

Anna Arzoumanov & Cécile Narjoux (dir.)



Bérroul

Rabelais

La Fontaine

Saint-Simon

Maupassant

Lagarce

STYLES, GENRES, AUTEURS N°11

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance Être et
faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

Une syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture de la perception
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*

Maria Asnes

Par les mots et les textes.

*Mélanges de langue, de littérature
et d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*

D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*

C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire
Corinne Rossari (dir.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale

Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique

Samir Bajric

L'Emphase.

Copia et brevitatis (XVI^e-XVII^e siècles)
Mathilde Lévesque & Olivier Pédeffous

L'Hyperbate.

Aux frontières de la phrase
Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.)

Anna Arzoumanov &
Cécile Narjoux (dir.)

Bérroul, Rabelais,
La Fontaine, Saint-Simon,
Maupassant, Lagarce



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-801-4
PDF complet – 979-10-231-2057-8

Avant-propos – 979-10-231-2058-5
I Marcotte – 979-10-231-2059-2
II Menini – 979-10-231-2060-8
III Fortin – 979-10-231-2061-5
III Welfringer – 979-10-231-2062-2
IV Géraud – 979-10-231-2063-9
IV Raviez – 979-10-231-2064-6
V Rullier – 979-10-231-2065-3
V Helms-Maulpoix – 979-10-231-2066-0
VI Leca – 979-10-231-2067-7
VI Laferrière – 979-10-231-2068-4

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

AVANT-PROPOS

Anna Arzoumanov et Cécile Narjoux

Le présent volume regroupe les dix contributions de la journée d'agrégation organisée par l'Équipe « Sens Texte Informatique Histoire » et l'UFR de langue française de Paris-Sorbonne le 19 novembre 2011. Les réflexions qui nourrissent ce 11^e volume de la série « Styles, Genres, Auteurs » témoignent une fois encore de la vitalité de la discipline stylistique, comme de la diversité et de la richesse des approches qui la nourrissent.

Cette diversité est ici naturellement portée par le large empan chronologique et la multiplicité générique des textes au programme de l'agrégation de lettres 2012. On ne manquera pas d'observer que le programme puise cette année dans le panthéon de la littérature française : Bérroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant. Lagarce, avec *Juste la fin du monde* (1999), à ce titre fait figure d'exception et d'innovation : est-ce là le signe que le XXI^e siècle va désormais avoir droit de cité au programme des concours d'enseignement ?

À l'image de ce programme, qui allie tradition et modernité, les contributions se placent volontiers dans l'héritage de la discipline stylistique et en cela répondent pleinement aux attentes des candidats au concours de l'agrégation de Lettres modernes, mais elles proposent également des approches innovantes et parfois inattendues.

Ainsi Arnaud Welfringer pose-t-il la question délibérément provocatrice de savoir s'il est légitime de commenter La Fontaine, tandis que Laure Helms va à l'encontre de la doxa scolaire sur la « simplicité » du style de Maupassant pour en dégager toute l'ambivalence.

Peut-on interpréter les *Fables* ? demande le premier. Un apologue contient sa propre interprétation sous la forme d'une « moralité » : quelle place pour l'interprète, dont le travail est ainsi toujours déjà fait ? Au reste, appartenant à un genre constitutivement hypertextuel, les *Fables* changent de lisibilité dès que l'on en propose une lecture dite « immanente ». Enfin, tous les éléments d'une fable n'ont pas exactement le même statut : tout, en droit, fait signe vers la moralité censée subsumer sans reste le récit ; il n'y a donc pas de « détails », au regard du principe téléologique qui régit la poétique du genre. Que reste-t-il donc à interpréter ? Pour peu que l'on se soucie de lire les *Fables* non comme des poèmes ou des fictions, mais, pourquoi pas, comme des fables, il s'agit de se rendre sensible dans les *Fables* à ce qui précisément fait reste, c'est-à-dire aux éléments inutiles à la formulation de la moralité.

Laure Helms, quant à elle, part du constat que Maupassant est de ces auteurs que l'on dit volontiers faciles, et observe que c'est notamment en raison de cette apparente simplicité qu'il est devenu un des écrivains français les plus lus, en France comme à l'étranger. Elle examine les fondements de cette impression de facilité : familiarité des décors et des personnages, simplicité de l'intrigue, limpidité et efficacité du style, etc. La transparence des récits maupassantiens, qui tend à endormir la vigilance du lecteur pour le captiver plus sûrement, voile cependant un monde inquiétant, un monde des profondeurs où toute certitude se trouve mise à mal. C'est cette ambivalence fondamentale qu'interroge son étude, à travers les exemples de *La Maison Tellier* et des *Contes du jour et de la nuit*.

L'étude du lexique ouvre également des perspectives novatrices.

Dans le *Tristan* de Béroül, Stéphane Marcotte avance une hypothèse interprétative « iconoclaste » en suggérant de voir dans la pluralité d'emplois du nom de *Dieu* l'indice d'un fonctionnement tout pronominal. Il s'étonne d'abord de voir si souvent proféré le nom de Dieu dans un récit qui met complaisamment en scène l'adultère et le mensonge. Après s'être interrogé sur cela même qu'il prend pour objet d'étude, savoir *Dieu* comme nom de Dieu, il se livre à une enquête

linguistique, pour déterminer les conditions exactes dans lesquelles cette profération a lieu. Sont ainsi envisagés toutes les formes et les contextes d'emploi du mot *Dieu*, tant du point de vue sémantique que syntaxique (interjection, apostrophe, souhait, assertion, serment, etc.). Cet examen autorise à nuancer le caractère scandaleux de la chose, car l'on observe que divers modes d'atténuation ont cours, qui permettent d'user du Nom sans blasphème, quoique irrévérencieusement, y compris dans les cas les plus graves de serments. La conclusion dégage de possibles perspectives complémentaires ou subsidiaires pour rendre compte de ce qui demeure malgré tout, de la part de Bérout, un trait d'audace.

Romain Menini, quant à lui, à l'appui de ces parties du discours marginalisées que sont les onomatopées, dégage la puissance novatrice et subversive de la dernière œuvre publiée par Rabelais. Celle-ci se montre en effet, plus que toute autre, profuse en onomatopées. L'auteur du *Quart livre* a fait de cet amoncellement de syllabes inouïes un lieu privilégié de sa création lexicale. Loin de se réduire aux *voces confusae* des grammairiens ou à de simples dictions imitatives, les interjections onomatopéiques témoignent plus que jamais de la volonté novatrice d'un auteur prêt à faire vaciller, dans un jeu éminemment savant, les codes grammaticaux, typographiques ou génériques de son temps.

Puis, Damien Fortin montre comment chez La Fontaine le goût pour l'archaïsme érudit nourrit paradoxalement un style proche de la conversation familière. Le poète s'est en effet plu à enluminer ce genre enfantin, d'origine mêlée et suspecte, ignoré par les poéticiens de l'âge classique, de traits archaïques (lexicaux, graphiques, grammaticaux, syntaxiques) largement disséminés. Si maints critiques se sont déjà attachés à dresser la liste des archaïsmes présents dans le recueil, l'enjeu de l'étude ici menée vise à rappeler leurs fonctions stylistiques en opérant un retour sur l'efficacité rhétorique et la valeur poétique de ce phénomène linguistique. Il s'agit notamment de montrer que ce recours à l'archaïsme, considéré successivement comme un trait badin propre à l'enjouement, une marque de haute culture et une patine vénérable, hisse aux cimes du Parnasse l'apologue ésope, pourtant souvent réduit par sa nature originelle et l'usage contemporain à une pratique didactique.

Trois contributions ont pour point commun une attention particulière portée aux procédés de caractérisation des personnages.

François Raviez montre comment la pratique de l'analogie chez Saint-Simon est révélatrice d'un regard tiraillé entre objectivité et subjectivité. Saint-Simon, constate-t-il, écrit ses *Mémoires* en historien, pour faire part d'une « vérité » qu'il veut « sans ternissure », et exempte de tout facteur subjectif. Mais en poursuivant la vérité de l'événement, c'est sa propre vérité que, dans et par la langue, il livre à ses lecteurs. Si convaincu soit-il de tendre à l'objectivité, l'historien vit et pense à travers les analogies qui traversent sa narration. Comparaisons et métaphores composent ainsi un discours parallèle, fait de lieux communs ou de figures saisissantes, et qu'on peut étudier en tant que tel, pour y trouver la trace des mœurs et de l'idéologie du temps, mais aussi la marque furtive d'une sensibilité et d'une expérience du monde où l'énergie politique se confronte à la vanité de tout.

10

Violaine Géraud, pour sa part, à travers l'étude des structures prédicatives des portraits montre que le Saint-Simon de l'*Intrigue* se démarque nettement de celui que l'on a l'habitude de lire. Elle se penche sur les portraits écrits par Saint-Simon, extraordinairement nombreux et réputés pour observer que dans ceux de l'*Intrigue*, l'on découvre une façon un peu différente d'appréhender l'être humain : les caractères se décomposent en différents ressorts, que le mémorialiste tente, le plus souvent avec bonheur, de faire agir pour parvenir à son but. Les éthopées s'assujettissent à l'action, mais leur écriture, par la multiplication des « discohérences » syntaxiques analysées à partir des différentes prédications qui peignent les personnages, place l'Homme dans la contradiction. Et celle-ci, par sa permanence, révèle l'impossibilité de se résoudre à être soi sur le théâtre du monde.

Enfin Françoise Rullier s'intéresse à la caractérisation négative des figures masculines chez Maupassant. En effet, certains personnages reçoivent d'emblée une caractérisation négative, laquelle en fait des grotesques et charge leur programme narratif. Elle examine donc dans cette perspective les divers éléments d'amplification qui accompagnent les noms des personnages pour montrer que cette caractérisation négative ne concerne pas que les bourgeois dont la médiocrité fait peur, mais les hommes quand ils sont en groupe, dont la bêtise tourne vite à la méchanceté.

Enfin, par deux approches différentes – l'examen des actes de langage pour Florence Leca et l'étude de la modalité épistémique et de la comparaison pour Aude Laferrière – les deux dernières contributions explorent chez Lagarce le caractère paradoxal d'un dialogue qui n'en est pas un.

Dans le théâtre de l'*agôn* familial qu'incarne *Juste la fin du monde*, le dialogue répond à d'autres enjeux que dans le théâtre classique et prend de nouvelles formes. S'appuyant sur la distinction établie d'après Bakhtine par Jacques Bres entre l'ordre du dialogal et l'ordre du dialogique, Florence Leca montre que l'échec communicationnel mis en scène par Lagarce s'accompagne d'une transformation du dialogue. Rejetant la forme dialogale, Lagarce substitue au dialogue proprement dit tantôt des échanges ne répondant pas à la stylisation dramatique, tantôt des « dialogues monologués ». L'étude des caractéristiques énonciatives du prologue et de l'épilogue confirme que *Juste la fin du monde* est en quête d'un dialogue avec le public. Cette spécificité dessine un horizon d'attente nouveau, qui puise ses modèles dans des formes de spectacles telles que le « stand-up ».

Enfin, Aude Laferrière part du constat que la réunion dominicale de *Juste la fin du monde* rassemble des proches qui s'avèrent bien lointains. En effet, alors que l'intrigue met en scène un cercle familial étroit, les personnages sont dans une grande méconnaissance les uns des autres. Elle montre alors que cette méconnaissance, comme absence de connaissance autant que défaut de connaissance, se matérialise par deux procédés linguistiques notoires : la modalité épistémique et la comparaison. La première exhibe l'inaccessibilité de l'autre et le caractère précaire et limité de la connaissance qu'il est possible d'en avoir, tandis que la seconde tente d'y remédier au risque de manquer la singularité d'autrui, en ramenant cet inconnu à du connu. Ainsi, les propos de Louis selon lesquels cette réunion « est comme la nuit en pleine journée » illustrent bien à quel point, dans *Juste la fin du monde*, altérité rime avec opacité.

PREMIÈRE PARTIE

Bérroul

LE NOM DE DIEU DANS LE *TRISTAN* DE BÉROUL

Stéphane Marcotte
Université Paris-Sorbonne

J'étudierai, dans ma quote-part à cette journée d'étude sur les textes mis au programme des Agrégations de Lettres, le mode d'emploi du nom de Dieu (*Dieu*) dans le roman de Béroul¹. Chacun connaît en effet le commandement biblique qui interdit de proférer le nom divin pour de mauvaises raisons² ; or ce texte, qui culmine, sous la forme qui nous est parvenue, dans la double réussite d'un mensonge et d'un adultère³, n'est pas avare de son occurrence⁴ et la mêle au plus scabreux du récit. Cette situation m'a paru mériter qu'on l'examine (ce que je ferai ici en modeste artisan du *Trivium*).

Arrêtons-nous d'abord un court instant sur l'objet même de notre enquête : *Dieu* est-il bien le nom de Dieu et, si oui, le seul ? Notre texte répond négativement au moins à la seconde question, par la bouche d'Yseut, qui réclame l'attention de son mari « por Deu et por ses nons » (v. 3 228). Mais si ce pluriel énigmatique n'est pas de rime (« loncs »),

- 1 Béroul, *Le Roman de Tristan. Poème du XI^e siècle*, éd. Ernest Muret, 4^e éd. revue par L. M. Defourques, Paris, Champion (CFMA 12), 1974.
- 2 Voir Ex 20, 7 et Lv 19, 12. Voir aussi, pour un exemple illustre et concret de la gravité de l'acte de proférer le nom de Dieu au Moyen Âge, Françoise Laurent, « Parole jurée, parole suspendue dans la *Vie de Saint Louis* de Joinville », dans Françoise Laurent (dir.), *Serment, promesse et engagement : rituels et modalités au Moyen Âge*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 170-171.
- 3 Voir Ex 20, 14.
- 4 J'ai relevé 130 oc. du mot DIEU (*Dieu, Deu, Dex, Dé*) et de ses composés DAMLEDIEU et DEHÉ (dont Tristan 48, Yseut 26, narrateur 21, Marc 10, Ogrin 8, Brengain 4, *Vox populi* 3, Gouveral 2, Périnis 2, Arthur 2, Cour d'Arthur 1, Girflet 1, Goudoïne 1, Frocin 1).

quels sont ces noms de Dieu ? Le texte fournit bien quelques substituts⁵ du mot *Dieu*, qui commutent avec celui-ci⁶ ; toutefois, si nous laissons de côté les variantes enrichies « Damledé » et « Damledeu » (v. 909, 2584, 3232 ; < DOMINU ILLU DEU), ceux-ci ne sont que des désignations analogiques ou partiellement définitoires (« seignor », v. 889, 1134, 1210 ; « riche roi celestien », v. 2286 ; « roi celestre », v. 2484, 4162 ; « criator », v. 2488), à l'exception de « Jesu » (v. 1000, 2263) dont le statut est particulier (il s'agit historiquement d'un nom d'homme). Ces mots ou lexies ne nomment donc pas Dieu, mais le désignent analogiquement par un rang (*seigneur, roi céleste*) ou une fonction (*créateur*) et n'expriment par là qu'un aspect de son être, non sa totalité⁷, comme fait censément le mot *Dieu*, lequel synthétise les propriétés de l'Être ainsi nommé et, se confondant avec le seul attribut qui lui convienne – *Dieu est dieu* –, se suffit. Cette proposition, définitoire et non tautologique, rappelle au demeurant que *Dieu* (contrairement au tétragramme d'Ex 3, 14) n'est pas d'origine le propre nom de Dieu : étymologiquement, il s'agit d'un adjectif (*divus* « lumineux »)⁸ devenu métonymiquement un nom commun d'extension indéfinie (comme tel, utilisable en fonction d'attribut) qui requiert une identification. Reste que, dans la tradition monothéiste judéo-chrétienne, *Dieu* semble bien être le nom propre de l'Être divin, ou ce qui s'en rapproche le plus, celui notamment que l'on effacera dans les jurons (*Morbleu, Parbleu* ou *Nom de Nom*). Ajoutons qu'à la différence de *seigneur*, terme qui concurrence le plus souvent le mot *Dieu* dans le discours chrétien, ce dernier ne requiert pas de déterminant dans le cas particulier qui nous occupe et fonctionne, à

5 l'en relève 9 oc., toutes référencées dans ce paragraphe.

6 Voir par exemple : « *par cel seignor qui fist le mont* » (v. 889 et 1134, 1210) et « *cil Dex qui fist le mont* » (v. 1418), « *paricel Deu en qui je croi* » (v. 1018) ; « *Au riche roi celestien/ Puison andui crier merci* » (v. 2286-87) et « *A Deu, qui est sire du mont,/ Cri ge merci* » (v. 2185) ; « *par Jesu, le fiz Marie* » (v. 1000) et « *Por Deu, le fiz sainte Marie* » (v. 148).

7 Certaines lexies mono-référentielles dans un univers de croyance donné (*Roi Céleste, Créateur*) peuvent être considérées comme des NP à base descriptive. Voir Kerstin Jonasson, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p. 36-38.

8 Alfred Ernout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 4^e éd., 2001, p. 170 b.

l'instar d'un nom propre, comme un syntagme nominal (dét. + N). On pourrait certes objecter contre ce statut de NP la possible détermination épithétique de *Dieu* sans déterminant⁹, comme au v. 32 : « par Deu omnipotent » (qui contraste avec **demander l'aide de Jean compétent*), mais c'est un trait qu'il partage avec d'autres NP indiscutables, comme *Marie* (*Invoquer le secours de Marie consolatrice/auxiliatrice*)¹⁰. Quoi qu'il en soit, nous admettrons donc que *Dieu* fonctionne bien ici comme le nom propre de Dieu.

Encore deux précisions sur (1) l'autosuffisance sémantique du mot *Dieu* et (2) sa prédicativité obtenue sans déterminant, trait qui l'apparente le plus immédiatement à un NP¹¹. Le premier point revient à dire que *Dieu* implique sa propre description, comme nous l'avons précédemment suggéré (*Dieu est dieu*) ; par son univocité dans telle sphère culturelle donnée (ici la chrétienté médiévale d'Occident) il est en effet doté de propriétés comparables à celles d'un embrayeur linguistique et ne nécessite pas plus de précision que *je* ou *tu*¹², contrairement à *seigneur*, dont toutes les occurrences sont augmentées d'une adjective (« qui fist le mont » v. 889, « qui fist Adan » v. 1134, « qui maint lasus » v. 1210), fait qui atteste la plurivocité de ce terme – tout particulièrement au Moyen Âge – lequel requiert donc un complément sémantique. Cette affirmation doit cependant être nuancée. En effet, en raison de la nature trinitaire du Dieu chrétien – *Dieu* étant le nom de trois manifestations indissociables mais bien distinctes de Dieu – l'univocité du mot *Dieu* est en partie flottante, et la qualification est alors un moyen de préciser la personne divine dont on parle. Telle fera ressortir la puissance créatrice universelle manifestée par Dieu aux premiers chapitres de la Genèse (v. 16, 225, 1418, 3768), sa toute-puissance (v. 32, 1412, 2333), sa souveraineté (v. 5, 1188, 2185, 2788, 4463), ainsi que la fidélité (v. 372) et la bonté (v. 378) dont il use envers ses créatures, tous traits qui le définissent comme le Père. Mais c'est

9 Voir Jean-Louis Vaxelaire, *Les Noms propres. Une analyse lexicologique et historique*, Paris, Champion, 2005, p. 111.

10 Voir Kerstin Jonasson, *Le Nom propre, op. cit.*, p. 51.

11 L'absence de déterminant est cependant un critère relatif. Voir Jean-Louis Vaxelaire, *Les Noms propres, op. cit.*, p. 104.

12 Sur le rapport entre ces morphèmes et *Dieu*, Voir Annie Delaveau, « Dieu est-il un sujet parlant ? », dans *Cahier Jean-Claude Milner*, Paris, Verdier, 2001, p. 267-269.

parfois du Fils¹³ qu'il s'agit ; il est alors fait allusion à des épisodes de la vie de Jésus : sa conception virginale (v. 198), sa qualité de fils de Marie (v. 148), sa passion (v. 784, 4468). À quelques exceptions près (v. 372, 377, 1418, 2185, 3214), ce sont surtout des occurrences de *Dieu* employées en adresse (v. 2333, 4463, 4468) ou derrière *pour* (v. 5, 148, 198, 784, 1188, 1412, 2788, 3768 [« Por amor Deu le criator »]) et *par* (v. 16, 32, 225) qui sont ainsi qualifiées. Lorsqu'un croyant adresse à Dieu une requête, il est naturel qu'il prenne celui-ci à témoin de son propre pouvoir ou de sa miséricorde afin d'en obtenir, pour lui-même, le bénéfice ; de même lorsque, toujours pour obtenir quelque faveur, un locuteur s'adresse non directement à Dieu mais à tel individu, auquel il fait entendre qu'en répondant favorablement il agira *pour Dieu*, il peut espérer que la mention d'une qualité divine (puissance ou miséricorde) impressionnera l'interpellé. Enfin, la bonne compatibilité de *par Dieu* et d'une expansion qualifiante tient sans doute à la valeur juratoire de l'expression, là aussi mieux garantie, ou du moins renforcée, par l'explicitation d'une qualité divine. Notons enfin que la qualification de *Dieu* en ces contextes n'implique jamais les acteurs de l'interlocution ni ne mentionne d'effet particulier, ayant valeur *hic et nunc*, de l'action divine ; ainsi, au vu de nos exemples, qui excluent tout rapport au moment et au lieu précis de la parole, nous pouvons soutenir que dans le v. 226 (Yseut) : « Par Deu, li sire glorios,/ Qui forma ciel et terre et nos », « nos » désigne l'humanité et non Yseut et Tristan. Dans ces contextes, où le nom de Dieu est proféré pour sa force perlocutoire, la qualification englobe les acteurs du récit mais aussi les dépasse infiniment.

