences Sociales, Paris, 1992.
- 23 Ducrot, O. , « Critères argumentatifs et analyse lexicale », *Langages*, juin 2001, n° 142, pp. 22-40