Comme celle de bon nombre de NP, la prédicativité de *Dieu* s'obtient généralement sans déterminant. Une exception bien connue : celle où *Dieu* est déterminé par un démonstratif de la série CIL (jamais ou très exceptionnellement de la série CIST)¹⁴ en corrélation avec une adjective :

- 13 On ne s'étonnera pas qu'il ne soit fait aucune mention de la troisième personne, l'Esprit, parent pauvre de la théologie occidentale jusqu'à une date fort récente (« esperital » au v. 3214 s'applique au Père et signifie quelque chose comme « qui n'est pas fait de chair et d'os »).
- 14 Pour l'interprétation désormais classique en termes d'appariement référentiel contigu non saturé, je renvoie à Georges Kleiber, « L'opposition CIST/CIL en ancien français ou comment analyser les démonstratifs », *RliR*, 1987, n° 51, p. 23 ; Olivier Soutet, *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, 1992, p. 117-118.

« Diva ! *cil Dex qui fist le mont*,/Il vous donst voire repentance ! » (v. 1418). Contrairement à d'autres exemples comparables¹⁵, il ne me semble pas (mais c'est à voir), que CIL puisse commuter ici avec l'article défini ; le démonstratif a clairement une valeur où l'emphase l'emporte sur l'identification. Il ne serait toutefois pas absurde de soutenir que l'adjectif est déterminative (et que donc le démonstratif identifie), si l'on suppose que *ce Dieu qui fist le monde*, c'est-à-dire le Père, est distingué, comme nous l'avons vu plus haut, de *ce Dieu qui prit nature d'homme dans le sein d'une vierge* (cf. v. 198), c'est-à-dire du Fils. Lorsque le mot *seigneur* apparaît dans le même tour (v. 889, 1134, 1210), cette interprétation s'impose même ; là, il s'agit de distinguer sans ambiguïté le Seigneur céleste des seigneurs terrestres (par ex. « Por *cel seignor qui maint lasus* », v. 1210).

Le nom de Dieu – c'est-à-dire, aux termes de ce qui précède, *Dieu* –, quelque poids qu'on lui donne, est d'abord un nom, c'est-à-dire une entité grammaticale, proférée dans un environnement linguistique donné ; dans un texte versifié, il s'agit aussi d'une syllabe (ici un huitième de vers), avec ce que cela peut impliquer de déplétion sémantique si le statut syllabique l'emporte sur le statut lexématique. Voyons de plus près (1) en quelle place ce mot apparaît et (2) dans quelle forme discursive.

Pour le premier point, intéressons-nous d'abord aux emplois interjectifs (17 oc.) et en apostrophe (v. 2505, 4468, 4485¹⁶) de *Dieu* seul. Le mot *Dieu*, qui n'est jamais répété dans le vers, vient presque toujours (17 oc.) en début de celui-ci, c'est-à-dire en syllabe 1 (« *Dex !* pourquoi est li rois si fol ? » v. 127) ; on le trouve une fois au début du second hémistiche, en syll. 5 (« ... et si feroit du pié,/ Des uiz lermant. *Dex !* quel pitié ! » v. 1452) ; une fois en syll. 2 (« Et, *Dex !* si ne m'en croit il pas » v. 39), mais l'exemple serait peut-être à associer à la série suivante (*Ah ! Dieu*) ; une fois en syll. 4 (« Bleciez sui ! *Dex !* confession », v. 4485). L'examen des emplois de type *Ah ! Dieu*, *par Dieu*, *pour Dieu* confirme l'observation.

15 Les auteurs précités en note ne commentent aucun exemple identique au nôtre ; il n'est pas certain que toutes les séquences *cil N* + adjectif ressortissent à la même interprétation.

16 Le texte étant interrompu, l'interprétation de ce vers n'est pas sûre.

Ainsi, pour la première séquence, interjection ou apostrophe, dont les 12 oc. sont en début de vers : « *Ha ! Dex*, tant foiblement me vet ! » (v. 2172) ; de même, pour la deuxième séquence, dont neuf des dix oc. ouvrent le vers : « *Par Deu*, qui l'air fist et la mer » (v. 16), mais « Ne je, *par Deu* omnipotent » (v. 32) ; en revanche, la troisième séquence offre plus de variété, même si l'affinité avec le premier hémistiche reste patente : 10 oc. sont en syll. 1-2 (« *Por Deu* vos pri, beaux douz amis », v. 2811), 9 oc. en syll. 3-4 (« Sire, *por Deu*, acordez m'i » v. 517), 2 oc. en syll. 5-6, dont une en début de discours direct (« Dist Gouernal : "*Por Deu*, beau sire" » v. 989) et une en syll. 7-8, à la rime et donc non moins soulignée qu'en tête de vers (« Sire merci de li, *por Dé!* » v. 804). Au total, 48 oc. sur 64 (soit trois sur quatre) de *Dieu*, *Ah ! Dieu*, *par Dieu*, *pour Dieu* ouvrent donc le vers, et certaines exceptions seraient encore justiciables d'évidentes explications métriques¹⁷. Je n'en tirerai pas grande conclusion. Sans doute le placement de *Dieu* en tête de vers convient-il tout particulièrement au *chef* que nomme ce nom ; sans doute aussi l'émotion, l'intention pressante qui amènent le lexème *Dieu* en interjection ou en adresse¹⁸ le conduisent-elles naturellement à cette place, et cela d'autant plus que la position initiale, de vers ou d'énoncé (lesquels coïncident souvent ici), est possiblement thématique¹⁹ et fait de *Dieu*, dans les emplois cités, le repère indiscutable sur lequel se fonde tout énoncé, donc le support de l'énoncé qui suit, qu'il met sous le patronage de cette invocation, laquelle en donne le *ton*, le situant d'emblée dans la gamme des tons possibles.

Examinons à présent les formes discursives dans lesquelles apparaît le nom de Dieu. J'ai parlé plus haut d'*interjection* pour les emplois où le mot *Dieu* apparaît seul, sans insertion syntaxique. Ce mot n'est bien

17 Ainsi, au v. 517, l'inversion de l'ordre des éléments de l'hémistiche ferait disparaître une syllabe.

18 Sur la place des termes d'adresse, on trouve d'utiles éléments avec bibliographie dans Dominique Lagorgette, « Les termes d'adresse dans le *Merlin* de Robert de Boron », dans Franck Neveu (dir.), *Des noms. Nomination, désignation, interprétation*, Paris, SEDES, 2000, p. 30.

19 L'affinité de *Dieu* avec la position thématique est peut-être observable aussi aux v. 909 et 1418, où « Damedé » et « cil Dex qui fist le mont » sont extraposés par prolepse.

sûr pas naturellement interjectif ; ce qui le désigne comme tel, outre la complète autonomie syntaxique (il n'est pas *lié* à son environnement syntaxique comme le sont l'apostrophe ou l'apposition), ce sont des contextes d'emplois nettement marqués : exclamatif (386, 700, 1237, 1452, 2170, 2681, 2918, 3404, 4219), interrogatif (127, 728, 2001, 2003, 3451) ou injonctif (1017) qui participent tous d'une expression de la consternation, du désarroi ou de la peur, de la protestation, de l'urgence. Je ne vois que deux cas de contexte « neutre » (39, 4345), c'est-à-dire non marqués par un morphème spécifique, exclamatif (*si, tant, quel*) ou interrogatif (*pourquoi, ce que, que*), ou un mode verbal (impératif, subjonctif) et où seule l'intonation doit donner à l'énoncé sa valeur exclamative. La séquence *Ah ! Dieu*, dont le premier élément porte l'intention exclamative, apparaît semblablement en contexte marqué, exclamatif (v. 238, 750, 2161, 2172) ou interrogatif (v. 573, 825, 1550, 3926) ; je ne relève qu'un contexte non marqué (v. 243), dont la ponctuation est à corriger²⁰. Ce qu'il faut dire, donc, c'est que *Dieu*, qui, hors insertion syntaxique (en emploi interjectif), apparaît généralement dans des contextes marqués, n'est pas, par lui-même, marque d'une émotion ou d'un trouble et qu'il n'acquiert ce statut que par la fréquence de son association à de tels contextes, dont sans aucun doute il amplifie la résonance.

La paronymie et partiellement le sens des séquences *pour Dieu/par Dieu* peuvent à première vue les faire paraître interchangeables, et il n'est pas exclu qu'on les emploie parfois l'une pour l'autre (voir aussi n. 22) ; ainsi : « *Por Deu* [...] Dame, faites mes volentez » (v. 2788) et « *Par Deu*, ferez de l'esperon » (v. 3678). Leur valeur, induite par le tropisme prépositionnel, est néanmoins différente ; la première séquence oriente la réalisation de l'énoncé (faites cela pour Dieu – pour l'amour de Dieu, comme l'explicitent les v. 93 et 3768 – non pour moi), tandis que la seconde désigne le départ de l'énonciation (ce n'est pas moi mais Dieu qui dit cela ; je le dis *de par Dieu*, non de par moi-même). Dans les deux cas, Dieu est finement substitué au locuteur, par celui-ci

²⁰ Lire « Ha ! Dex, d'ome desatorné/ Petit fait om de lui cherté », dont la tonalité est sententielle (assertion non actualisée mais fondée sur l'expérience).

même, comme bénéficiaire de la réalisation de l'énoncé (*pour Dieu*) ou comme instance de prise en charge de l'énonciation (*par Dieu*) ; un tel détournement rend difficile de ne pas faire ou de ne pas croire ce qui est dit (cela s'apparente à une formule de conjuration). La conséquence de cette différence se traduit dans la répartition des contextes discursifs, plutôt injonctif/optatif pour la première séquence, assertif pour la seconde. *Pour (l'amour de) Dieu* (24 oc.) s'emploie en effet vingt fois dans un contexte injonctif/optatif²¹, tandis que *par Dieu* (10 oc.) ne s'emploie que deux fois en pareil contexte. Car il est naturel, si *pour (l'amour de) Dieu* oriente vers Dieu la réalisation d'un souhait, que l'expression s'emploie préférentiellement avec toute forme injonctive/optative (l'interpellé étant censé agir avec d'autant plus d'empressement qu'il se rendra agréable à Dieu en honorant la demande qui lui est faite) ; et si *par Dieu* légitime un dire, il est naturel aussi qu'on le trouve de façon privilégiée dans des contextes assertifs (au moins 7 oc.)²², qu'il met au compte de Dieu, ou du moins dont il fait partir de lui l'expression, et garantit ainsi aux yeux de l'interlocuteur. Le caractère juratoire de *par Dieu* explique aussi que, contrairement à *pour Dieu*, il se trouve presque toujours (neuf fois sur dix) aux deux premières syllabes du vers comme nous l'avons dit précédemment : le fondement psychique de l'énonciation précède positionnellement celle-ci.

La question de la définition du mot *Dieu* peut être réglée assez vite si l'on admet qu'il s'agit d'un nom propre : pas plus que *Jean* ou *Paris*, *Dieu* ne reçoit de signifié (contrairement à *dieu*) ; tout au plus peut-on, comme pour les mots cités, lui associer une représentation et le qualifier, ainsi que nous l'avons vu précédemment. Contrairement à *Jean* ou *Paris*,

21 L'énoncé est réduit à « merci ! » au v. 93 et apparaît en transposition indirecte au v. 3768.

22 L'oc. du v. 182 est plus délicate : « Se il vos pardounot, beau sire, / *Par Deu*, son mautalent et s'ire, / J'en seroie joiose et lie ». On peut entendre, et c'est le plus naturel, qu'elle s'applique à la seule protase hypothétique avec le sens de *pour Dieu* ou de « grâce à Dieu » (Pierre Jonin, Paris, Champion, 1974, p. 35), mais aussi, en dépit du placement du groupe, justifiable par motif de versification, à l'ensemble de la séquence assertée ; c'est le choix fait par certains traducteurs (Herman Braet, Louvain, Peeters, 1989 ; Philippe Walter, Paris, Lettres gothiques, 1989).

Dieu connaît néanmoins des emplois interjectifs qui, si l'on accepte cette analyse, requièrent un bref examen sémantique. J'ai déjà évoqué quelques aspects de cette question, en particulier (1) dans son rapport avec le placement du mot en attaque de vers, qui me semble témoigner tout à la fois (a) d'un statut prééminent, (b) d'une forte valeur affective et d'un rôle (c) d'appui thématique et (d) d'indice tonal de l'énoncé. Mais, en même temps, nous avons vu que (2) les contextes discursifs révèlent que ce mot s'emploie bien comme une interjection destinée à marquer une émotion (*lato sensu*), c'est-à-dire, au fond, comme un mot qui ne reçoit que de la situation ou du contexte discursif auxquels il s'adosse une valeur définie. Nous voyons, en tout cas, qu'il commute avec tel mot identifiable comme interjectif. Comparons : « *Ha ! las*, quel duel de vostre mort ! » (v. 847, le peuple) et « *Ha ! Dex*, quel duel que la roïne/ n'avot les dras du lit ostez ! » (v. 750, le narrateur). Sur la base de tels exemples, nous pouvons faire l'hypothèse que *Dieu* est interchangeable avec d'autres lexèmes en contexte interjectif, ce qui revient à dire qu'il n'est pas, dans de tels contextes discursifs, employé dans sa plénitude sémantique ; il s'emploie là comme un *signe*, marqueur d'affliction (comme *las*), non comme l'évocation de l'Être suprême.

Le critère d'interchangeabilité a d'évidentes limites. On observe en effet de possibles échanges dans la séquence juratoire introduite par *par* : « *Par foi !* Tristan, qui se repent / Deu du pechié li fait pardon » (v. 1378, Ogrin) ; « *Par Deu*, Tristan, mot me mervel,/ Qui me donez itel conseil » (v. 219, Yseut), mais dans ce cas *Dieu*, comme nous l'avons vu, peut être accompagné d'une qualification (v. 16, 32, 225), ce qui n'est jamais le cas en contexte interjectif, de quoi nous ne pouvons déduire que *Dieu* n'est ici qu'un signe marqueur de sincérité, par exemple, et qu'il ne renvoie pas à la personne de Dieu. D'autre part, dans ce même contexte juratoire, nous trouvons des noms de saints (v. 476, 3076, 3805), ce qui indique seulement que Dieu, nommé es qualités, n'est pas l'unique entité qui puisse garantir la véridicité d'un propos mais ne signifie pas que le nom de Dieu et ceux de ses saints confèrent la même force aux serments.

Pour achever ces remarques sur l'interchangeabilité de *Dieu* avec d'autres entités, j'en signalerai quelques cas dans les formules

d'imprécations : « ...cist nain, *qui Dex maudie* » (v. 648) et « Li troi felon (*qui mal feu arde!*) » (v. 3788), « Un de ces trois *que Dex maudie* » (v. 1656)²³. La mise en rapport des deux exemples suivants : « *Male gote* les eulz li criet [*« crève »*] » (v. 1916) et « *Dex lor en doinge! Male vergoigne* recevoir » (v. 430), montre qu'il faut peut-être interpréter le premier comme une formulation anonyme de quelque chose comme *Dex li en face les eulz crever de male gote* (et non comme le signe d'une équivalence « Male gote » = « Dex »). Les divers maux que l'on peut souhaiter à ses ennemis n'ont pas de vie propre indépendamment de qui les envoie. Le diable est en revanche une entité qui pourrait concurrencer Dieu ; sa présence est peut-être attestée indirectement par le v. 2826 : « *Enfer*ovre, *qui* les trannglote! [*< qu'Enfer s'ouvre, qui les engloutisse >*], mais il n'est jamais nommé, quelle qu'en soit la raison.

Tels emplois de *Dieu* – qui ne cesse néanmoins jamais tout à fait d'être le nom propre de Dieu en dépit des commutations fonctionnelles mentionnées plus haut – notamment interjectif (*Dieu!*, *Ah! Dieu*), peuvent être considérés comme allégés d'une part de leur signification d'origine, subduction qui rend mieux acceptable leur présence en des bouches point toujours très vertueuses. Mais, dans la plupart des cas, *Dieu* est pleinement le nom de Dieu ; c'est le cas lorsqu'une expansion syntaxique, ainsi que nous l'avons vu, lui apporte une qualification (ce qui n'est jamais le cas en emploi interjectif) ou qu'il a part, comme source ou cible, au procès.

Lorsque Dieu est source du procès (*Dieu* étant sujet ou non)²⁴, il apparaît, sur 27 oc. (j'exclus toutes les formules de serment), 13 fois dans un contexte optatif ; il s'agit, au sens religieux du terme, de *prières*, *bénédictions* (v. 455, 506, 1024²⁵, 2803, 3398, 3402, 3444, 3689, 4450) ou *malédiction*s (v. 430, 648, 1656, 3082). La seconde moitié

23 Les ponctuations différentes de ces trois séquences devraient être harmonisées sur le modèle de la première, soit ANT, REL ; il s'agit de relatives optatives (où *qui* est régime) que l'on peut traduire comme des optatives incisives (<Que Dieu le/les maudisse>).

24 Au v. 2583 : « Mais a Deu en prist grant pitié », *Dieu* est source d'un procès dont il n'est pas le sujet grammatical.

25 « Tel chose te puet Dex doner/ Que te porras mot mex venger », que l'on peut ranger dans les contextes optatifs, mi-bénédition, mi-imprécation.

d'occurrences, toutes déclaratives, ou plutôt neutres au sens défini plus haut, évoque en partie la réponse de Dieu, dont l'action ne répond pas aux mérites des suppliants, mais manifeste sa *merci* (v. 372, 960, 979, 2380), sa *pitié* (v. 2583), son *pardon* (énoncés sententiels des v. 1379, 2349) et se manifeste par un caractère merveilleux (v. 377, « grant miracle ») et puissant (v. 3203, « vertu ») qui dépasse tout pouvoir humain. Notons qu'en tout cela nous demeurons dans le virtuel (*que Dieu fasse cela*) ou le général (*Dieu nous a fait grâce*). Même si l'action de Dieu est bien évoquée dans son rapport avec les acteurs du récit (*moi* [v. 979], *lui* [v. 960], *nous* [v. 372], *vous* [v. 377], *eux* [v. 2349]) et que la grâce peut être identifiée assez précisément (ainsi, la pitié de Dieu épargne le bûcher aux amants, v. 2583), l'acte même par lequel Dieu agit, manifeste sa grâce, n'est pas explicite : *Dieu* vaut ici pour *la Providence* et demeure une entité relativement abstraite. Ce n'est qu'en de rares cas que l'on évoque le détail de son action : Dieu fait parler Yseut avant Tristan, dans le jardin où Marc les épie, ce qui les sauve, car elle a aperçu le reflet du roi dans la fontaine (v. 352) ; il venge les amants des médisants (v. 2763). Ces grâces sont précises, et non seulement Dieu intervient concrètement dans les petites forfaitures des protagonistes, mais il les favorise – du moins est-ce le sentiment d'Yseut (v. 352) et du narrateur (v. 2763), car Dieu, quant à lui, ne parle pas²⁶.

Dieu peut être cible du procès et son nom en sera alors l'objet (1) direct, (2) indirect, (3) second. Je relève 9 oc. qui font de *Dieu*, ou d'un substitut comme *loi de Dieu* (v. 3104), l'objet direct de *mercier* (v. 383), *jur*er (v. 660, 3104), *prier* (v. 931, 937, 3206), *craindre* (v. 1012), *adorer* (v. 2332, 2584), *voir* (v. 841, optative de malédiction) ; 2 oc., l'objet indirect de *soi fier* (v. 813) et *croire* (v. 2664) ; 4 oc., l'objet second de *plevir* (*sa loyauté*, v. 22), *rendre* (*grâces et merci*, v. 99), *crier* (*merci*, v. 2185) ; *vouer* (v. 2188). Joignons à ces emplois 6 oc. où *Dieu* est complément de nom non prépositionnel : il complète « miracle » (v. 755), « merci » (v. 1058, 1076, 4197), « vigor » (v. 2383), « male maudicon » (v. 3214) ; on peut y joindre les 2 oc. de *dehé* (v. 640 et 646, « haine de Dieu » ; v. TL 2, 1313, 19).

²⁶ V. Insaf Machta, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, Paris, Champion, 2010, p. 338-340.

Nous constatons, sans surprise, que *Dieu* est associé, en énoncé neutre, comme sujet ou complément, à une série de lexèmes limitée aux notions de base du judéo-christianisme, tandis que dans les formules optatives, ce sont les bénédictions et les imprécations qui se partagent la somme des emplois. On n'en reste pas toujours, cependant, à des considérations générales ; bien que de tels exemples soient exceptionnels, il lui est attribué, dans le déroulement du récit, une connivence active avec les protagonistes, qu'il protège contre ceux qui, certes, leur veulent du mal mais qui défendent aussi le bon droit, celui de la vertu et de la morale ; celui, semble-t-il, de l'honneur du roi, représentant de Dieu sur terre. Comme acteur présumé du récit, Dieu a donc choisi son camp.

Allons maintenant plus loin et voyons comment le nom de Dieu, et non plus son intervention supposée, couvre le mensonge et l'adultère. Rappelons que ce roman, sous la forme qui nous est parvenue, est essentiellement constitué de deux procès ; le premier (v. 1-2926) s'ouvre par ce qui s'apparente à nos écoutes téléphoniques et s'achève – après dénonciation, enquête, arrestation en flagrant délit, jugement, condamnation à mort commuée en servitude chez les lépreux, évasion – par l'amnistie d'Yseut et le bannissement (de Tristan) ; le second (v. 3028-4266) s'ouvre par l'appel (du ministère public qui défend les intérêts du roi) et s'achève par l'acquittement des coupables. La condition pour qu'un procès ait lieu est que l'on dispose d'un moyen d'authentifier témoignages et déclarations ; la profération du nom de Dieu, en tant qu'elle invoque la seule puissance capable de sonder les reins et les cœurs, est une des manières, au Moyen Âge, de produire ce résultat. Il ne s'agit pas toujours de serment formel, avec ce que cela implique en cas de parjure. Une simple mention du savoir de Dieu concernant tel comportement peut suffire pour persuader que l'on dit vrai. Ici, dans les deux cas (*Dex le set*, v. 512, 561), il s'agit pourtant de faire passer un mensonge : pour Brengain (v. 512), qui cherche à persuader Marc que Tristan la hait (quand elle est sa complice) et pour Tristan qui assure à son oncle n'avoir jamais pensé à commettre la « felonie » (v. 559) qui leur est reprochée, allant jusqu'à dire qu'il en serait « dannez » (v. 560). Littéralement parlant, Dieu est dit savoir

ce qui n'est pas (Tristan hait Brengain, Tristan et Yseut n'ont jamais trompé le roi). Ce patronage est troublant, même en contexte courtois. Soulignons cependant que ces menteurs attestent Dieu sans jurer, ce qui est capital dans l'esprit de ce roman : attribuer à Dieu le savoir d'un fait controvérsé est certes irrévérencieux, mais non pendable, tandis que le serment engage et lie.

De vrais – en apparence – serments qui en appellent à Dieu apparaissent en d'autres circonstances. J'en examine d'abord trois caractérisés par divers mécanismes d'atténuation. Dans les deux premiers, des ajouts viennent doubler l'instance garante de la vérité. Ainsi, lorsque Girflet demande à Dieu de lui faire perdre l'esprit si, affrontant l'un des médisants, il ne le transperce pas de sa lance, il y associe aussitôt l'engagement de s'abstenir de rapports charnels ; les deux engagements sont formulés de la même manière, comme si leur poids moral était équivalent : « Ja ne me tienge Dex en sens » (v. 3476) et « Ja n'en embraz soz le mantel/ Bele dame desoz cortine » (v. 3480). Autre serment, proféré par Frocin, partagé entre Dieu et le droit romain et qui, fort habile, n'engage guère celui qui le prête (v. 660) : « Deu te jur et la loi de Rome,/ Se Tristran l'aime folement,/ A lui vendra a parlement » ; le nain jure que Tristan ira trouver Yseut, mais l'incise l'exonère d'avance de tout échec de sa prévision. (Un tel serment est bien dans l'esprit de ce personnage qui sait trahir un secret sans manquer à sa parole de n'en rien faire, v. 1315 et s.). Enfin, le serment fait par Tristan, sous forme de vœu (v. 2189), est précédé par une prière qui demande préalablement à Dieu de lui donner le « corage » (c'est-à-dire la volonté et la force) de laisser à son oncle sa femme en paisible propriété (v. 2187) ; la suite dépend évidemment de la bonne volonté de Dieu. Fait remarquable, ces trois serments comportent tous trois une incise hypothétique qui en conditionne la réalisation (« Se Tristran l'aime folement », v. 661 ; « se je pooie », v. 2190 ; « Se vois encontre Goudoïne », v. 3477). Tout bien pesé, ces serments indirects, virtuels, sont des simulacres : ils n'engagent à rien.

Venons-en à une petite série (v. 2497, 2587, 2860, 3232, 4433) ayant la structure bien connue *se Dex* + verbe dénotant un procès axiologiquement positif en faveur de quelqu'un (*honorer, sauver, secourir,*

donner bien et joie, garder)²⁷. Deux oc. sont employées par Yseut pour obtenir de Tristan qu'il dise la vérité sur son voyage à la cour de Marc (v. 2497) et pour affirmer qu'elle ne répondra plus aux accusations des médisants, si ce n'est aux conditions qu'elles fixera (v. 3232), préparant ainsi la scène des v. 4197-4216 ; trois également par Tristan, pour asserter ce qui suit : il est juste qu'Yseut ait échappé au bûcher (v. 2587) ; ceux qui nous ont accusés d'adultère l'ont fait sans autre forme de procès (v. 2860) ; je vous présente les tresses de Denoalen (v. 4434). La vérité des assertions garanties par ces formes juratoires n'est pas contestable, sauf la première, pour qui considérerait, la culpabilité d'Yseut étant admise, que le châtement était approprié – ce qui est à voir, si l'on se rapporte à des épisodes similaires ou Dieu-Jésus juge en personne sans condamner le coupable (Jn 8) : la soustraction d'Yseut à une peine qui n'est pas moins horrible que la lapidation de la femme adultère est sans doute, en effet, du point de vue divin, droiture. Au fond, ces formules n'engagent à rien (elles témoignent d'une vérité d'évidence) ou, par une casuistique fidèle à l'esprit évangélique, garantissent une assertion vraie dans le monde des jugements de Dieu.

Il est possible que ces formes juratoires ne soient pas les plus solennelles ; elles sont en tout cas secondes par rapport au tour en *si* (v. n. 27). La première occurrence (« Si voient il Deu et son reigne ! » v. 58) est appliquée par Yseut, tandis que Marc est aux aguets, aux médisants qui prétendent que Tristan l'aime « d'amor vilaine » ; c'est bien un serment indirect, puisque la jeune femme souhaite que les délateurs voient le Royaume de Dieu dans l'exacte mesure où ils ont

27 Rappelons que *se Dex m'aïst* ne peut guère être traité comme une prop. hypothétique en raison du subjonctif qui s'y trouve employé ; d'autre part, ce n'est pas un simple souhait (<que Dieu m'aide>) en raison, inversement, de la présence de la conjonction *se*. Au demeurant, aucune de ces valeurs (*si Dieu m'aide/que Dieu m'aide*) ni leur combinaison (*si [je demande] que Dieu m'aide*) ne rendrait compte de la valeur juratoire du tour. Diachroniquement, il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'une réinterprétation de *si m'aïst Dex*, avec remplacement de *si* par *se* et réagencement conforme des constituants de l'énoncé. Voir Christine Marchello-Nizia, *Dire le vrai : l'adverbe « si » en français médiéval. Essai de linguistique historique*, Genève, Droz, 1985, p. 91, qui suppose que *se Dex m'aïst* équivalait à « *se [je puis dire] Dex m'aïst* », « avec effacement du verbe dénotant réflexivement l'acte de parole ».

dit la vérité ; comme elle ne peut guère souhaiter du bien à ceux qu'elle accuse de mensonge (v. 59), leur assertion ne peut qu'être crue fausse par le roi (mais comme ils disent vrai, le souhait d'Yseut devrait, si Dieu appliquait mécaniquement la proportion induite par le tour juratoire en *si*, être parmi les heureux élus, en quoi elle prend un risque non négligeable) ; la seconde, banale, est de Marc (v. 628) : « je m'étonne que mon neveu ait cherché ma honte, *si m'ait Dex* » ; la troisième (v. 4201) est encore d'Yseut ; c'est la plus intéressante ; elle s'emploie au moment de l'*escondit* solennel devant Marc et la cour d'Arthur. Je ne vais pas commenter ce passage céléberrime²⁸ qui clôt brillamment cette comédie de l'adultère – comme elle s'était ouverte, aux v. 22-25 – par un mensonge véridique mais néanmoins vrai mensonge eu égard aux intentions des protagonistes. Rappelons seulement qu'Yseut – accusée d'avoir trompé le roi Marc son mari avec le neveu de celui-ci, Tristan – se défend d'avoir jamais abrité entre ses cuisses quelqu'un d'autre que ledit mari et le lépreux qui l'a aidée à franchir certain gué à dos d'homme, lequel n'est autre que Tristan. C'est donc avec le *si m'ait Dex* qu'elle écarte l'accusation d'adultère portée contre elle. Dieu n'est pas seul invoqué dans cette tromperie odysseenne où tout est à la fois vrai et faux, mais de tous les sujets (« Dex » + « saint Ylaire » + « ces reliques » + « cest saintuaire » [« chasse »] + « totes celes [reliques] qui ci ne sont » + « tuit icil [saintuaires] de par le mont ») seul compte le premier, comme le montre l'inflexibilité du verbe *ait* (SP 3 de *aidier*) et l'impossibilité absolue de le supprimer (en tout cas d'attribuer à *ait* un sujet inanimé du type *relique* ou *saintuaire*). Pourquoi, alors que *Dex* suffit et seul compte, cette avalanche de sujets superflus d'importance

28 Voir parmi beaucoup d'autres commentaires Claude Thomasset, « La femme au Moyen Âge. Les composantes fondamentales de sa représentation : immunité-impunité », *Ornicar*, n° 22/23, 1981, p. 220-238 ; Christine Marchello-Nizia, *Dire le vrai*, op. cit., p. 81-83 ; Guy Borgnet, « Le serment ambigu d'Yseut dans la tradition française et dans la tradition allemande des romans de Tristan », dans Françoise Laurent (dir.), *Serment, promesse et engagement*, op. cit., p. 55-58 ; Insaf Machta, *Poétique de la ruse*, op. cit., p. 93-103. Sur saint Hilaire dans ce serment, voir entre autres P. Jonin, *Les Personnages féminins dans les romans français de Tristan. Étude des influences contemporaines*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1958, p. 343 et sq.

décroissante ? Peut-être par souci d'amortir la profanation du Nom²⁹, et mettre entre Lui et l'énonciatrice la couche protectrice de tous ceux – les saints – qui ont pour mission de plaider par leur intercession pour les pécheurs que nous sommes.

30

Avant de vous recommander, comme Tristan Périnis, « a Dé » (v. 3364), je voudrais tenter de conclure utilement ce qui précède. Notre courte enquête linguistique révèle assurément qu'aucune intention de profanation ou de dérision ne préside à la profération du nom divin ; que, même lorsqu'il est employé pour couvrir un mensonge, certaines précautions (forme subduite du Nom, son invocation non sacramentelle ou pour un engagement soumis à une clause conditionnelle restrictive, association à d'autres entités) atténuent l'outrage. Néanmoins, si l'on songe que Dieu n'aime guère que l'on se joue de lui, elle ne permet pas de comprendre tout à fait comment des êtres, prêts à mentir pour sauver leur peau et maintenir leur vie de péché, puissent impunément, aussi souvent, alléguer ce nom, sans que s'en offusquent au moins les observateurs lucides que sont Ogrin ou le narrateur. Une des solutions pourrait être de répondre négativement à la question que j'ai posée en commençant, sans faire mine de m'y attarder. Après tout, « por Deu et por ses noms », cela pourrait vouloir dire que *Dieu* n'est pas le nom de Dieu, pas même l'un de ses noms ; que ce mot n'est qu'un non-nom, le substitut *x* d'une pluralité de noms imprononçables, c'est-à-dire, en somme, un *pronom* (dans une possible opposition au pronom du tout humain qu'est *on*). S'expliquerait ainsi d'un coup le fait que le mot *Dieu* puisse être proféré si souvent (Dieu ne serait en fait jamais nommé) et que ce mot se comporte comme un SN (ainsi que font tous les pronoms). Mais si l'on répond positivement

29 Guy Borgnet montre que certains épigones de Béroul, tel que Eilhart von Oberg, s'efforceront d'atténuer cet aspect (« Le serment ambigu d'Yseut... », dans Françoise Laurent (dir.), *Serment, promesse et engagement*, op. cit., p. 58 et s.). Notons aussi que, dans *Le Chevalier de la charrete*, lorsque Guenièvre s'escondit d'une accusation partiellement justifiée d'adultère en soutenant par serment (éd. Mario Roques, v. 4779, 4836) qu'elle a saigné du nez, Chrétien de Troyes prend soin d'excuser son parjure en précisant qu'elle « cuide dire voir » (v. 4784). Ces exemples soulignent l'audace de Béroul.

à cette question³⁰ ; si l'on répond *oui* à la question du nom, option non moins défendable en l'absence de quoi saturer la vacuité pronominale, alors la question demeure ouverte de ce scandale, l'usage non puni du nom de Dieu à des fins pécheresses, et sa contreface, la fin tragique de serviteurs se disant féaux (v. 3117). Parmi de multiples lectures, on peut entendre que Dieu, qui semble se montrer ici indifférent au péché d'*amor vilaine*³¹, épargne les coupables pour frapper *les plus coupables*. Car si d'impropres proférateurs du nom de Dieu subsistent, quand leurs légitimes accusateurs succombent, c'est peut-être que ceux-ci pensent moins à nuire aux adultères qu'à leur souverain, comme le suggère précisément le résidu narratif archaïque des v. 1306-1350, qui dévoile toute la malice de Frocin encouragée par les *barons*, et comme le comprend Marc devant leur insistance importune (v. 3083). Dans le monde féodal, que Dieu préside, ceux-là sont les authentiques félons qui jubilent de l'humiliation de leur seigneur. La dénonciation du *conseil* des amants poursuit ainsi la même visée que la publication de l'infamant secret du roi : faire de celui-ci un objet de dérision, en assortissant ses disgracieuses oreilles de cheval d'une paire de cornes. Bref, Dieu, indulgent au mortel qui trébuché³², mais sévère au faiseur de crocs-en-jambe, peut sans doute fermer les yeux sur le péché d'un mensonge nécessaire, non sur la perversion d'une vérité inutile³³.

30 Comme le fait Thomas d'Aquin, avec beaucoup de nuances (*Somme théologique*, « Dieu », 1^a, Q 13, art. 8-9).

31 V. Alberto Varvaro, *Beroul's Romance of Tristan*, Manchester, Manchester University Press, 1972, p. 80-81.

32 Voir la confiance non feinte d'Yseut sur la protection divine dont jouit son amant : « Dex le conduie » (v. 455) ; « Il n'ira ja en cel pais/ Dex ne li soit verais amis » (v. 458).

33 Sur ce thème de la vérité perverse ou meurtrière, récurrente dans la littérature médiévale, cf. l'une des deux variations bérouliennes de la *Suite du roman de Merlin* (Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, § 220-222).

BIBLIOGRAPHIE

- BORNET, Guy, « Le serment ambigu d'Yseut dans la tradition française et dans la tradition allemande des romans de Tristan », dans Françoise Laurent (dir.), *Serment, promesse et engagement : rituels et modalités au Moyen Âge*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 55-66.
- DELAVEAU, Annie, « Dieu est-il un sujet parlant ? », dans *Cahier Jean-Claude Milner*, Paris, Verdier, 2001, p. 267-275.
- ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 4^e éd., 2001.
- JONASSON, Kerstin, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994.
- 32 JONIN, Pierre, *Les Personnages féminins dans les romans français de Tristan. Étude des influences contemporaines*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1958.
- KLEIBER, Georges, « L'opposition CIST/CIL en ancien français ou comment analyser les démonstratifs », *RliR*, 1987, n° 51, p. 5-35.
- LAGORGETTE, Dominique, « Les termes d'adresse dans le *Merlin* de Robert de Boron », dans Franck Neveu (dir.), *Des noms. Nomination, désignation, interprétation*, Paris, SEDES, 2000, p. 27-42.
- LAURENT, Françoise, « Parole jurée, parole suspendue dans la *Vie de Saint Louis* de Joinville », dans Françoise Laurent (dir.), *Serment, promesse et engagement : rituels et modalités au Moyen Âge*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 167-179.
- MACHTA, Insaf, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XI^e siècle*, Paris, Champion, 2010.
- MARCELLO-NIZIA, Christiane, *Dire le vrai : l'adverbe « si » en français médiéval. Essai de linguistique historique*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises, 168 », 1985.
- RIBARD, Jacques, *Du Philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du Roman de Tristan et du Conte du Graal*, Paris, Champion, 1989.
- THOMASSET, Claude, « La femme au Moyen Âge. Les composantes fondamentales de sa représentation : immunité-impunité », *Ornicar*, n° 22/23, 1981, p. 220-238.

VARVARO, Alberto, *Beroul's Romance of Tristan*, Manchester, Manchester University Press, 1972 [e. o. Turin, 1963 et *Postscript* 1971].

VAXELAIRE, Jean-Louis, *Les Noms propres. Une analyse lexicologique et historique*, Paris, Champion, coll. « Lexica – Mots et dictionnaires », 2005.

DEUXIÈME PARTIE

Rabelais

« BABILLEBABOU (DISOIT IL) VOICY PIS QU'ANTAN »
L'ONOMATOPÉE DANS LE *QUART LIVRE*

Romain Menini
Université Paris-Sorbonne

Le *Quart livre* regorge d'onomatopées, qui s'y donnent à lire plus nombreuses et surtout beaucoup plus longues que dans les trois précédents volets de la Chronique. Leur tintamarre peut séduire le lecteur moderne à peu près autant qu'il peut terrifier le commentateur. Que faire en effet de ces cascades de « Zalas, Zalas, hu, hu, hu, hu, hu, hu. Bebe bous, bous bobous, bobous, ho, ho, ho, ho, ho »¹, *etc.* ? Comment lire cette inflation de syllabes « horribles » ?

On voudrait montrer qu'une telle fantaisie graphique et sonore permet de tenir ensemble divers enjeux décisifs de la dernière œuvre publiée par Rabelais, comme sa vocation comique, dont la lâcheté de Panurge est un des ressorts, son statut générique, en ce que le livre prend systématiquement « au rebours » la *grandiloquentia* épico-tragique, ou encore sa préoccupation linguistique, puisque le *Quart livre*, en quête d'un Mot (celui de la Bouteille), revient à plusieurs reprises – et toujours avec le sourire – sur l'origine problématique du langage. Car, dans cette langue insigne que le testament livresque de Rabelais nous a léguée, la fureur onomatopéique qui s'empare – « pis qu'antan » – du dernier opus

1 François Rabelais, *Quart livre*, XIX, dans *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Mireille Huchon, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 584 (LP, p. 997). Nous citons toujours – pour sa fidélité aux imprimés originaux, et notamment à leur ponctuation – le texte des *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, éd. cit., auquel nous renvoyons dans les notes par la mention « Pléiade », avant de donner, par la mention « LP », les références du passage dans l'édition au programme : *Le Quart Livre*, dans *Les Cinq livres*, édition établie et annotée par Gérard Defaux, Paris, Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1994.

est exemplaire de cette volonté que son auteur a eue de *mettre les choses au pire*, dans le langage, pour faire de son « vulgaire illustre », en dépit de l'usage, un idiome prodigieusement monstrueux.

ONOMATOPŒIA

Pour les lettrés du temps de Rabelais, qui ne connaissent pas encore le vocable français *onomatopée*², le mot grec *ὀνοματοποιία* ne renvoie pas d'abord à la catégorie grammaticale de l'interjection, mais à un « trope (*tropus*) », en l'occurrence une figure de mot, conformément à la définition donnée par Quintilien : « Ὀνοματοποιία *fictio est nominis ; ergo hoc quoque pro aliis ponitur, quibus usuri fuimus si illud non fingeremus* »³. C'est de style – et, en l'occurrence, d'amplification oratoire – qu'il s'agit alors, comme dans l'aide-mémoire de Bède le Vénérable *De schematibus et tropis sacrarum literarum* ou celui de Pierre de Moselle *Tabulæ de Schematibus et Tropis*, réunis ensemble dans un petit volume que Rabelais connaissait vraisemblablement, publié en 1533 et 1540 à Lyon chez Sébastien Gryphe, son éditeur scientifique :

Ὀνοματοποιία [*sic*], est nomen de sono factum : ut, *Tinnitus æris, clangor tubarum, hinnitus equorum, mugitus boum, balatus ovium, latratus canum, rugitus leonum, stridor valvarum.*

Ὀνοματοποιία [*sic*]. *Onomatopœia, Nominis confictio soni imitatione, Clangorque tubarum Vergilius. Tinnire, balare, mugire, et reliqua que significandi gratia pro tempore fingimus*⁴.

- 2 D'après le *Trésor de la langue française*, il faut attendre 1585 pour trouver « onomatopée » sous la plume d'un commentateur de *La Sepmaine* de G. Du Bartas.
- 3 Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 1, 5, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978 : « L'onomatopée est une création de mot ; c'est donc un mot employé à la place d'un autre, dont nous nous serions servis, si l'on n'avait pas imaginé celui-là ».
- 4 *De Figuris Sententiarum ac Verborum, P. Rutilii Lupi Rhetoris antiquissimi, Libri II. Aquilæ Romani Liber I. Julii Rufiniani de iis quæ ab Aquila prætermissa erant, libellus : et præterea ejusdem libri II. Bedæ præsbysteri Anglosaxonis De schematibus et tropis sacrarum literarum, Lib. I. Petri Mosellani Tabulæ de Schematibus et Tropis*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1533, p. 85 et 115. Nous traduisons : « *Onomatopée* : c'est un nom fait (à partir) d'un son, comme le tintement de l'airain, le hennissement des chevaux, le beuglement des bœufs, le bêlement des brebis, l'aboïement des chiens, le rugissement des lions, le grincement des battants d'une porte » ; « *Onomatopée* : création d'un nom à l'imitation d'un son, comme *clangorque tubarum* (« et le bruit

L'onomatopée, c'est la création d'un nom (ou d'un verbe) à partir (c'est-à-dire à l'imitation) d'un son, pour donner à entendre, par exemple, les cris des animaux ou divers « bruits », comme ceux des instruments de musique. On voit que la liste donnée d'*onomatopées* n'est autre qu'une accumulation de substantifs (ou de verbes, dans la seconde définition). À ce type d'*onomatopée* appartient par exemple, chez Rabelais, le mot *tintamarre*, qui se comporte comme n'importe quel autre nom, susceptible par exemple de recevoir une épithète : il est question dans le *Quart livre* d'un « beau tintamarre »⁵. Le nom de « Bacbuc »⁶ – « ainsi dicte du son qu'elle fait quand on la vuide », précise la *Briefve declaration* – est un autre exemple de cette figure de mot ; on sait d'ailleurs que c'est précisément pour entendre le mot de cette bouteille au nom onomatopéique que les compagnons de Pantagruel se mettent en route. L'*onomatopée* comme trope prend donc en considération l'usage dans le discours de ce que nous appelons plutôt un nom d'origine onomatopéique, qui réservons le terme d'*onomatopée stricto sensu* à ces interjections particulières que sont *Ah !, Paf!, Ding!, etc.*

Qu'en est-il alors de ces onomatopées-ci (interjections onomatopéiques), du temps de Rabelais et dans son œuvre ? Jacques Sylvius (Dubois) écrit à la dernière page de son *Isagwge in linguam Gallicam* (1533), à propos de l'interjection :

Interjectionis proprium est affectum mentis significare, voce incognita. Sunt autem earum multæ communes omnium gentium, quòd naturaliter et non impositione, ut dialectici loquuntur, sæpe significant, ut ah abhorrentis et adversantis, ab aba, ut vah à vaha, Prisciano auctore⁷.

des trompettes”), chez Virgile, ou tinter, bêler, beugler et tous les autres mots que nous forgeons pour signifier selon les circonstances ».

- 5 Rabelais, *Quart livre*, LXVI, Pléiade p. 697, LP p. 1209.
- 6 Voir Marie-Luce Demonet, « Le nom de Bacbuc », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 34, juin 1992, p. 41-66.
- 7 *Jacobi Sylvii Ambiani In linguam Gallicam Isagwge*, Paris, R. Estienne, 1531, p. 159. Trad. française par Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe* (1992), p. 300 : « Le propre de l'interjection est de signifier l'affect de l'esprit, par un mot inconnu. Mais il y en a beaucoup qui sont communes à toutes les nations, parce qu'elles signifient souvent naturellement et non par imposition, comme disent les dialecticiens, comme le 'ah' de celui qui abhorre ou s'oppose, [vient] de 'aha', de même que 'vah' de 'vaha' selon Priscien. ». On peut comparer cette définition avec celle de Meigret,

Suit une liste d'interjections « communes » pour exprimer la douleur, la lamentation et la plainte, l'admiration, *etc.* La plupart desdites *voces incognitæ*, écrit Sylvius, sont en réalité bien connues ; c'est d'ailleurs à ce seul prix qu'elles ont de la valeur dans le discours, à condition qu'on les reconnaisse.

Scaliger, dans son *De causis linguæ latinæ* (1540), va encore plus loin ; s'il recense les diverses interjections convenables à l'expression des divers affects (*Væ, Papæ, Ohe, Hei, At at, etc.*) et en fait des ornements utiles du discours⁸, il exclut notamment les mots imitant les cris d'animaux forgés par les poètes – à moins, écrit-il, qu'on ne les accepte « par jeu ou par figure (*per jocum, aut figuram*) »⁹. Quant à la « cause efficiente (*causa efficiens*) » de l'interjection, écrit-il, ce n'est autre que « la nature elle-même (*ipsa natura*) », puisque nous avons affaire à un « mot signifiant naturellement (*vox significans naturaliter*) » – comme le rappelait lui aussi Sylvius après toute la tradition grammaticale – et non à un « mot signifiant à plaisir (*vox significans ad placitum*) », c'est-à-dire par convention.

Tout se passe comme si les grammairiens avaient pressenti le risque suivant : on ne peut pas fermer la porte de l'*oratio* aux affects de l'âme et à ses « voix inconnues » (*voces incognitæ*) ou « informes » (*inconditæ*), mais l'on ne saurait accepter n'importe quel mot-son (inouï), fût-il prétendument issu de la nature elle-même. L'exemple des cris des

Le Tretté de la Grammere françoese..., Paris, Chrestien Wechel, 1550, f. 131 v^o : « L'interjection est une voix d'une passion excessive : soit par admiration, courroux, joie, mélancolie, ou épouvantement. Laquelle nature a inventé[e] d'une par trop grande émotion d'esprits, par colère ou joie : ou par contrainte retraite à cause d'une grande appréhension mélancolique épouvantable ou admirable : de sorte qu'il n'est pas au pouvoir de l'homme étant cette passion formée, d'user de quelque modérée façon de parole » (transcrit par Marie-Luce Demonet, « Interjection et exclamation chez Montaigne : l'expression des affects », *Études rabelaisiennes*, n^o XLVIII, Genève, Droz, 2009, p. 399).

8 Voir *Julii Cæsaris Scaligeri de Causis linguæ latinæ libri tredecim*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1540, lib. X, cap. CLXII, p. 319-320.

9 *Ibid.*, lib. X, cap. CLXIII : « *Voces quædam ab Interjectionis natura excluduntur./ Cum igitur affecti animi nota sit Interjectio, quærat aliquis an brutorum voces in hunc ordinem sint redigendæ, Cra, Uhu, Cucu, Be, Bau, et ejusmodi. Fortasse earum aliquæ sint, nihilo minus, quàm nostrum Au : sed non recipiuntur in orationem, sicut neque alia ficta à poëtis, nisi per jocum, aut figuram, βρεκεκεκεξξ, θρηττανελλώ, τήνελλα* ».

animaux est patent : il s'agit d'une *vox illiterata* ou *confusa* qu'il n'est pas question d'intégrer à l'*oratio*, parce qu'on ne peut – dit par exemple Scaliger – l'enfermer dans des lettres, du fait de son statut de mot « confus ». Il faut citer un autre exemple : le rire, qui n'est certes pas le fait des animaux, comme le savent les lecteurs de Rabelais ; Priscien en faisait l'une de ces « imitations de sons qui ne peuvent être écrits (*sonituum illiteratorum imitationes*) »¹⁰.

Pour lutter contre cette porte ouverte aux mots-sons « confus », qui ne signifient pas mais *notent* ou *indiquent* l'affect, est privilégiée une interjection humaine, certes « naturelle », mais *déjà en usage* – et ce, afin de mieux refuser l'imitation des cris d'animaux ou encore le jeu poétique débridé. Ainsi est recensée par Scaliger l'onomatopée « *ST* », utilisée par Plaute et Térence pour demander le silence¹¹. Rabelais use lui aussi de cette même interjection, convenable, dans son prologue : « Paix. St. St. » et la commente dans la *Briefve declaration* : « *St. St. St.* Une voix et sifflement par lequel on impose silence. Terence en use *in Phorm.* et Ciceron *de Oratore* »¹².

Mais la présence de ce lemme – rhétoriquement correct car hérité de l'usage antique – ne doit pas occulter le reste de la pratique onomatopéique rabelaisienne. L'auteur du *Quart livre* passe bien plus souvent son temps à forger des onomatopées inouïes qu'à reprendre celles citées par Sylvius, Scaliger ou les grammairiens anciens. La pratique onomatopéique de Rabelais est une véritable onomato-po(i)étique, créatrice aussi bien quand son auteur joue à l'imitateur (des bruits, des cris, des animaux) que lorsqu'il invente les peurs infinies de Panurge. Plus encore, là où les grammaires constatent l'extension réduite de la *vox significans naturaliter* à un ou deux mots interjetés, il arrive à

10 Voir Christopher Lucken, « Éclats de voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévale », dans Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 190.

11 Voir *Julii Cæsaris Scaligeri de Causis linguæ latinæ...*, op. cit., lib. X, cap. CLXII, p. 321 : « ... et illud Terentianum, *ST*, *Indicentis silentium : quemadmodum etiam apud Plautum* ».

12 *Quart livre*, Prologue, Pléiade, p. 534, LP p. 907 et *Briefve declaration*, Pléiade, p. 705, LP p. 1219.

Panurge d'exprimer les affects de son âme pendant plusieurs lignes et plusieurs « phrases » (du moins ponctuées comme telles). C'est dire si l'ambition créatrice de Rabelais est celle d'excéder les cadres grammaticaux de l'interjection, qu'il connaît, pour mieux tendre vers l'onomatopée-trope généralisée, celle de la *nominis (con)fictio*, figure de mot élevée parfois de façon monstrueuse au rang de figure de phrase.

« MOTS IMITATIFS »¹³

42 Les cris d'animaux – et autres sons « *illétrables* » de même acabit – « ne sont pas acceptés (*non recipiuntur*) » dans le discours, selon Scaliger, qui reprend à son compte la tradition grammaticale et ses velléités d'exclusion des *vores confusæ*. Qu'à cela ne tienne, Rabelais se risque plus que de coutume à ces *adynata* linguistiques dans le *Quart livre*. Ainsi Dindenault mime-t-il le mouton devant Panurge, au chapitre VI :

*LE MARCH. Fourchez là. Ha. Ha. Vous allez veoir le monde, vous estes le joyeux du Roy, vous avez nom Robin mouton. Voyez ce mouton là, il a nom Robin comme vous. Robin, Robin, Robin, Bes, Bes, Bes, Bes. O la belle voix. PA. Bien belle et harmonieuse*¹⁴.

Cette « belle voix », c'est bien – au sens du terme dans la logique et la grammaire latines – la *vox illiterata* ou *confusa* à qui Rabelais donne, pour rire et provoquer, droit de cité dans le discours, là où Scaliger mettait en garde l'orateur contre « *Cra, Uhu, Cucu, Be, Bau* ». On note que les onomatopées portent ici la majuscule ; c'est la preuve que Rabelais cherche à mettre en relief ce type de « denomination » (celle

13 C'est le nom qu'a choisi Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais* (Paris, 1922-1923), rééd. Genève, Slatkine reprints, 1976, t. II, p. 202-209, pour la section de son lexique où sont réunis « les sons inarticulés, les bruits sourds ou les vagues sonorités ».

14 *Quart livre*, VI, Pléiade, p. 551, LP, p. 937.

de la « création de nom » ou *nominis confictio*), selon son emploi de la capitale à l'initiale qu'il systématise en 152¹⁵.

Plus loin, le même fâcheux Dindenault s'exclame :

Mais rr. rrr. rrrr. rrrrr. Ho Robin rr. rrrrrrr. Vous n'entendez ce language¹⁶.

Ces onomatopées entièrement consonantiques s'écourent, certes, mais ne se comprennent guère, selon un jeu sur la polysémie du mot *entendre* dont est coutumier Rabelais. C'est encore leur possibilité linguistique (« language » a remplacé « voix ») qui est questionnée, comme si leur auteur était éminemment conscient de la manière dont les grammairiens faisaient de ce type de mot « confus » quelque « partie honteuse du discours ». Plus encore que le *r* cratylien, consonne récurrente dans le dialogue de Platon pour dire le mouvement, c'est semble-t-il la *litera canina* évoquée dans la première *Satire* de Perse qu'il faut entendre ici grogner¹⁷. Par son articulation rude, c'est ainsi, après le mouton, le chien de garde hostile que mime le marchand.

Au début du chapitre LIIII, Epistemon, frère Jan et Panurge réagissent aux « grosses et chaudes larmes » hyperboliques d'Homenaz :

Epistemon, frere Jan et Panurge voyans ceste facheuse catastrophe, commencerent au couvert de leurs serviettes crier, « Myault, myault, myault, » faignans ce pendent s'essuer les œilz, comme s'ilz eussent ploré¹⁸.

Le *Trésor de la langue française* fait de cette triple onomatopée la première occurrence en littérature du miaulement du chat, que nous écrivons plutôt aujourd'hui *miaou*. Les contemporains de Rabelais reconnaissent-ils eux aussi le miaulement du chat ? Est-ce ce son que Rabelais a mimé ? (on voit poindre ici le problème d'inférence posée par l'usage d'un « mot inconnu »). Si tel était le cas, il faudrait cerner

15 Voir Mireille Huchon, « Rabelais et les majuscules », *Études rabelaisiennes*, XVII, Genève, Droz, 1983, p. 99-113.

16 *Quart livre*, VII, Pléiade, p. 552, LP, p. 939.

17 Voir Perse, *Sat.*, I, v. 109.

18 *Quart livre*, LIIII, Pléiade, p. 665, LP, p. 1149.

derrière la feinte émotion des trois compères une plaisanterie visant à faire apparaître quelque malin félin. L'épanchement d'Homenaz disait d'ailleurs craindre les « Diables » et l'on sait que le Chat est depuis le Moyen Âge une figure des plus diaboliques. Ce serait ainsi, sous la forme interjectionnelle, un prélude à l'arrivée finale de cet énigmatique Rodilardus dans le dernier chapitre du livre, ce « grand chat Soubelin » que Panurge prendra pour un « Diableteau » ; – à trop jouer avec le diable, il fallait s'attendre à le trouver.

Ces diables, ce sont d'ailleurs ceux que Villon et ses compagnons, dans le chapitre XIII, n'avaient pas hésité à imiter pour terroriser Tappecoue sur sa jument :

44

– Hho, hho, hho, hho : brrrourrrourrrs, rrrourrrs, rrrourrrs. Hou, hou, hou. Hho, hho, hho : frere Estienne faisons nous pas bien les Diables¹⁹ ?

L'élément *h*²⁰, nécessaire à la plupart des onomatopées reçues par les grammairiens, est ici redoublé à l'initiale. Regain d'aspiration et répétition *ad nauseam* des motifs de terreur, dans lesquels la lettre *r* joue un rôle effrayant. La parodie est celle d'un langage diabolique qu'on se figure évidemment *illiteratum*, comme lorsque la part du démon prend possession d'un corps d'homme (*possessus*), « agi » dès lors par une puissance étrangère (*energumenus*) – possession dont témoignent abondamment les vies de saints et les miracles²¹. Encore une fois, c'est le potentiel graphique et comique de l'« inarticulé » – prétendument *non scriptible* – qui attire un Rabelais prêt à jouer à produire des signes étranges auxquels il confère un rythme visuel et sonore, comme pour mieux leur accorder le souci d'un semblant de *numerus* oratoire (compte de lettres et de mots). En notant à outrance la « propriété et nature

19 *Quart livre*, XIII, Pléiade, p. 569, LP, p. 971.

20 On peut noter que l'auteur du *Quart livre* a tenu à varier ses choix d'onomatopées – plus traditionnelles – en *h* (qui figure toujours à l'initiale chez Rabelais et jamais en fin de mot) ; on y trouve par exemple : *ha, han hay, hen, hie, hin, ho, hu*, mais jamais *hé*.

21 Voir Florence Chave-Mahir, « Les cris du démoniaque. Exorciser les possédés dans les récits hagiographiques des XII^e et XIII^e siècles », dans Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, op. cit., p. 131-140.

de l'interjection [qui est] d'être prononcée d'une voix absconce et stomaqueuse » – pour reprendre les mots de Tory²² – celui dont on a trop souvent négligé la carrière de correcteur dans (au moins) deux ateliers d'impression lyonnais (Sébastien Gryphe et François Juste) s'est plu à forger de véritables *hapax* pré-lettristes, associant à tout ce que l'onomatopée peut avoir de sonore et de pneumatique l'impact visuel de quelque délire typographique²³.

Ainsi la *vocation imitative* (et « naturelle ») de l'onomatopée se trouve-t-elle, dans le *Quart livre* plus que dans n'importe quel autre volet de la Chronique, relayée et bien vite dépassée par ce qu'elle laisse ouvert d'innovation linguistique et poétique.

TEMPÊTE ONOMATOPOÉTIQUE²⁴

Telle serait donc l'une des gageures comiques et poétiques du *Quart livre* : entrer dans le domaine de l'infra-articulé, considéré comme linguistiquement « confus », pour en faire un espace privilégié de créativité lexicale. Les trombes d'onomatopées qu'essuie le lecteur dans l'épisode de la « forte tempeste en mer » (chapitres XVIII-XX) sont exemplaires d'une telle ambition.

L'enjeu y est de peindre la couardise de Panurge lors de ce moment traditionnel de l'épopée antique. En donnant une place de taille à

22 Voir Geoffroy Tory, *Champ fleury*, Paris, Gilles de Gourmont, 1529, cité par Marie-Luce Demonet, « *Eh/hé* : l'oralité simulée à la Renaissance », *Langages*, n° 161, mars 2006, p. 60.

23 Il y a dans ces suites de syllabes répétées une manière – ludique – de pousser dans ses retranchements visuels le pouvoir que confère la « révolution typographique ». Loin d'être l'indice nébuleux de quelque « inconscient graphique », ce délire concerté de la lettre imprimée témoigne de la *conscience* (typo)graphique qui fut celle de Rabelais, homme d'atelier et correcteur tout à fait méticuleux tant de ses propres œuvres que des éditions dont il eut la responsabilité.

24 « *Onomatopœtique* » : mot-valise dont Gérard Genette faisait le titre d'un chapitre de *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976, rééd. Le Seuil, coll. « Points », 1999, et Marie-Luce Demonet un intertitre de son article « Les « incunables des langues », ou la place de l'onomatopée dans l'étymologie à la Renaissance », *Lexique*, n° 14, 1998, p. 211 : « L'onomatopée est beaucoup plus élaborée que le cri interjectif qui témoigne plutôt d'une incapacité à dire que d'une faculté d'expression. » C'est bien d'une telle *élaboration* – créatrice – que témoignent les onomatopées du *Quart livre*.

l'épanchement de cette âme lâche, c'est la noblesse du grand genre qui se voit sapée. La notation de l'*affectus animi* par les « interjections » onomatopéiques joue ainsi un double rôle fondamental : elle caractérise Panurge comme anti-héros et assure pendant plus de deux chapitres l'effet comique de l'épisode parodique.

La liberté laissée dans le passage à l'onomatopée est saisissante. Scaliger avait souligné en 1540 à quel point l'appellation d'*inter-jectio* pouvait prêter à confusion, dans la mesure où celle-ci pouvait être placée avant ou après d'autres mots, ou encore advenir seule. Il est vrai que les onomatopées que prononce Panurge pendant la tempête apparaissent à tout moment et qu'elles semblent jouir d'une saisissante autonomie :

46

L'eau est entrée en mes souliers par le collet. Bous, bous, bous, paisch, hu, hu, hu, ha, ha, ha, ha, ha. Je naye. Zalas, Zalas, hu, hu, hu, hu, hu, hu. Bebe bous, bous bobous, bobous, ho, ho, ho, ho, ho. Zalas, Zalas²⁵. Holos, holos. Zalas, nostre naufrage eau. Je naye. Zalas, Zalas. Be be be be bous, bous, bous, bous. Or sommes nous au fond. Zalas, Zalas²⁶. Faisons, dist Panurge, quelque bon et beau veu. Zalas, Zalas, Zalas. Bou bou bebebebe, bous, bous. Zalas, Zalas, faisons un pelerin. Czà, ça, chascun boursille à beaulx liards. Czà²⁷.

L'onomatopée interjetée pour orner le discours est devenue une longue litanie composée de variations subtiles sur les mêmes mots et syllabes. *Ha, hu, be, bous, Zalas, holos* : autant de thèmes sonores combinés et répétés à l'envi, certes pour rendre la peur régressive de Panurge, mais encore pour jouer une symphonie – ou cacophonie, c'est selon – onomatopéique d'une étonnante vivacité drolatique.

Dans cette réécriture d'Homère, il n'est pas un hasard que les éléments les plus récurrents *sonnent grec* : « Zalas » fait songer à ζάλη (tempête, calamité), « Holos » à ὅλος ou ὅλως (total ou totalement)²⁸ et « bous » à

²⁵ *Quart livre*, XIX, Pléiade, p. 584, LP p. 997.

²⁶ *Quart livre*, XIX, Pléiade, p. 585, LP p. 997-998.

²⁷ *Quart livre*, XX, Pléiade, p. 588, LP p. 1003.

²⁸ Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe*, op. cit., p. 530, avait déjà noté « l'air latin et grec » – surtout grec, nous semble-t-il – des deux interjections. Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais*, op. cit., t. II, p. 172, faisait quant à lui de *Holos* et *Zalas*

βούς (bœuf), ce qui confirmerait la régression tant infantile qu'animale de Panurge. On serait même tenté de faire de l'hapax « paisch » un composé du grec παις (enfant) et de l'hébreu *isch* (homme)²⁹ – mais c'est peut-être aller trop loin dans l'interprétation du sens de ces onomatopées, bien que cette hypothèse ait le mérite de saisir Panurge comme un semi-homme bien peu héroïque puisque défini par sa frayeur enfantine. Ce détour par les langues anciennes – le grec, en particulier – permettrait une resémantisation, certes un peu « secrète », de cette *vox incondita* et *abscondita* qu'est l'onomatopée.

Ce qui confirme une telle lecture secrètement hellénisante, ce pourrait être la comparaison des deux textes de 1548 et 1552. L'épisode (chapitres VIII-X) faisait déjà l'objet d'une élaboration signifiante³⁰ dans l'édition de 1548. Mais en 1552, toutes les mentions de « Iarus », déformation (parisienne ?) de *Jésus*, ont disparu, la plupart remplacées par « Zalas ». Surtout, un long passage a été ajouté pour clore le chapitre XVIII (VIII en 1548) :

Par ma foy j'ay belle paour. Bou bou, bou bous bous. C'est fait de moy.
Je me conchie de male raige de paour. Bou bou, bou bou. Otto to to to
to ti. Otto to to to to ti. Bou bou bou, ou ou ou bou bou bous bous. Je
naye. Je naye. Je meurs. Bonnes gens je naye³¹.

Ont fait leur apparition deux « phrases onomatopéiques » inconnues du livre de 1548. Ils calquent les lamentations de douleur qu'on trouve notamment chez les Tragiques grecs : ὄτοτοῖ, ὄτοτοτοῖ, ὄτοτοῖ τοτοῖ ou ὄτοτοτοτοτοτοῖ, qui se lisent chez Eschyle, Sophocle et Euripide³².

deux régionalismes saintongeais – ce qui n'a d'ailleurs rien d'incompatible avec une lecture « hellénisante » et renforce au contraire la polyphonie du passage.

- 29 L'auteur de cet article n'étant pas hébraisant, il émet cette hypothèse polyglotte en suivant prudemment la translittération de Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe*, *op. cit.*, p. 71 (par exemple).
- 30 Dans une note de son édition, Gérard Defaux parle d'« un texte déjà très au point », *Quart livre*, LP, p. 1282.
- 31 *Quart livre*, XVIII, Pléiade, p. 583, LP, p. 995 : cf. texte de 1548, LP, p. 1283.
- 32 En 1550, la traduction latine de l'*Électre* de Sophocle qui paraît à Lyon, chez Sébastien Gryphe, rend le « ὄτοτοῖ τοτοῖ » du vers 1245 par « *Eheu, ah ah.* », voir *Sophoclis Ajax flagellifer, et Antigone. Ejusdem Electra. Georgio Rotallero interprete*, Lyon, Sébastien Gryphe, p. 220.

La double onomatopée « Otto to to to ti » fait ainsi de Panurge un pleutre se lamentant de façon aussi lacrymale qu'Électre, Hécube (dans les *Troyennes* d'Euripide) ou même que le chœur féminin des *Perses* d'Eschyle. La pluie d'onomatopées déversée par Panurge trahit donc triplement sa frousse : il s'exprime dans le langage inarticulé de l'animal, babille comme un enfant et pleurniche comme une femme. À la parodie de l'épopée antique se joint celle de la tragédie et de sa *grandiloquentia* dont Rabelais déplace la sublime douleur sur le terrain de la « contenance » ridicule de Panurge³³. En ce qu'elle fait entendre sa *voix imitative* – mais non celle qu'on attendrait : la manière épico-tragique plutôt que l'authentique émotion panurgienne –, l'onomatopée fait œuvre parodique. Elle contribue à faire du *Quart livre*, œuvre unique en son genre, ce drôle de savant contre-chant capable de prendre à leur propre jeu tous les grands genres.

D'autre part, il est fort possible que la *confusion* – en un sens aussi linguistique – qui se donne à lire pendant la tempête se nourrisse du mélange de ces onomatopées invasives avec la foison de termes nautiques dont le lecteur béotien ne saisit pas grand-chose ; c'est dire en somme si les *voces confusæ* ou *incondita* ne sont pas forcément celles qu'on croit. Car si la parole onomatopéique de Panurge tranche comiquement avec celles des autres matelots (Jamet Brahier le « pilot » et frère Jan, notamment), c'est aussi par contraste avec un langage dont l'absconse technicité qui se « vocite » sur le pont aurait de quoi donner la chair de poule au plus vaillant loup de mer. À lire ainsi le passage suivant :

– Uretacque hau (cri le pilot) Uretacque. La main à l'insail. Amene Uretacque. Bressine. Uretacque. Guare la pane. Hau amure, amure bas. Hau Uretacque. Cap en houille. Desmanche le heulme. Accapaye³⁴.

il est patent que la contamination onomatopéique n'est pas loin, tant ce type d'injonction partage avec les litanies panurgiennes en « style coupé »

33 Voir Christophe Clavel, « Dithyrambe pour un massacre. Création lexicale et esthétique des genres », *Études rabelaisiennes*, XLIV, Genève, Droz, 2006, p. 28, qui mentionne encore, à l'arrière-plan du texte de Rabelais, l'adage d'Érasme « *Tragice loqui* » (II, 5, 39).

34 *Quart livre*, XX, Pléiade, p. 587-588, LP p. 1003.

les critères de brièveté, de juxtaposition et de répétition d'éléments qu'on a peine à nommer « syntagmes ».

BABIL BARBARE

Pendant la tempête, Panurge avait lâché, outre son déluge d'onomatopées, cette exclamation de lansquenet germanique : « Tout est frelore bigoth »³⁵. (« Tout est perdu par Dieu.) On retrouve un tel élément gothique parmi les « motz de gueule » découverts par Pantagruel et ses compagnons, au chapitre LVI, lors de la fonte des « parolles gelées » :

Lesquelles ensemble fondues ouysmes, hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, trac, trr, trr, trr, trrr, trrrrr. On, on, on, on, ououououon : goth, magoth, et ne sçay quelz autres motz barbares³⁶...

Soit un véritable *digest* des différents thèmes onomatopéiques de l'œuvre, auxquels sont ajoutés « ticque » et « torche, lorgne », exclamations guerrières³⁷, et, *in fine*, la mention germanisée de « Gog et Magog », figures du paganisme, c'est-à-dire du mal, dignes représentants fantasmagoriques d'un « languaige Barbare » volontiers inarticulé. La thèse de Marie-Luce Demonet a montré comment Rabelais jouait avec les questionnements de son temps sur l'origine du langage, volontiers rattachée à la question des langues « barbares » et des onomatopées considérées comme primitives³⁸. Si même « le *Cratyle* du divin

³⁵ *Quart livre*, XVIII, Pléiade, p. 583, LP, p. 995.

³⁶ *Quart livre*, LVI, Pléiade, p. 670, LP, p. 1157.

³⁷ Pour « ticque » et « torche, lorgne » – déjà présents dans le *Gargantua*, XIX, Pléiade, p. 53, LP (chap. XVIII), p. 99 : « nac petitin petetac ticque, torche, lorne » –, les commentateurs renvoient à la *Bataille de Marignan* de Clément Jannequin. On trouve encore « torche, lorgne » (qui signale des coups portés « à tort et à travers ») chez le poète Guillaume Coquillart (*Blason des armes et des dames*, v. 173, dans *Œuvres*, éd. M.-J. Freeman, Paris-Genève, Droz, p. 263), dont Rabelais a réédité les œuvres dans les années 1530 chez l'imprimeur lyonnais François Juste.

³⁸ Voir Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe*, op. cit., et particulièrement, pour une « lecture “barbare” des chapitres LV et LVI du *Quart livre* », p. 376 sq.

Platon »³⁹, pour citer Rabelais, avait recours à la mention des barbares pour trouver un sens aux syllabes étrangères d'un nom grec, c'était bien que ces (infra-)langues – réputées plus « naturellement » originelles parce qu'onomatopéiques (comme l'est d'ailleurs le mot *barbare* lui-même, selon Strabon) – pouvait aider les étymologistes à remonter jusqu'avant le temps de la confusion babélique.

Les « motz de gueule », recueil d'onomatopées variées, poussent la réflexion linguistique et herméneutique sur les *voces confusae* jusqu'à un point de non-retour. Comment *entendre* ces mots, ces sons et ces cris ? Ne faudrait-il pas plutôt les *voir* – sur la page comme « en l'air » – ainsi que « le peuple voyoit les voix sensiblement », lorsque « Moses recut la loy des Juifs », comme le suggère l'évocation du texte biblique⁴⁰ ? Ou bien faudrait-il s'en tenir au « passetemps »⁴¹ qu'elles procurent ?

50

Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que le phonème [b] ne cesse de faire retour, parmi les paroles qui dégèlent comme dans la bouche de Panurge embarqué pour entendre le mot de Bacbuc. Gargantua déjà – futur mari de Badebec – avait « brasm[é] » dès sa naissance : « à boyre, à boyre, à boyre »⁴², jouant l'histoire séculaire des « deux enfans gardez dedans une case par le vouloir de Psammetic »⁴³ qui, selon Hérodote, « prononcèrent ceste parole *Becus* » (ou *bekkos*). La régression infantile de Panurge n'échappe pas à cette babélisation créative d'une parole faisant signe vers des temps barbares ; tous ses « be be bous » constituent un babil⁴⁴ qui trouve son accomplissement dans l'hapax peureux du chapitre XXXIII :

39 Voir *Quart livre*, XXXVII, Pléiade, p. 625, LP, p. 1073 : « Voyez le *Cratyle* du divin Platon ».

40 Voir *Quart livre*, LVI, Pléiade, p. 669, LP, p. 1157 (cf. Exode, 20, 18).

41 Voir *Quart livre*, LVI, Pléiade, p. 670, LP, p. 1157 : « Croyez que nous y eusmez du passetemps beaucoup ».

42 Voir *Gargantua*, VII, Pléiade, p. 23, LP (chap. VI), p. 41.

43 Voir *Tiers livre*, XIX, Pléiade, p. 409, LP, p. 663 (cf. Hérodote, II, 2). Sur la lecture de cet épisode au XVI^e siècle, voir Marie-Luce Demonet (-Launay), « Un roi, deux enfans et des chèvres : le débat sur le langage naturel chez l'enfant au XVI^e siècle », *Studi francesi*, 72, anno XXIV, fascicolo III, settembre-dicembre 1980, p. 401-414.

44 Chez Rabelais, le mot *babil* n'apparaît – à propos du chant du geai – que dans le prologue du *Quart livre* de 1548, Pléiade, p. 716, LP, p. 1237 : « Il avoit un Gay en delices à cause de son babil par lequel tous les survenans invitoit à boire »...

Panurge commença crier et lamenter plus que jamais. « Babilbabou (disoit il) voicy pis qu'antan. Fuyons »⁴⁵.

Dans cette régression novatrice, il y a tout à la fois le babil primitif de l'enfant et ce « signe de derision » du créateur d'un Panurge capable de « f[aire] la babou »⁴⁶ (c'est-à-dire la moue, la grimace) à frère Jan, avant de « remu[er] les babines, comme un Cinge qui cherche poulz en teste, tremblant, et clacquetant des dens »⁴⁷ devant le chat Rodilardus, telle une bête bien digne de figurer dans le « Marmotretus *de baboinis et cingis* »⁴⁸ de la bibliothèque de saint Victor.

Les rêveries savantes du temps sur la langue originelle ont ouvert dans l'œuvre de Rabelais un espace phonique et graphique de créativité qui atteint son paroxysme dans le *Quart livre*. L'onomatopée, se gardant bien de n'y paraître que comme « mot imitatif », s'offre ainsi comme une réserve de liberté pour un auteur soucieux de faire trembler, avec le sourire, la norme grammaticale (catégorie de l'*interjectio*) ou les cadres génériques (épopée et tragédie). Alors, le babil de Panurge le peureux – homme à *tout faire* (même l'enfant ou l'animal) de son maître – devient un champ d'expérimentation inouï pour qui entend *altérer* la langue « par la barbarie de son creu », ainsi que le dirait Montaigne⁴⁹. À bien des égards, il se joue déjà dans la verve onomatopéique du *Quart livre* quelque chose de ce que Deleuze a nommé en pensant notamment au poète Ghérasim Luca, « le bégaiement de la langue » :

C'est ce qui arrive lorsque le bégaiement ne porte plus sur des mots préexistants, mais introduit lui-même les mots qu'il affecte : ceux-ci n'existent plus indépendamment du bégaiement qui les sélectionne et les relie par lui-même. Ce n'est plus le personnage qui est bègue de

45 *Quart livre*, XXXIII, Pléiade, p. 616, LP, p. 1055.

46 Voir *Quart livre*, LVI, Pléiade, p. 671, LP, p. 1159 : « Panurge luy feist la babou, en signe de derision »

47 *Quart livre*, LXVII, Pléiade, p. 698, LP, p. 1209.

48 Voir *Pantagruel*, VII, Pléiade, p. 236, LP, p. 337.

49 Voir *Essais*, II, 17, « De la presumption » : « Mon langage françois est alteré, et en la prononciation et ailleurs, par la barbarie de mon creu... », édition Villey-Saulnier, avec une préface de Marcel Conche, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 639.

parole, c'est l'écrivain qui devient *bègue de la langue* : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle⁵⁰.

Rabelais (Ra-*blesus* ?) – qui fit naître Gargantua à la saint Blaise – fut assurément l'un de ces plus impénitents « *bègue[s] de la langue* ». Les pages du *Quart livre* consignent parmi ses plus beaux balbutiements.

50 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, chap. XIII : « Bégaya-t-il... », p. 135.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

—, le *Quart-Livre*, édition *variorum* établie et annotée par Gérard Defaux, dans *Les Cinq livres*, Paris, Livre de Poche, « La Pochothèque », 1994.

RUTILIUS LUPUS *et alii*, *De Figuris Sententiarum ac Verborum*, P. Rutilii Lupi Rhetoris antiquissimi, Libri II. Aquilæ Romani Liber I. Julii Rufiniani de iis quæ ab Aquila prætermissa erant, libellus : et præterea ejusdem libri II. Bedæ presbyteri Anglosaxonis De schematibus et tropis sacrarum literarum, Lib. I. Petri Mosellani Tabulæ de Schematibus et Tropis, Lyon, Sébastien Gryphe, 1533, rééd. 1540.

SCALIGER, Jules-César, *Julii Cæsaris Scaligeri de Causis linguæ latinæ libri tredecim*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1540.

Études critiques

CLAVEL, Christophe, « Dithyrambe pour un massacre. Création lexicale et esthétique des genres », *Études rabelaisiennes*, XLIV, 2006, p. 13-30.

DEMONET (-LAUNAY), Marie-Luce, « Un roi, deux enfants et des chèvres : le débat sur le langage naturel chez l'enfant au XVI^e siècle », *Studi francesi*, n° 72, anno XXIV, fascicolo III, septembre-décembre 1980, p. 401-414.

—, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.

—, « Les “incunables des langues”, ou la place de l'onomatopée dans l'étymologie à la Renaissance, de Jean Chéradame à Etienne Pasquier », *Lexique*, n° 14, 1998, p. 201-220.

—, « Eh/hé : l'oralité simulée à la Renaissance », *Langages*, n° 161, mars 2006, p. 57-72.

—, « Interjection et exclamation chez Montaigne : l'expression des affects », *Études rabelaisiennes*, n° XLVIII, 2009, p. 387-404.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976, rééd. Le Seuil, coll. « Points », 1999.

HUCHON, Mireille, « Rabelais et les majuscules », *Études rabelaisiennes*, XVII, 1983, p. 99-113.

LETT, Didier et OFFENSTADT, Nicolas (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

SAINÉAN, Lazare, *La Langue de Rabelais*, Paris, 1922-1923, rééd. Genève, Slatkine reprints, 1976.

TROISIÈME PARTIE

La Fontaine

LES GRÂCES DU « VIEUX LANGAGE »
FORMES ET ENJEUX DE L'ARCHAÏSME
DANS LA PREMIÈRE LIVRAISON DES *FABLES*
DE LA FONTAINE

Damien Fortin
Université Paris-Sorbonne

*Multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque
Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.*
HORACE, *Art poétique*

Aborder les formes et les enjeux de l'archaïsme dans la première livraison des *Fables* (1668), c'est s'exposer à une triple difficulté. La première est d'ordre technique, car la notion d'*archaïsme*, qui suppose la comparaison de deux états de langue, implique un double mouvement : d'abord, un vieillissement qui fait tomber un élément en désuétude ; puis, une résurgence dans la mesure où un état de langue passé se retrouve partiellement et temporairement assumé au sein d'un état présent¹. C'est en somme d'une double ambivalence, à la fois temporelle et axiologique, que témoigne l'archaïsme : marqueur *diachronique* d'un côté, puisqu'il est apte à restituer un double sentiment contradictoire, d'une distance dans le temps et d'une filiation dans la langue ; marqueur *diastatique*² de l'autre, dans la mesure où il peut tantôt participer à l'enjouement badin du propos tantôt renvoyer à un fait de haute culture lié à des connaissances livresques.

1 Cicéron, *De oratore*, III, §153 ; Quintilien, *Institution oratoire*, I, 6, §39.

2 La variation *diastatique* vise à expliquer les écarts relevés entre les usages linguistiques de locuteurs appartenant à des classes sociales différentes.

À la complexité intrinsèque de cette notion s'ajoute une difficulté d'ordre historique. Certes, la langue du XVII^e siècle connaît une évolution spectaculaire, mais la description des grammairiens hésite entre enregistrement d'une marque et prescription d'un nouvel usage. L'obsolescence de certains tours rend parfois la distinction malaisée entre l'appartenance d'un terme au vieux langage et son cantonnement dans des registres jugés bas. Reste que, dans ce siècle qui condamne « le rance et l'antiquaille »³, s'élabore une conscience de l'historicité de la langue, conforme au goût d'une génération : que l'on songe, par exemple, aux jeux mondains de Voiture, auteur d'un poème dédié « Au Siècle des vieux paladins », autour de qui Saint-Aignan, Guiche et Julie d'Angennes échangeaient des *Lettres en vieux langage* (à partir de 1640)⁴ ; à l'érudition de Chapelain et de Ménage, qui se posent tous deux en historiens de la langue en quête de ses origines, notamment à travers leurs ouvrages respectifs, *De la lecture des vieux romans* (1647) et *Les Origines de la langue française* (1650) ; ou encore au goût de Mme de Sévigné qui se délecte à lire une traduction désuète de la première partie du *Don Quichotte* par le grammairien César Oudin (1614)⁵. Alors que la langue française tente de se fixer, dans les années qui précèdent la première livraison des *Fables*, par l'entremise de l'Académie française et par le biais des « belles infidèles », l'attitude à l'égard des mots obsolètes oscille entre leur maintien par des locuteurs considérés en retard sur le procès de la civilisation et leur condamnation par certains grammairiens et puristes.

Devant la perméabilité des usages linguistiques, le premier recueil des *Fables* occupe une position spécifique dans la mesure où il s'inscrit à la fois dans l'héritage de la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance dont il imite la langue expressive et dans le sillage des traités de rhétorique

3 Formule de Guez de Balzac, citée par Gaston Guillaumie, *Guez de Balzac et la prose française : contribution à l'étude de la langue et du style pendant la première moitié du XVI^e siècle* [1927], Genève, Slatkine, 1977, p. 125.

4 Voir Émile Magne, *Voiture et l'hôtel de Rambouillet*, Paris, Émile-Paul, 1930, vol. II, p. 186-187.

5 Mme de Sévigné, *Lettre du 26 août 1677*, dans *Correspondance*, édition établie et annotée par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, vol. II [1974], p. 535-536.

qui invitaient l'orateur à modérer l'emploi de vieux mots pour ne pas contrevir à la clarté et à la convenance du propos⁶. L'inclusion, dans le tissu du style badin, d'archaïsmes, plus généralement associés au style élevé⁷, constitue un marqueur d'hétérogénéité conforme au souci de variété cher au fabuliste, dont la lyre, volage et féconde à la fois, ne cesse de mélanger les genres et les tons. À défaut de dresser ici un relevé complet des termes ou des tournures désuets dans les six premiers livres⁸, on peut esquisser une rapide typologie des formes revêtues par le « vieux langage »⁹ : sur le plan lexical, l'archaïsme ressortit soit à la sémantique (*gisant* qui connaît deux sens¹⁰) soit à la morphologie (*chevance*, par exemple, qui signifiait le « bien d'une personne », est sorti de l'usage¹¹) ; sur le plan graphique, observons certaines orthographes anciennes (*cicogne* pour *cigogne*, conformément à l'étymon latin¹² ; *la Fourmis*

6 Sur ce point, voir notamment les recommandations formulées par Cicéron (*De Oratore*, III, §201 et *Orator*, §81) et Quintilien (*Institution oratoire*, I, 6, §40 et VIII, III, §24-32).

7 C'est le cas, par exemple, de Cicéron, *De Oratore*, III, §153.

8 Arnulf Stefenelli recense au total quelque deux cent quatre-vingts archaïsmes dans les *Fables* qui semblent se répartir de manière sensiblement égale dans les deux premiers recueils et le dernier livre (*Die lexikalischen Archaismen in den Fabeln von La Fontaine*, Passau, Andreas-Haller-Verlag, 1987, p. 179-182).

9 Pour les références aux *Contes* et aux *Œuvres diverses*, on abrègera les renvois à l'édition des *Œuvres complètes* de référence de la manière suivante : *O. C.*, I pour les *Contes*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 ; *O. C.*, II pour les *Œuvres diverses*, édition établie et annotée par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, rééd. 1968. Ici, *Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste* (1664), « Avertissement », *O. C.*, I, p. 551. Rappelons que l'archaïsme apparaît dans les traités de rhétorique romains comme un phénomène lexical contribuant à orner le discours, ce qui l'associe généralement à deux autres figures, le néologisme et la métaphore, dans la mesure où il s'agit d'opérer un déplacement dans la langue en allant contre le mouvement naturel de la *consuetudo* (*Rhétorique à Herennius*, IV, 15, 2).

10 « Les Médecins », V, 12, v. 4 et « L'Ours et les deux Compagnons », V, 20, v. 24, *Fables*, édition établie et annotée par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, LGF/Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2002, p. 172 et 178. Toutes les références aux *Fables* renverront désormais à cette édition. Selon Richelet, ce terme signifiait autrefois « celui qui est couché » (sens archaïque) ; aujourd'hui, il désigne le « cadavre » (sens actuel).

11 « L'Avare qui a perdu son trésor », IV, 20, v. 15, éd. cit., p. 157.

12 « Le Renard et la Cigogne », I, 18, v. 7, 10, 14, éd. cit., p. 81 ; « Le Loup et la Cigogne », III, 9, v. 7, éd. cit., p. 122 (voir la note de Jean-Pierre Collinet, *O. C.*, I, p. 1075).

qui rime avec « petits »¹³) qui peuvent relever de la licence poétique ou de la rime pour l'œil, en vue de respecter les contraintes rimiques et rythmiques imposant parfois la substitution de tels vocables à ceux qui les ont remplacés dans l'usage courant du XVII^e siècle¹⁴ ; sur le plan grammatical, notons les emplois archaïques du verbe *dire* à la première personne du singulier au présent du subjonctif (*die*¹⁵), l'utilisation de formes flexionnelles désuètes (*tissu* vieux participe passé du verbe *tisser*¹⁶) ou l'ancienne forme du possessif (*un mien* placé devant un substantif¹⁷) ; sur le plan syntaxique, relevons surtout les ellipses de l'article¹⁸. On peut toutefois réduire ces catégories à deux modes d'insertion : d'un côté, les archaïsmes dits « isolés » (lexicaux et graphiques) sont « intégrés à la trame de la langue de façon plus ou moins complète selon leur degré de conformité au système phonologique en vigueur » ; de l'autre, les archaïsmes dits « structurés » (grammaticaux et syntaxiques) sont « engagés dans des systèmes morphologiques ou syntaxiques dont ils sont tributaires au point de constituer des séries fermées, qu'il est en principe impossible d'accroître »¹⁹. Dans les deux cas, il convient de savoir si le caractère désuet du trait linguistique est parvenu ou non à la conscience du destinataire. On distinguera dès lors l'archaïsme « ressenti » par le

13 « La Colombe et la Fourmi », II, 12, v. 3, 4, 8, 15, éd. cit., p. 99.

14 Voir, par exemple, la locution conjonctive *cependant que* (I, 22, v. 7, éd. cit., p. 85 ; II, 13, v. 47, éd. cit., p. 101 ; au lieu de *pendant que*, I, 9, v. 12, éd. cit., p. 71 ; II, 2, v. 11, éd. cit., p. 89 ; IV, 3, v. 9, éd. cit., p. 136 ; VI, 4, v. 7, éd. cit., p. 184 ; VI, 15, v. 13, éd. cit., p. 194) que les poètes « trouvent commode pour mesurer un vers [...] » (Louis-Augustin Alemand, *Nouvelles observations ou Guerre civile des François sur la langue* [1688], Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 320) ; ou encore l'emploi du déterminant archaïque *chacun* (« chacune sœur », II, 20, v. 22, éd. cit., p. 108 à comparer avec *chaque sœur*, II, 20, v. 36, éd. cit., p. 109), qui « a maintenant fort mauvaise grace [...] » (Antoine Oudin, *Grammaire française rapportée au langage du temps* [1632 et 1640] Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 137).

15 « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau — Le Loup, La Mère et l'Enfant », IV, 15-16, v. 6, éd. cit., p. 151 ; « L'Aigle et le Hibou », V, 18, v. 10, éd. cit., p. 175.

16 « La Goutte et l'Araignée », III, 8, v. 25, éd. cit., p. 122.

17 « Le Singe et le Dauphin », IV, 7, v. 26, éd. cit., p. 143.

18 Voir, par exemple, « Le Rat de ville et le Rat des champs », I, 9, v. 18, éd. cit., p. 71 ; « Le Lièvre et les Grenouilles », II, 14, v. 24-25, éd. cit., p. 102 ; « Le Meunier, son Fils et l'Âne », III, 1, v. 46, éd. cit., p. 112.

19 Nous empruntons cette typologie à Paul Zumthor, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 19, « L'Archaïsme dans la langue et dans la littérature », 1967, p. 13-14.

locuteur comme un terme qui n'est plus en usage fréquent dans la langue contemporaine, du paléologisme²⁰, ignoré du locuteur non érudit, dès lors enclin à le considérer comme nouveau en raison de son ancienneté et de sa désuétude.

Cette étude se propose ainsi de rapporter l'ambiguïté stylistique de ce procédé, ressortissant au style bas et au style haut tout ensemble, à la promotion de l'apologue ésopique en fable poétique. En un temps où la hiérarchie des formes d'après les degrés d'élévation, de l'humble au sublime, tend à s'effacer au profit d'un sens de l'adaptation héritée de l'ancienne Grèce, la parabole archaïque s'ouvre chez La Fontaine à un jeu de combinaison paradoxale entre brièveté narrative et ornementation poétique grâce au recours fréquent et mesuré à ce fonds ancien – considéré successivement ici comme un trait badin propre à l'enjouement, une marque de haute culture et une patine vénérable.

UN AIR DE CONVERSATION ENJOUÉE

Rappelons d'abord que l'archaïsme est souvent un cas de synonymie, jugée partielle pour les archaïsmes lexicaux et totale pour les archaïsmes grammaticaux²¹. Ce serait toutefois négliger la nuance affective, si vague et si imprécise soit-elle, qui a pu faire préférer le tour archaïque retenu à leurs équivalents classiques. D'où la portée stylistique de ce choix : des deux mots dénotativement synonymes, c'est le signifiant lexical de l'archaïsme qui porte tout le poids de la connotation²². Que l'on songe, par exemple, aux doublons synonymiques : le récit de la fable liminaire du livre V repose ainsi sur une distinction entre le *Bûcheron*

20 Voir Jean-François Sablayrolles, *La Néologie en français contemporain : examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*, Paris, Champion, coll. « Lexica : mots et dictionnaires », 2000 et son article « Archaïsme : un concept mal défini et des utilisations littéraires contrastées », dans Laure Himy-Piéri et Stéphané Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2010, p. 43-65.

21 On distingue ainsi le binôme *die* et *dis* qui ne comporte pas de différences sémantiques pour exprimer le subjonctif présent à la première personne, du doublon *bûcheron* et *boquillons* qui ne présente pas d'identité totale (voir l'exemple à suivre).

22 Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, p. 84.

honnête et les perfides *boquillons* qui cherchent à tromper Mercure. Aussi la différence d'appellation qu'autorise ce doublet synonymique permet-elle de construire des effets d'opposition et de symétrie : le terme archaïque, absent des lexiques du XVII^e siècle, mais attesté au Moyen Âge, offre une nuance de dérision apte à tourner ce groupe en ridicule et à isoler l'honnête protagoniste. Plus avant dans le recueil, dans la fable « L'Homme entre deux âges et ses deux maîtresses », le verbe *testonner* est accompagné d'un commentaire de La Fontaine qui précise : « c'est-à-dire ajust[er] sa tête »²³. Tout en feignant de protester qu'il n'emploie le vocable que dans le sens indiqué afin de mettre en garde le lecteur contre une regrettable confusion, le poète ne nous suggère-t-il pas également par antiphrase de l'entendre dans le second ? Ce verbe désigne à la fois « l'action d'un barbier occupé à accommoder la tête d'un client, en lui peignant, poudrant et parfumant les cheveux » et « le fait de battre quelqu'un en lui donnant des coups sur la tête ». De quoi s'agit-il ici ? D'un côté, une Vieille qui « emportait/ Un peu du poil noir qui restait » ; de l'autre, une Jeune qui « saccageait les poils blancs à son tour » – autrement dit, deux veuves qui font de cette « tête grise » un véritable champ de bataille. À la syllepse de sens sur le premier verbe répond une seconde ambivalence portant sur le verbe censé précisément résorber la difficulté ! D'après Furetière, *ajuster* signifie « accommoder quelque chose, la mettre en état, la rendre juste pour être propre à servir selon sa destination » et constitue un « terme de Maître d'armes. C'est porter justement son coup où l'on veut donner. » Le lexicographe ajoute : « Ce mot se prend aussi ironiquement pour mal-traiter, mal accommoder »²⁴. Source d'amplification de la langue en usage, l'archaïsme contribue à orner l'apologue ésopeque en répondant à l'impératif de variété cher au poète.

Le recours au « vieux langage » parvient surtout à susciter du lecteur une connivence amusée en « égay[ant] l'ouvrage »²⁵. Le fabuliste place

23 « L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses », I, 17, v. 16, éd. cit., p. 80.

24 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, s.v. « testonner » et « ajuster ».

25 Préface des *Fables*, éd. cit., p. 39.

dans la bouche de certains personnages divers mots démodés, tel ce Bœuf qui répond une première fois à la Grenouille *Nenni*²⁶, ouvrant ainsi la série de réponses négatives avant la chute brutale ; ou encore cette voix divine qui adresse son secours au « chartier embourbé » : « Or bien je *vas* t'aider »²⁷ – réplique à la forme désuète apte à rendre l'éloignement de cette voix qui vient du fond de l'espace en annonçant la morale finale : « Aide-toi, le Ciel t'aidera ». Inscrit dans la facture dialoguée de la fable en vue d'esquisser une parlure caractéristique de quelques personnages, l'archaïsme constitue un marqueur social dans la mesure où la forme désuète, souvent proscrite par Vaugelas, pour qui la bonne langue reste déterminée par ce que Quintilien avait appelé le « *vivendi consensus bonorum* »²⁸, va contre l'usage (*consuetudo*) et, par ce décalage, suscite le sourire. Déplacé de la gueule des animaux à la bouche du fabuliste, le vieux mot devient un trait de fine raillerie. Ainsi de ces vers liminaires, « le Roi des animaux se mit un jour en tête/ De *giboyer* »²⁹, où l'enjambement externe, en consonance avec *gibier* à l'ouverture du vers suivant, renforce le contraste entre la noble périphrase et la connotation burlesque du verbe de vénerie, plaçant le lecteur dès l'entrée de la fable dans une transposition burlesque de la chasse héroïque et pastorale d'*Adonis*³⁰.

C'est sans doute dans le sillage tardif de la veine burlesque qu'il convient d'inscrire cette pratique. La juxtaposition insolite d'un vocabulaire aussi hétéroclite, composé de termes élevés ou galants et d'expressions familières, même plaisantes, produit des contrastes incongrus et désinvoltes caractéristiques de ce style. La Fontaine puise

26 « La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf », I, 3, v. 8, éd. cit., p. 65. Ce terme se substitue au *non point* de la première version, comme le note René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, Nizet, 1966, p. 213, n. 49.

27 « Le Chartier embourbé », VI, 18, v. 29, éd. cit., p. 196 (nous soulignons). Sur cet emploi, Claude Favre de Vaugelas précise : « [...] toute la Cour dit, *je vas*, & ne peut souffrir, *je vais*, qui passe pour un mot Provincial, ou du Peuple de Paris » (*Remarques sur la langue française* [1647], édition établie et annotée par Jeanne Streicher, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 27).

28 Quintilien, *Institution oratoire*, XII, I, 12.

29 « Le Lion et l'Âne chassant », II, 19, v. 2, éd. cit., p. 107. « Mot qui ne se dit qu'en riant et dans le burlesque » (Richelet). Nous soulignons.

30 *Adonis*, O. C., II, p. 12.

ainsi chez Scarron et ses émules une partie de son vocabulaire, tels *déconfiture*³¹ et *embâtonné*³², ou encore des expressions comme *point de franche lippée*³³. L'essor de la veine burlesque à compter des décennies 1640-1650 privilégie le mot hors d'usage à la fois plaisant et dérisoire qui attire l'attention par l'anachronisme et l'incongruité de son emploi. Ne nous méprenons pas toutefois sur cette filiation : si l'étrangeté du lexique relève chez ces auteurs d'un principe de discordance, en rupture avec l'impératif rhétorique de l'*aptum*, l'archaïsme lafontainien, situé au centre d'un réseau de faits de style aux interactions multiples, se coule dans le vers d'une manière plus souple, conforme au sens de la mesure classique et au mode badin des *Fables*, en constituant un réseau de connotations d'où s'exhale cet « air d'antiquité »³⁴. À l'esthétique ludique de la bigarrure propre aux burlesques s'oppose dès lors l'esthétique alexandrine de la *poikilia*³⁵ – notion héritée d'Homère et de Pindare à travers le filtre latin d'Horace, qui définit une diversité gracieuse et harmonieuse consistant à ne retenir que la « fine fleur » des tours et des motifs qui s'offrent au poète.

UN SENS DE L'INNUTRITION FÉCONDANTE

À cette complicité avec le public de son temps qui se délecte de cette familiarité répond une étroite relation de connivence avec les temps anciens. La langue des *Fables* reste imprégnée d'une mémoire parallèle

31 « Conseil tenu par les Rats », II, 2, v. 2, éd. cit., p. 89. Attesté au vers 1080 de la *Chanson de Roland* et utilisé à de nombreuses reprises par Scarron, ce terme soutenu est réservé d'après Richelet au genre burlesque. Aux yeux de Furetière, le verbe *déconfire* commence à vieillir. Remarquons que La Fontaine a placé *sépulture*, vocable appartenant au registre élevé, à la rime, afin d'établir un contraste stylistique.

32 « La Chatte métamorphosée en femme », II, 18, v. 39, éd. cit., p. 106. « Mot burlesque pour dire armé de bâtons » (Richelet). Ce terme se trouve au v. 1729 du livre I du *Virgile travesti* (1648) (édition établie et annotée par Jean Serroy, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 116). On lit déjà au v. 1630 le vocable *désembâtonné*, néologisme créé par préfixation (éd. cit., p. 114).

33 « Le Loup et le Chien », I, 5, v. 19, éd. cit., p. 66. Richelet cite cet exemple avec une occurrence de Scarron.

34 « À Monseigneur l'évêque de Soissons » (1687), *O. C.*, I, p. 648.

35 Sur cette notion, voir Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997, p. 491-492, n. 16.

qui plonge ses racines dans l'histoire de la langue et de la culture du royaume avec lesquelles le jeune poète s'est tôt familiarisé par de nombreuses traductions et par une lecture régulière et serrée, destinées à lui offrir un « fonds » d'expressions et de tournures heureuses pour ses rédactions futures, comme le lui avaient probablement conseillé ses maîtres de rhétorique³⁶.

« Chercher ce style antique »³⁷ revient avant tout à établir le fil de la tradition. Placé sous l'égide de noms plaisants comme Marot et Rabelais à qui le fabuliste emprunte une langue et un *ethos*, le recueil constitue moins un pastiche de la littérature renaissante ou médiévale qu'une fabrique poétique à l'ancienne. Les emplois archaïques ont paru si justes aux lecteurs que La Fontaine n'a pu échapper aux attributions erronées de commentateurs pressés à faire du poète le créateur de néologismes, comme *moutonnier*³⁸. Or, c'est dans le *Petit Testament* de Villon ou dans le chapitre VIII du *Quart Livre* de Rabelais que La Fontaine a pu rencontrer cet adjectif, également mentionné par La Porte dans son recueil d'*Épithètes* publié en 1571 à l'article « bergerie »³⁹. La plupart de ces termes génériques, tels que « la *dindonnière* gent »⁴⁰, constituent des termes de la langue du XVI^e siècle relégués au XVII^e siècle dans les genres mineurs du galant et du burlesque. C'est notamment à l'auteur du *Quart livre* que La Fontaine emprunte quelques personnages célèbres : Messer Gaster, « premier maistre de ce monde », chez qui Pantagruel descend à la fin du roman, réapparaît au troisième livre des *Fables* où La Fontaine avertit dans une note ses lecteurs qui ne « pantagruéliseraient » pas que Messer Gaster est l'« estomac »⁴¹. Cet

36 Voir l'« Avertissement » qui ouvre l'édition d'*Adonis* (1669), *O. C.*, II, p. 1.

37 *Climène* (1658), *O. C.*, II, p. 33.

38 « Le Corbeau voulant imiter l'Aigle », II, 16, v. 14, éd. cit., p. 104. Ce terme figure également dans le conte « L'Abbesse » aux v. 19 et 46 (*O. C.*, I, p. 815-816).

39 Maurice de La Porte, *Les Épithètes* [1571], édition établie et annotée par François Rouget, Paris, Champion, coll. « Textes de la Renaissance », n° 144, 2009, p. 119. Il donne également l'adjectif *marescageuse* à l'article « Grenouille » (*ibid.*, p. 280) que l'on trouve dans l'expression *la Gent marécageuse* (« Les Grenouilles qui demandent un Roi », III, 4, v. 7, éd. cit., p. 116).

40 « Le Renard et les Poulets d'Inde », XII, 18, v. 9, éd. cit., p. 374.

41 « Les Membres et l'Estomac », III, 2, v. 4, éd. cit., p. 114 (*O. C.*, I, p. 108). Voir François Rabelais, *Quart livre*, dans *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 671-675.

usage suppose que ces allusions livresques soient identifiées comme des emprunts par le lecteur. Si les archaïsmes semblent parfois surgir d'un passé anonyme, ils exigent souvent de la part du lecteur une sollicitation du contexte de l'occurrence et de ses souvenirs littéraires pour déduire le sens du mot. À l'instar d'Amyot, qui revêtait la prose plutarquienne d'une « naïveté gauloise » et lui empruntait sa « noblesse attique », La Fontaine ne « prend que l'idée, et les tours, et les lois »⁴² des Anciens. Certains tours, perçus comme des emprunts dérivés, sont ainsi entourés d'un arsenal d'expressions archaïques qui les soutiennent, comme la formule *il ferait que sage*⁴³, tirée du « Pot de terre et du Pot de fer » et déjà repérée dans la *Vie d'Antoine*⁴⁴ : la connotation archaïque de ce tour est renforcée par l'ellipse de l'article⁴⁵ et l'utilisation de termes désuets (*d'aventure* qui « n'est plus gueres en usage parmy les excellens Escrivains »⁴⁶) ou de graphies anciennes (*treuvent* qui commence à sortir de l'usage) et appuyée à la fin du poème par le vocable *hoquet*⁴⁷ (« Au moindre *hoquet* ») chargé d'annoncer la catastrophe de ces tripodes éclopés « clopin-clopant comme ils peuent » en offrant un contrepoint à l'expression précédente, *la moindre chose*.

Aux emprunts perceptibles et identifiables se substitue cet « air d'antiquité » aux contours indistincts que le lecteur reconnaît sans pouvoir exactement l'attribuer à un modèle antérieur, tant l'héritage en droite ligne s'amalgame à des filiations dérivées. Tantôt le fabuliste emprunte un tour ancien qu'il se réapproprie, comme la périphrase topique *les sœurs filandières*⁴⁸ considérée par Furetière comme un « terme poétique que nos vieux poètes donnaient pour épithète aux

42 « À Monseigneur l'évêque de Soissons » (1687), *O. C.*, II, p. 648.

43 « Le Port de terre et le Pot de fer », V, 2, v. 4, éd. cit., p. 163.

44 Plutarque, *Vie d'Antoine*, LXXVI, dans *Les Vies des hommes illustres*, édition établie et annotée par Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, vol. II, p. 923.

45 Voir, par exemple, le v. 9 : « Il n'en reviendrait morceau » (éd. cit., p. 163).

46 Claude Favre de Vaugelas, éd. cit., p. 383.

47 « Le Pot de terre et le Pot de fer », V, 2, v. 25, éd. cit., p. 163. *Hoquet* a ici le sens d'« obstacle ».

48 « La Vieille et les deux Servantes », V, 6, v. 2, éd. cit., p. 166 (voir également XII, 5, v. 20 et X, 6, v. 13). Voir François Rabelais, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 325 et Maurice de La Porte, *Les Épithètes*, op. cit., p. 90.

Parques qu'ils s'imaginaient présider à la vie et en filer le cours » ; tantôt il remotive un terme désuet, tel l'adjectif *empenné*, placé à la fin du premier vers de la fable « L'Oiseau blessé d'une flèche » et emprunté à la langue du ^{xvi}^e siècle⁴⁹ : ce vocable qui désigne « les ailerons de plume posés aux côtés d'une flèche pour en assurer la direction et en augmenter la rapidité », évoque et annonce dès l'ouverture de l'apologue la « triste destinée » de l'animal « souffrant un surcroît de douleur », par un jeu quasi homonymique. À la « flèche *empennée* » décochée par l'homme répond, comme par hypallage, la plainte de l'oiseau « en peine ». À l'actualité des mots en usage fait ainsi écho la pérennité des termes désuets : les premiers réactualisent les seconds, tandis que les seconds extirpent les premiers de la contingence historique. S'il implique le présupposé d'une autorité apte à résister au passage du temps, l'archaïsme peut renvoyer à une grande ancienneté de faits. Ces emprunts sont plus généralement chargés d'enluminer la page en lui conférant les attraits trompeurs d'une authenticité historique ou culturelle : que l'on s'intéresse aux animaux *lige[s]*⁵⁰ de l'appétit royal, au Lion de Phèdre comparé au *Seigneur du voisinage*⁵¹, « pleurant son antique prouesse »⁵², ou à la *chartre*⁵³ qui détient la couronne du roi défunt et qu'un Dragon est censé garder – autant d'archaïsmes civilisationnels⁵⁴, qui, en désignant des objets

49 « L'Oiseau blessé d'une flèche », II, 6, v. 1, éd. cit., p. 93. Voir François Rabelais, *Pantagruel*, XVI, éd. cit., p. 273 ou Clément Marot, *Temple de Cupido*, dans *L'Adolescence clémentine*, édition établie et annotée par Frank Lestringant, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésies », 1987, v. 29, p. 56.

50 « Tribut envoyé par les animaux à Alexandre », IV, 12, v. 15, éd. cit., p. 148.

51 « La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion », I, 6, v. 2, éd. cit., p. 67.

52 « Le Lion devenu vieux », III, 14, v. 2, éd. cit., p. 126. « Les délicats du temps ne veulent plus qu'on use de ce mot, et disent qu'il est vieux » (Furetière). Jean de La Bruyère précise : « L'usage a préféré [...] *grandes actions à prouesses* » (*Les Caractères*, édition établie et annotée par Marc Escola, Paris, Champion, coll. « Sources classiques », n° 17, 1999, p. 554).

53 « Le Renard, le Singe, et les Animaux », VI, 6, v. 5, éd. cit., p. 186. « Terme de palais. Ce mot est vieux, et il signifiait autrefois une prison » (Richelet). Encadré par les termes *étui* (v. 4) et *cache* (v. 20), le vocable désigne de manière plus générale une chambre forte. Au voisinage du *dragon* (v. 5), La Fontaine ne peut employer n'importe quel mot.

54 Paul Zumthor préfère parler d'« archaïsmes techniques » employés soit « par besoin de précision sémantique » soit « en vertu de leur richesse évocative : il arrive même que celle-ci, grâce au charme de la forme, prédomine sur le sens référentiel ». (art. cit., p. 16).

disparus ou d'anciennes coutumes, situent ce qui est relaté dans un passé aussi lointain que fabuleux et renvoient le lecteur aux origines d'un pacte féodal favorable à la seule royauté du plus fort.

UNE SAGESSE DES VIEUX ÂGES

68 Associé à un nom propre, ou plus exactement à une autorité, l'archaïsme assure la conjonction d'une *auctoritas* et d'une *antiquitas*— cette patine sacrée, qui constitue la glose d'une parole ancestrale et intemporelle, où le fabuleux se confond avec l'immémorial. On serait tenté d'expliquer pour une bonne part la présence de ce « vieux langage » par le choix du genre de l'apologue, souvent réduit par sa nature originelle et l'usage contemporain à une pratique didactique, mais hissé par le poète français aux cimes du Parnasse⁵⁵ : l'archaïsme serait dès lors l'*ethos* de la fable. Imiter la langue des Anciens, c'est viser l'efficace rhétorique et la valeur poétique de leurs vocables pour retrouver l'« énergie » originelle⁵⁶. Rappelons, à titre d'exemple emblématique, le fameux passage de la fable « La Grenouille et le Rat », où le poète propose une réflexion linguistique à partir de la citation d'un vieux roman, *Le premier livre de Merlin* :

Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
Qui souvent s'engeigne soi-même.
J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui :
Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême⁵⁷.

55 De son côté, Hélène Perras Martineau propose de considérer ce recours à l'archaïsme comme un signe de transgression politique : « Si on peut voir en La Fontaine un type d'opposant, l'archaïsme pesé au trébuchet et déposé dans les *Fables* d'après "les calculs secrets d'une subtile stratégie", pourrait faire partie des calculs transgresseurs du Bonhomme » (*L'Archaïsme dans les Fables de La Fontaine : lexicque commenté*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1977, p. 54).

56 Ou *enargeia*. Voir Aristote, *Rhétorique*, III, 1411b24-1412a10.

57 « La Grenouille et le Rat », IV, 11, v. 1-4, éd. cit., p. 146. Rappelons le vers de la ballade sur la lecture des romans : « Même dans les plus vieux je tiens qu'on peut apprendre » (*O. C.*, II, p. 586). Voir, à titre de parallèle, la réflexion de Jean Racine dans la préface de *Mithridate* (*Œuvres complètes*, édition établie et annotée par

Renouer avec l'« énergie » rhétorique originelle des vieux mots, on serait tenté de justifier le recours à l'archaïsme au sein du recueil par cette seule visée. À quoi s'ajoute ici une sorte de « regret » mélancolique fondé sur la conscience d'un écart entre l'usage linguistique (« trop vieux aujourd'hui ») et l'intuition poétique (« m'a toujours semblé »). Certes, le pittoresque et l'expressivité de l'archaïsme permettent de susciter le sourire amusé du lecteur par des effets de décalage et de distorsion, de retracer un passé légendaire de manière suggestive et évocatrice et d'embellir le récit en l'enveloppant d'une aura poétique ; mais le « vieux langage » participe également à cette recherche de l'appropriation entre le mot et la chose, tout en adaptant la situation au public. Ainsi le fameux terme *alléché* qui orne la seconde fable du recueil, considéré par Nicolas Andry de Boisregard comme « quelque expression forte et énergique »⁵⁸. Apte par sa brièveté et sa densité à mettre l'esprit du lecteur en défaut sans qu'il lui en coûte trop de difficultés de compréhension, l'expression archaïque participe à l'*enargeia* qui renvoie à la fois à une expressivité brillante et à un effet de présence. Aucune volonté manifeste d'opacifier le discours n'anime le fabuliste, qui vise au contraire à « donner du lustre [aux] inventions »⁵⁹ des Anciens. L'archaïsme lexical n'apparaît donc pas comme un simple phénomène d'emprunt, mais il endosse certaines valeurs comme la naïveté dont le concept renvoie à la fois à un mythe des origines de la poésie française et à l'idée d'une écriture facile et spontanée propre au bel esprit.

Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 602).

58 Nicolas Andry de Boisregard, *Réflexions sur l'usage présent de la langue françoise ou remarques nouvelles et critiques touchant la politesse du langage* [1689], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 43. Sur ce terme, voir l'étude d'Arnulf Stefenelli, « “Maître Renard, par l'odeur alléché...” Die Bedeutung von La Fontaine für die Wortgeschichte von französisch “allécher” », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 101, n° 1-2, 1985, p. 1-11.

59 « Contre ceux qui ont le goût difficile », II, 1, v. 7, éd. cit., p. 87.

D'un côté, le sens de certains vocables anciens présentait peu de difficulté au lecteur contemporain : *besacier*⁶⁰, *chevance*⁶¹, *damoiselle*⁶², *déduit*⁶³, *géniture*⁶⁴, *prouesse*⁶⁵ – ensemble de termes jugés archaïques sur le plan morphologique, mais transparents sur le plan sémantique. De l'autre, le poète fait un usage modéré du mot rare qui, loin d'être considéré comme une marque d'érudition lexicographique, vise à donner de l'éclat par son étrangeté et de l'élégance par son expressivité⁶⁶. Si *engeigner* semble trop vieux, le vocable savant *sycophante*⁶⁷, employé dans « Le Loup devenu Berger », que l'on chercherait vainement chez Richelet ou Furetière, est employé par le fabuliste qui précise en note le sens de « trompeur ». L'Académie le fait entrer dans son *Dictionnaire* à partir de 1762 ; Littré ne cite qu'un seul exemple tiré de la *Vie de Solon* par Plutarque traduite par Amyot⁶⁸, à qui La Fontaine pouvait avoir déjà emprunté l'expression proverbiale qui ouvre le poème : « s'aider de la peau du Renard »⁶⁹. À l'origine, le terme *sycophante* désigne le mauvais citoyen mené par l'appât du gain, puis revêt rapidement l'acception que lui ont donnée les comiques latins comme Aristophane – celle d'« hypocrite » pour reprendre l'expression utilisée par le poète afin de qualifier le faux Guillot de la fable. De la même manière, le tour archaïque des proverbes⁷⁰, conforme au mode plus didactique des premiers livres, est parfois rehaussé afin d'agrémenter la leçon souvent

60 « La Besace », I, 7, v. 32, éd. cit., p. 69.

61 « L'Avare qui a perdu son trésor », IV, 20, v. 15, éd. cit., p. 157.

62 « La Belette entrée dans un grenier », III, 17, v. 1, éd. cit., p. 128.

63 « L'Avare qui a perdu son trésor », IV, 20, v. 13, éd. cit., p. 156.

64 « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau/ Le Loup, la Mère et l'Enfant », IV, 15-16, v. 44, éd. cit., p. 152 ; « L'Aigle et le Hibou », V, 18, v. 21, éd. cit., p. 176.

65 « Le Lion devenu vieux », III, 14, v. 2, éd. cit., p. 126 ; « Le Mulet se vantant de sa généalogie », VI, 7, v. 4, éd. cit., p. 187.

66 Voir Aristote pour qui l'« étrangeté » contribue à l'éclat du style, en lui évitant l'écueil de la banalité (*Poétique*, XXII, 1458a-1458b ; *Rhétorique*, III, 2 1404b).

67 « Le Loup devenu Berger », III, 3, v. 13, éd. cit., p. 115.

68 Plutarque, « Vie de Solon », XLVII, dans *Vie des hommes illustres*, éd. cit., vol. I, p. 201.

69 Plutarque, « Vie de Lysandre », XI, dans *ibid.*, p. 984.

70 Inlassablement répertoriées par les traités de rhétorique, les formules figées sont jugées emblématiques du « vieux langage », comme en témoigne Dominique Bouhours, *Remarques nouvelles sur la langue française*, Paris, Mabre/Cramoisy, 1675, p. 503-509.

sèche de l'apologue ésopique et de l'inscrire dans la mémoire du lecteur. Ainsi de la morale du « Loup, la Chèvre et l'Enfant » : *Biaux chires Leups, n'écoutez mie / Mère tenchent chen fieux qui crie*⁷¹, archaïque tant sur le plan graphique (pour *loups* et *tancer* notamment), que lexical (*mie*) : « Une morale nue apporte de l'ennui »⁷², fait remarquer plus loin La Fontaine, qui ne sert pas ici une entreprise de retranscription de la langue des autorités, mais charme son lecteur.

Se tient ainsi, en marge de l'entreprise de purification de la langue française menée sous la férule des grammairiens, une posture encline à soutenir une renaissance lexicale, suivant en cela les célèbres vers de l'*Art poétique* d'Horace⁷³, traduits ou paraphrasés par Vaugelas et Ménage. La Fontaine s'est plu, à l'instar des poètes de la Pléiade, à « remettre en usage les antiques vocables »⁷⁴. Mais il y a loin de ce style érudit et savant combinant les périphrases mythologiques et les pointes ingénieuses, dont l'obscurité constitue un signe d'érudition et d'élection, au vers lafontainien qui vise à mimer un style proche de la conversation libre à travers le filtre d'une ancienne mémoire littéraire. À l'ébranlement intime du « Prince des poètes » en proie aux effets de l'inspiration se substitue chez La Fontaine le signe d'une filiation intime où le détour par l'archaïsme constitue la voie d'accès à une parole poétique qui lui est propre. Il serait en cela plus proche d'un Montaigne, qui veut que l'on « crochette et furette tout le magasin des mots et des figures [...] pour représenter ses conceptions » : « les formes de parler, comme les herbes, s'amendent et fortifient en les transplantant »⁷⁵. Si le genre de

71 « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau/ Le Loup, la Mère et l'Enfant », IV, 15-16, v. 63-64, éd. cit., p. 151.

72 « Le Pâtre et le Lion/ Le Lion et le Chasseur », VI, 1-2, v. 3, éd. cit., p. 181.

73 Horace, *Art poétique*, v. 70-72 – citation placée en exergue : « Beaucoup de mots renaîtront, qui maintenant sont tombés, beaucoup tomberont qui sont en vogue aujourd'hui, si l'usage le veut, l'usage auquel appartient, dans les langues, la souveraineté, le droit, la règle » (*Épîtres*, traduction par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 206).

74 Pierre de Ronsard, *Préface sur la Franciade, touchant le poème héroïque* (1572 et 1587), *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, p. 1175.

75 *Essais*, III, 5, édition établie et annotée par Pierre Villey, sous la direction et avec une préface de Verdun-Louis Saulnier, avec un supplément de Marcel Conche, Paris, PUF,

l'apologue permet à ce « Papillon du Parnasse » d'exploiter les libertés que confère la poésie jusqu'à y mélanger des genres et des discours hétérogènes, l'archaïsme lui offre la possibilité de vêtir les acteurs familiers des apologues ésopiques de la livrée des Muses. C'est dès lors dans ce paradoxe qui consiste d'un côté à éveiller la conscience de ses lecteurs à l'évolution linguistique et, de l'autre, à créer l'impression d'un vers qui a su échapper au temps, que réside l'art du fabuliste, amoureux du « vieux langage », comme Céladon qui « aym[oit] à la vieille Gauloise, et comme faisoient les chevaliers de la Table-ronde, ou le Beau Tenebreux »⁷⁶.

coll. « Quadrige », 2004, p. 873-874.

76 *L'Astrée* [1612-1628], Genève, Slatkine Reprints, 1966, vol. II, « L'Autheur, Au berger Céladon », p. 4.

BIBLIOGRAPHIE

Stylistique de l'archaïsme

- BAR, Francis, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle, étude de style*, Paris, d'Artrey, 1960.
- BRUNOT, Ferdinand, *La Doctrine de Malherbe* [1881], Paris, Armand Colin, 1969.
- , « La formation de la langue classique. 1600-1660 », dans *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, [1905-1943], Paris, Armand Colin, 1966-1968, t. III, p. 95-150.
- , « La langue classique. 1660-1715 », dans *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, [1905-1943], Paris, Armand Colin, 1966-1968, t. IV, p. 227-278.
- DENIS, Delphine, « Approches de l'obscurité au siècle classique », dans Delphine Denis (dir.), *L'Obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 23-38.
- HIMY-PIÉRI, Laure et MACÉ, Stéphane (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.
- HUGUET, Edmond, *L'Évolution du sens des mots depuis le XVI^e siècle* [1934], Paris, Droz, coll. « Études de philologie et d'histoire », 1967.
- , *Mots disparus ou vieillis depuis le XVI^e siècle* [1935], Paris, Droz, coll. « Études de philologie et d'histoire », 1967.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, « L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques », *Le Français moderne*, 1970, p. 10-34.
- , « Problème des evokativen Archaimus », *Travaux de philologie d'Aix-la-Chapelle*, 1972, t. I, p. 25-32.
- , *Style et archaïsme dans La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973, 2 vol.
- MAROUZEAU, Jean, « Une antinomie : archaïque et vulgaire », *Mémoires de la Société linguistique de Paris*, n° 22, 1920-1921, p. 263-272.
- MARZYS, Zygnunt, « L'archaïsme, Vaugelas, Littré et le "Petit Robert" », *Le Français moderne*, n° 46, 1978, p. 199-209.

NÉDELEC, Claudine, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », n° 51, 2004.

NOILLE-CLAUZADE, Christine, « Le burlesque au XVII^e siècle : une question de genre, de style ou d'auteur ? », dans Dominique Bertrand (dir.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Champion, coll. « Champion-varia », n° 27, 1998, p. 271-282.

SABLAYROLLES, Jean-François, *La Néologie en français contemporain : examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*, Paris, Champion, coll. « Lexica : mots et dictionnaires », 2000.

SIOUFFI, Gilles, « L'Éternel passé de la langue : temps et perception linguistique au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 43, 2001, p. 241-255.

74

STEFENELLI, Arnulf, « Mots vieux et "bon usage" au XVII^e siècle », dans Christian Wentzlaff-Eggebert (dir.), *Le Langage littéraire au XVII^e siècle. De la rhétorique à la littérature*, Tübingen, Günter Narr, coll. « Études littéraires françaises », n° 50, 1991, p. 81-94.

VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle, « *Prisca verba* : valeurs et usages de l'ancien dans les conceptions romaines du langage en acte », *Ktema*, n° 31, 2006, p. 137-154.

ZUMTHOR, Paul, « Archaïsme, archaïque, archaïsant », *Revue d'esthétique*, t. XVIII, n° 2, 1965, p. 196-204.

—, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 19, « L'Archaïsme dans la langue et dans la littérature », 1967, p. 11-26.

Le « vieux langage » chez La Fontaine

***, *Le Fablier*, n° 10, « La Fontaine et le Moyen Âge. Actes du colloque de Reims », 1998, p. 11-88.

BIARD, Jean-Dominique, *Le Style des Fables de La Fontaine*, Paris, Nizet, 1970, p. 84-93.

BOURGUIGNON, Jean, « Quelques archaïsmes dans les *Fables* de La Fontaine », dans *Verba et vocabula*, Munich, Fink Verlag, 1968, p. 81-95.

CAVENS, A., « La Fontaine et Rabelais », *Revue du XVI^e siècle*, 1922, p. 175-179.

COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine et le Moyen Âge », *Recherches et Travaux*, n° 37, 1989, p. 85-101 ; repris dans *La Fontaine et quelques autres*, Genève, Droz, 1992, p. 16-32.

- FRANCE, Anatole, « Remarques sur la langue de La Fontaine », dans *Le Génie latin*, Paris, Alphonse Lemerre, 1913, p. 65-96.
- GÉNÉTIOT, Alain, « La Fontaine à l'école du style marotique et du badinage voiturien », *Le Fablier*, n° 5, 1993, p. 17-22.
- LANDY-HOULLON, Isabelle, « Autour d'un marqueur stylistique : le marotique », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, coll. « Feuillettes de l'ENS de Fontenay-Saint-Cloud », 1997, p. 133-146.
- LORIN, Théodore, *Vocabulaire pour les œuvres de La Fontaine*, Paris, Comon, 1852.
- MARTY-LAVEAUX, Charles, « Essai sur la langue de La Fontaine », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1853, p. 484-528 et 1854, p. 58-82.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Marot, le marotique et La Fontaine : réflexions autour de "la pension poétique" », *Le Fablier*, n° 13, 2002, p. 25-35.
- PERRAS MARTINEAU, Hélène, *L'Archaïsme dans les Fables de La Fontaine : lexique commenté*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1977.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, « Locutions et proverbes dans les *Fables* de La Fontaine », *L'Information littéraire*, n° 51, 1979, p. 151-155.
- POTTHOFF, Werner, *La Fontaine Stil, mit besonderer Berücksichtigung der syntaktischen Archaismen*, thèse de doctorat, Université de Marburg, 1843.
- RÉGNIER, Henri, « Lexique de la langue de J. de La Fontaine avec une introduction grammaticale », dans *Œuvres de J. de La Fontaine*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1883-1892, 11 vol., vol. X [1892].
- SIEGERT, Clemens, *Die Sprache La Fontaines mit besonderer Berücksichtigung der Archaismen*, thèse, Université de Leipzig, 1885.
- STEFENELLI, Arnulf, « "Maître Renard, par l'odeur alléché..." Die Bedeutung von La Fontaine für die Wortgeschichte von französisch "allécher" », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 101, n° 1-2, 1985, p. 1-11.
- , *Die lexikalischen Archaismen in den Fabeln von La Fontaine*, Passau, Andreas-Haller-Verlag, 1987.

PEUT-ON INTERPRÉTER
LES *FABLES* DE LA FONTAINE ?

Arnaud Welfringer

Université Paris 8 – Saint-Denis

Toute une littérature, imitations, gloses, commentaires, travaux d'érudition, a trouvé dans les *Fables* ses prétextes ou son aliment, nous offrant la curieuse variété des modes d'exploitations d'un recueil de petits poèmes de l'apparence la plus simple¹.

Peut-on interpréter les *Fables* ? La question semble oiseuse, voire cruelle, lorsqu'elle est posée à l'attention de qui *doit* interpréter les *Fables* à la faveur de l'agrégation. En cette matière comme en d'autres, « tu dois, donc tu peux ». Surtout, il y a, *de facto*, de nombreuses interprétations des *Fables* – bien davantage, du reste, que les candidats ne le souhaiteraient ni n'en pourront lire. La présence du recueil de 1668 au programme de l'agrégation ne va guère arranger cette pénible situation.

Mais, précisément, qui ne voit l'avantage de s'interroger sur la possibilité d'interpréter les *Fables* – à condition, bien sûr, de répondre par la négative ? La chose tirerait les candidats de l'embarras bibliographique, en ôtant toute pertinence (sinon, malheureusement, toute existence) à la totalité des commentaires des *Fables*. Davantage, si la démonstration était réussie, elle pourrait décider les membres du jury à ne plus interroger les agrégatifs sur La Fontaine : soit un auteur en moins à réviser, et davantage de temps à consacrer à ceux qui, du fait d'une fâcheuse obscurité, se dispensent hélas fort mal du commentaire.

1 Paul Valéry, « La poésie de La Fontaine », dans *Vues*, Paris, La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 1948, p. 160.

Faut-il le préciser ? Une telle démonstration, en apparence provocante, se veut surtout une incitation à mieux lire La Fontaine. Il s'agira en effet, à la faveur du paradoxe, de rendre sensible la singularité herméneutique du genre de l'apologue dans le champ de la fiction et les difficultés qu'il pose au commentaire, notamment à l'étude stylistique, afin de proposer ultimement quelques aménagements de méthode qui prennent acte des spécificités des *Fables*.

LIRE CONTRE LA FONTAINE

78

Est-il bien sûr qu'il y ait *en droit* place dans les *Fables* pour le commentaire ? Genre à interprétation transcendante obligatoire, l'apologue appelle fortement un sens, que le fabuliste vient lui-même nommer dans sa moralité, de toute son autorité éthique et herméneutique : le travail de l'interprète est ainsi toujours déjà fait. Au reste, un apologue qui poserait une difficulté et requerrait le travail herméneutique du lecteur manquerait à son but didactique, et serait tout bonnement raté. On objectera que, s'agissant de La Fontaine, celui-ci s'abstient parfois de délivrer l'interprétation qu'offre la moralité, et cela dès « La Cigale et la Fourmi » qui ouvre le recueil de 1668. Mais « ce n'a été que dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer »². On ne saurait mieux dire – et même cela, le fabuliste l'a dit avant nous. Comment donc interpréter un texte qui contient déjà sa propre interprétation ? Comme le rappelle Michel Charles,

2 Jean de La Fontaine, « Préface », *Fables*, édition établie et annotée par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, LGF/Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2002, p. 41. S'agissant de « La Cigale et la Fourmi », Patrick Dandrey (« Du nouveau sur « La Cigale et la Fourmi ? », *Le Fablier*, n° 10, 1998, p. 127-132) s'est proposé de montrer qu'il y est « aisé de suppléer » à la moralité : une minutieuse enquête sur le mot « prêteuse » (« la Fourmi n'est pas *prêteuse* », v. 15) en révèle la connotation fortement péjorative au XVII^e siècle, qui interdit de penser que la Fourmi puisse être blâmée pour son avarice. La leçon implicite est nette, invitant à la prévision, et à la défaveur de la Cigale. Il n'y a donc dans cette fable aucune difficulté, sinon philologique, effet contingent de la distance historique. Voilà déjà une fable de moins à interpréter : c'est un bon début.

Dire que la fable est un texte maîtrisé ne signifie nullement que La Fontaine [...] maîtrise son récit et le résout dans sa moralité. Toute expérience d'un lecteur des *Fables* manifeste immédiatement le contraire. Mais l'on peut soutenir, par contre, que la fable est un genre où le récit est réglé par la moralité et où il n'y a pas en principe de place pour une interprétation libre. Et cela n'est pas indifférent quand on considère ce que l'on appelle communément l'« art de La Fontaine » : le lecteur a beau prendre tout le plaisir qu'il veut au récit, s'attarder autant qu'il le souhaite au conte et parfois à ses errances, il n'échappera pas à l'idée qu'une règle ou un précepte est posé. Le modèle herméneutique utilisé par les fables est en principe fort simple, puisque le sens du récit est explicitement donné dans un texte synthétique qui retranscrit le récit en termes de comportement : la moralité³.

Il se peut que l'actualisation textuelle vienne relativiser cet idéal, mais il n'empêche : le genre – *a fortiori* dans le contexte esthétique de la « clarté » classique – ne valorise pas la difficulté ; or, comme le savent les étudiants consciencieux, pas d'« explication de texte » sans « problématique ».

Dans une fable du recueil de 1678-1679, après le déchiffrement allégorique confié à un personnage du récit, La Fontaine introduit un commentaire supplémentaire par ces mots : « *Si j'osais ajouter* au mot de l'interprète... »⁴. Une interprétation qui s'ajouterait à celle déjà formulée dans l'apologue procéderait ainsi d'une coupable interpolation, fût-ce de la part du fabuliste lui-même : on voit mal ce qui autoriserait *a fortiori* un simple lecteur à « oser ajouter » quelque chose. Commenter une fable suppose de contester l'interprétation auctoriale qu'offre la moralité, pour lui en substituer une autre – et ainsi lire contre l'auteur⁵, pratique fort peu valorisée dans les études littéraires.

3 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 358-359.

4 La Fontaine, « Le Songe d'un Habitant du Mogol », *Fables*, XI, 4, v. 18, éd. cit., p. 332. Nous soulignons.

5 Sur cette question, voir Arnaud Welfringer, « La Fontaine à contre-courant : essai de désobéissance critique (« Testament expliqué par Ésope », *Fables*, II, 20) », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, à paraître en 2011.

ET SI LES FABLES CHANGEAIENT D'AUTEUR(S) ?

On ne s'en tiendra pas à ce seul argument. Comme le signale Gérard Genette, « la fable [...] est presque intégralement un genre hypertextuel »⁶. La Fontaine n'invente pas ses sujets, mais récrit Ésope, Phèdre et quelques autres : « l'art de La Fontaine [...] (n')est (que) l'accomplissement génial d'une pratique hypertextuelle fort modeste, qui est l'expansion stylistique »⁷. Toute fable de La Fontaine se donne ainsi à lire au sein d'un réseau d'hypertextes. Or l'« explication de texte », comme le rappelle ailleurs Gérard Genette, « se veut [...] farouchement immanente : on doit y commenter ligne à ligne, mot à mot, un texte d'une page, en s'interdisant tout recours à des considérations (même textuelles) extérieures à ce texte, pour le coup, vraiment "clos" »⁸. L'« explication de texte », proche de cette pratique que les anglo-saxons nomment *close reading* à laquelle fait allusion Gérard Genette (« *close* connotant à la fois la clôture de l'objet et l'attention scrupuleuse à ses détails »⁹), tend à mettre à l'écart l'hypertextualité constitutive du genre, qui fait que toute fable gagne à être lue non pas isolément, mais au regard de ses précédentes versions. Surtout, cet amuïssement perturbe l'auctorialité qui revient en partage à La Fontaine et à Ésope, Phèdre et quelques autres. En effet, La Fontaine n'est pas l'auteur des *Fables choisies et mises en vers* au même degré que, disons, Baudelaire l'est des *Fleurs du Mal*, ou Hugo des *Contemplations*. Or le partage entre ce qui est assignable dans les *Fables* à La Fontaine et ce qui provient de ses hypotextes commande la définition de ce qu'il y a à interpréter. Dès lors que l'on isole une fable de ses hypotextes en l'« expliquant », on peut *tout* imputer *indifféremment* au seul La Fontaine, aussi bien les canevas narratifs et les moralités hérités des hypotextes, que des éléments effectivement

80

6 Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 79.

7 *Ibid.*, p. 305. Rappelons que, par *hypertextualité*, Gérard Genette entend « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*ibid.*, p. 11-12).

8 Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 15.

introduits par le poète¹⁰. L'« explication de texte » tend à confier à La Fontaine la part de l'*inventio*, et à lui donner la place d'Ésope, en un geste de fait bien proche d'une attribution auctoriale erronée, au rebours des plus élémentaires exigences de la philologie.

QUAND LIRE LES FABLES, C'EST EN FAIRE DES CONTES

Ce dernier problème n'est toutefois pas sans solution : il suffirait après tout de se munir d'une édition des *Fables* qui en donne tous les hypotextes possibles¹¹. La question de la matière de l'interprétation n'en serait pas pour autant réglée. Si l'on se réfère à un poéticien classique du genre de l'apologue, Houdar de La Motte :

Le choix de l'image sous lequel on veut cacher la vérité [qu'on veut enseigner], exige plusieurs conditions. Elle doit être juste, c'est-à-dire, signifier sans équivoque ce qu'on a dessein de faire entendre. Elle doit être une, c'est-à-dire, que tout doit concourir à une fin principale, dont on sente que tout le reste n'est que l'accessoire [...]. Ces conditions sont

- 10 Exemple de cette articulation entre le désintéret pour l'hypertextualité et la décision de tout interpréter identiquement, Georges Couton écrit à l'ouverture de sa *Politique de La Fontaine* (Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 7) : « À la vérité cette étude dès l'abord soulève une objection : est-ce bien la politique de La Fontaine que nous allons rencontrer dans les *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine* ? Ou bien celle d'Ésope, de Phèdre, et plus tard de Pilpay ? ». Mais l'interprète tranche en affirmant : « L'idée qu'un vers du fabuliste pourrait cesser d'exprimer sa pensée de toujours ou du moment, sa sensibilité, ses malices parce qu'il est traduit mot pour mot d'Ésope, de Phèdre ou d'un conteur indien me paraît inadmissible. Qu'un vers subsiste chez La Fontaine comme un résidu sans importance de ses devanciers, comme une scorie inerte, les conceptions artistiques contemporaines, la tradition de la fable, la poétique de La Fontaine, sa sensibilité même interdisent de le penser. J'estime donc que tout dans les Fables doit être retenu pour mon étude, quelle que soit la source, et la parenté du texte et de la source, y eût-il même traduction littérale » (*ibid.*, p. 9-10).
- 11 Une telle édition tiendrait certes de la bibliothèque portable ; mais rien n'empêche en droit un courageux éditeur de fournir un tel volume. D'ici là, on consultera avec profit les éditions de Jean-Pierre Collinet (La Fontaine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1991), Marc Fumaroli (La Fontaine, *Fables*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1995), et Henri de Régner (La Fontaine, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, coll. « Grands Écrivains de la France », 1883-1885, t. I-II pour le recueil de 1668).

prises de la nature même de notre esprit, qui ne saurait souffrir qu'on l'embarrasse, qu'on l'égaré ni qu'on le trompe¹².

82

On retrouve l'absence de difficulté inhérente au genre, qui doit « signifier sans équivoque ce qu'on a dessein de faire entendre ». Ces principes signalent également d'autres obstacles. Parce qu'il est une « image », c'est-à-dire une figure, l'apologue n'est pas à prendre à la lettre : ses détails n'ont pas de densité propre qui autoriserait l'interprète à s'arrêter sur eux. Surtout, l'économie du récit est entièrement régie par la moralité : tout, dans la syntaxe narrative, est supposé faire signe vers la leçon, « *tout* doit concourir à *une* fin principale ». Le verbe « concourir » indique que toutes les unités du texte sont élaborées et organisées *ensemble* en vue d'une *course*, d'un trajet (unique) du sens, sans quoi l'esprit du lecteur s'en trouve « égaré » et « embarrassé » devant la prolifération des sens possibles. Les poéticiens classiques font de ce point l'une des principales différences entre l'apologue et un autre genre narratif également pratiqué par La Fontaine, le conte :

Tout est bon dans un conte pourvu qu'on amuse : [La Fontaine] y hasarde toute sorte d'écarts. Il se détourne vingt fois de sa route, et l'on ne s'en plaint pas ; on fait volontiers le chemin avec lui. Dans la fable qui tend à un but que l'esprit cherche toujours, il faut aller plus vite, et ne s'arrêter sur les détails qu'autant qu'ils concourent à l'unité de dessein¹³.

Or, l'« explication de texte », caractérisée comme le rappelait Gérard Genette par « la clôture de l'objet et l'attention scrupuleuse à ses détails », risque de « s'arrêter sur les détails » non sans interrompre la « course » vers

12 Antoine Houdar de La Motte, *Discours sur la fable* [1719], dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, éd. cit., t. 1, p. 938. On trouve des principes semblables chez Batteux : « L'action de la fable doit être une, juste [...]. Une c'est-à-dire que toutes ses parties aboutissent à un même point : dans l'apologue, c'est la morale. Juste, c'est-à-dire, signifier directement et avec précision, ce qu'on se propose d'enseigner » (Charles Batteux, *Cours de Belles Lettres ou Principes de littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753, t. 1, p. 224). La reprise de l'argumentation à peu près telle quelle indique que ces principes ont force d'évidence pour les poéticiens du genre.

13 Jean-François de La Harpe, *Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, 1797, t. VI, p. 354.

la moralité : elle a même tout intérêt à les considérer pour eux-mêmes, voire à les regarder comme des « écarts » afin de ne pas trivialement redoubler l'interprétation délivrée par la moralité. Plus radicalement, il se pourrait bien que l'interprète, pour commenter une fable, ait besoin de la transformer en un texte d'un autre genre, par exemple, donc, en un conte, ou plus généralement en une (pure) fiction, afin de faire quitter à tel ou tel détail son statut strictement fonctionnel pour le déclarer « significatif », c'est-à-dire interprétable¹⁴.

QUAND LIRE LES FABLES, C'EST EN FAIRE DES POÈMES

On trouve toutefois chez un éminent interprète de La Fontaine, Leo Spitzer, une attention à ce principe de fonctionnalité qui commande la poétique de la fable :

Chaque fable est [...] un ensemble clos ayant sa structure propre, des proportions et des correspondances qui conviennent à son agencement particulier. C'est pourquoi il est impossible de faire comme Roustan qui, pour d'excellentes interprétations de détail, découpe une partie d'une fable ou, comme il arrive souvent dans les études sur La Fontaine (Michaut, Cordemann entre autres) qui découpent des parties de fables pour y dégager le « sentiment de la nature », l'« observation des animaux », la « philosophie », la « morale ». L'agencement de l'ensemble assigne bien plus à chacun de ces « morceaux » de sentiment, d'observation, de compagnie ou de morale une fonction bien précise à l'intérieur de cet ensemble. Il n'y a pas de sentiment de la nature, de philosophie, de morale en soi chez La Fontaine, ils n'existent qu'en tant que fonctions¹⁵.

Spitzer disqualifie toute lecture « thématique » qui, en démembrant les apologues, en autonomise et « défonctionnalise » les éléments.

14 Pour une démonstration détaillée, voir Arnaud Welfringer, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n° 3, « Complications de texte : les microlectures », dir. Marc Escola, 1^{er} septembre 2007 (www.fabula.org/lht/3/Welfringer.html).

15 Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard [1970], coll. « Tel », 1980, p. 197.

« La nature », « les animaux », « la morale », « la philosophie » dans les *Fables*... : sur l'autorité du grand stylisticien, nous voilà débarrassés d'une bonne part des préoccupations de la critique lafontainienne. On ne s'en réjouira cependant pas trop vite : à rebours, les analyses de fables de Spitzer, fondées sur ce principe « fonctionnaliste », démontreraient la possibilité d'une interprétation des *Fables* qui demeurerait fidèle à la poétique de l'apologue.

Toutefois, Spitzer ne rapporte pas du tout cette lecture « fonctionnaliste » au genre de la fable, mais semble même la lui opposer, pour la fonder sur l'idée d'« organisme » : « La Fontaine [...] a transformé le laconisme de la fable en causerie, voyant dans chaque fable un petit organisme mû par ses lois propres »¹⁶. Spitzer ne s'appuie ainsi nullement sur le genre, qu'il résume à un pur trait de style (le « laconisme » des originaux ésoptiques, composés en Attique dans des temps frustes). D'où vient cette idée d'« organisme » qui le supplante, et en quoi consiste-t-elle ?

La Fontaine est sans doute le premier poète de la littérature mondiale – avant lui on pourrait tout au moins nommer quelques sonnets de la Renaissance – à avoir appliqué à l'œuvre d'art réduite cette idée d'organisme, de monade, à avoir senti dans les « actes divers » le souffle du « *teatro del mondo* » tout entier, à avoir pressenti dans ces « modèles réduits » de l'art la loi de la création universelle. Il a fallu la rencontre de la modeste idée médiévale du macrocosme et du microcosme, où l'homme est l'image de la création, et la fière idée de la Renaissance où l'artiste, semblable à Dieu, imagine un monde, pour que prenne forme cette œuvre d'art humble et fière, qui contient l'univers¹⁷.

On ne voit toutefois pas très bien comment la rencontre de la correspondance médiévale entre microcosme et macrocosme et du motif renaissant de l'artiste roi et démiurge se serait produite au XVII^e siècle chez le seul La Fontaine. Surtout, on se défait mal de l'impression que Spitzer ne fait que projeter sur les *Fables*, à titre de propriété du texte, une conception de la littérature comme organisme qui est le postulat

¹⁶ *Ibid.*, p. 196-197.

¹⁷ *Ibid.*, p. 197.

de lecture bien connu de ses *Études de style*. S'il s'agit de situer le lieu de naissance de cet « organicisme », il faut se tourner non du côté de Château-Thierry autour des années 1650-1660, mais vers Iéna au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁸.

La chose n'est pas indifférente. Comme Peter Szondi l'a montré¹⁹, l'idée romantique de l'œuvre d'art comme organisme engage une herméneutique de la totalité, où il s'agit d'« expliquer » le texte, non plus en éclairant une partie obscure à l'aide de parties « claires » comme le faisait jusque là l'herméneutique, mais en éclairant le « tout » à l'aide d'une « partie » constituée en *analogon*, voire, précisément, en *organon*, de l'ensemble. Le type de relation privilégié entre les éléments est alors l'analogie, d'où, dans l'analyse, un primat de la ressemblance sur la différence. Spitzer consacre ainsi toute son attention à tel détail « en raison de ce que nous pourrions appeler sa “micro-représentativité” – sa façon d'énoncer déjà, au niveau de la partie, ce qu'énoncera l'œuvre entière »²⁰. Davantage, comme l'écrit Florian Pennanech,

ce principe de fonctionnement [...] permet non seulement de « motiver » les parties d'une œuvre en les rapportant à un tout, mais en outre de « motiver » l'élément formel en en faisant l'*analogon* de la totalité spirituelle²¹.

- 18 Spitzer ajoute à cette généalogie « la critique d'art de l'Antiquité [qui] imposait à l'œuvre d'art d'être un ensemble organique » (*ibid.*, p. 196) : cette influence peut sembler plus vraisemblable. Mais l'« organicisme » de la poétique antique et classique (voir Aristote, *Poétique*, 47a8 ; Horace, *Art poétique*, v. 8-9, etc.) est un principe de régulation extérieure, corrélé au privilège donné à la *tekhne* du fabricant ; l'organicisme romantique est quant à lui un principe constitutif immanent à l'œuvre, indépendamment de détermination causale extérieure – par exemple générique (Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992, p. 129 et p. 145-153). C'est sur cette conception romantique que repose la démarche de Spitzer qui fait de la fable de La Fontaine « un petit organisme mû par ses lois propres ».
- 19 Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1959.
- 20 Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », dans Leo Spitzer, *Études de style, op. cit.*, p. 28.
- 21 Florian Pennanech, « Stylistique et critique littéraire. La réception de Leo Spitzer par la Nouvelle Critique française », dans Laurence Bourgault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 45.

Devant chaque fable qu'il étudie, Spitzer constate ainsi une incohérence, une rupture thématique et/ou stylistique entre deux séquences, avant de décrire l'art de la transition de La Fontaine qui, d'une part, rend cette rupture plus ou moins insensible, et, d'autre part, établit par-delà les différences apparentes une identité profonde entre les éléments rapprochés. Spitzer élabore alors, contre l'apparente incohérence, une autre cohérence déclarée plus « profonde », un autre « tout » auquel rapporter les parties du texte. Le stylisticien peut enfin rapporter à la totalité psychologique de l'individu La Fontaine cet « art de la transition », *analogon* formel d'une « vision relativiste du monde » qui « dégage ce qu'ont de commun des choses très éloignées »²².

86

Or, si la rhétorique de la fable commande une lecture fonctionnelle où il s'agit de rapporter les parties à un tout, d'une part, ce rapport est d'une nature différente de celui, analogique, mobilisé par Spitzer (s'il fallait lui donner pour emblème une figure, il relève plutôt de la métonymie) ; d'autre part, ce « tout » n'est pas un « organisme » poétique, mais une image allégorique elle-même rapportée à une leçon morale. C'est uniquement l'*ensemble* du récit, comme image, qui est à rapporter analogiquement (en fait, allégoriquement) à un « tout », qui est la leçon morale ; le rapport de la partie à l'image n'est nullement assimilable à celui de l'image à la leçon morale. La lecture « fonctionnelle » de Spitzer saute une étape pour introduire d'emblée un rapport analogique, au niveau à la fois de la partie par rapport au tout et des parties entre elles.

On n'aperçoit peut-être pas l'enjeu de ces subtiles différences. Laissons donc la parole à l'un des meilleurs disciples de Spitzer, Jules Brody, qui explicite les conséquences de la démarche :

Sans vouloir tenter de résumer l'approche de Spitzer, ni d'en extrapoler les principes théoriques, je tiens à en souligner l'apport fondamental [...] : la fine fleur de la pensée de La Fontaine n'est à chercher ni dans ses belles maximes ciselées (« la raison du plus fort est toujours la meilleure »), ni dans la structure du récit, ni dans les grands thèmes qui parcourent les fables en filigrane – l'injustice, l'amitié, la cupidité – mais

22 Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », art. cit., p. 172.

dans les mots épars, qui se parlent et se répondent à l'intérieur des fables individuelles, à un étage supérieur de l'édifice de l'œuvre, bien au-dessus du train-train de la chose narrée²³.

Ce que valorise dans les *Fables* Spitzer (et Jules Brody à sa suite), c'est un principe de répétition, forme élémentaire d'analogie (ici entre différentes « parties » lexicales), qui attire l'attention vers le matériel verbal : soit ce qu'il est convenu d'appeler depuis Jakobson la « fonction poétique » du langage²⁴. Michel Charles a rappelé le « rôle capital que joue la procédure de répétition dans la définition même que donnent les modernes du poétique, voire du littéraire »²⁵, et l'on sait ce que cette définition doit à la poésie moderne. La dévalorisation simultanée du récit (« le train-train de la chose narrée ») est solidaire de cette valorisation, et également tributaire de la modernité poétique caractérisée par l'exclusion du narratif²⁶ ; elle est étrangère aux classiques comme à la poétique de l'apologue. Le même Michel Charles a montré que « l'identification du littéraire au poétique et du poétique au répétitif ouvre le champ le plus vaste qui soit à l'interprétation »²⁷ : l'équivalence formelle est pour le commentateur un puissant moyen d'élaborer des équivalences sémantiques, et ainsi de construire analogiquement une cohérence, « organique » ou « poétique » – tout autre que celle, allégorique et didactique, qu'impose dans un apologue la moralité. Spitzer et sa postérité offrent ainsi l'exemple d'un nouveau moyen de rendre interprétables les *Fables* : les transformer en poèmes modernes ou en « poésie pure »²⁸.

23 Jules Brody, « Lire La Fontaine », dans *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, EMF Monographies, 1994, p. XVII.

24 Sur les rapports entre la théorie littéraire du romantisme allemand et la « fonction poétique » selon Jakobson, voir notamment Tzvetan Todorov, « Théories de la poésie », *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 99-104.

25 Michel Charles, *L'Arbre et la source*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1985, p. 112-113.

26 Voir Dominique Combe, *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

27 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., p. 49.

28 Spitzer fait en effet de La Fontaine « un précurseur de Valéry, pour ce qui est de la poésie de l'intelligence ou de la poésie pure », dans la mesure où il « a su transformer en chant même la prose et en poésie des discussions philosophiques » (Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », art. cit., p. 207 et p. 204). Valéry a lui-

Qu'elle en fasse des contes ou des poèmes, l'interprétation des *Fables*, dans sa manière d'en traiter le détail, fait preuve d'un coupable interventionnisme. La conclusion semble cette fois s'imposer définitivement : il faut s'abstenir d'interpréter les *Fables*.

L'APOLOGUE, GENRE INSTABLE

88 L'honnêteté oblige à le signaler : cette question du statut du détail dans les *Fables* risque toutefois de fragiliser notre démonstration. Les lecteurs intéressés à accepter les analyses précédentes n'ont peut-être pas aperçu un paradoxe embarrassant dans la formule citée de La Motte. Si, dans un apologue, absolument « *tout* doit concourir à une fin principale, dont on sente que tout le reste n'est que l'accessoire », qu'est-ce qui constitue exactement « tout le *reste* » ? Le poéticien indique, du bout des lèvres, que le « concours » de tous les éléments ne peut jamais être qu'un idéal. Un récit comporte toujours des éléments qui peinent à être subsumés dans la moralité. Tel est le « germe d'instabilité » qui caractérise selon Marc Escola tout apologue.

Parce qu'un énoncé aléthique et une série d'énoncés narratifs ne sauraient jamais être pleinement isomorphes, il se trouve qu'aucun exemple ne peut se laisser traduire en une simple maxime, qu'aucun récit n'est exactement réductible à sa moralité. Que la narration soit ou non allégorique, que l'anecdote soit ou non animalière ne change rien à l'affaire : l'application que vient formuler la moralité, loin d'opérer une traduction sans reste du récit en principe moral, ne peut éviter de laisser à l'écart de cette réduction quantité de résidus ou de suppléments [...] ²⁹.

même permis le rapprochement en procédant le premier à une telle transformation des *Fables* en « poésie pure », à la faveur d'une semblable dévalorisation du double aspect didactique et narratif du genre et d'une valorisation de l'art purement formel de La Fontaine (Paul Valéry, « Au sujet d'*Adonis* » et « Oraison funèbre d'une fable », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 474-498 ; « La poésie de La Fontaine », dans *Vues*, *op. cit.*, p. 159-170).

29 Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 6.

A fortiori, dira-t-on, dans les récritures de La Fontaine. Si les poéticiens classiques de l'apologue s'efforcent de réguler, à défaut de pouvoir l'abolir, le détail en tant qu'il est toujours susceptible de détourner le lecteur de la fin morale du genre, et de lui permettre de faire d'une fable un texte d'un autre genre, il n'est pas sûr que l'on trouve ce louable scrupule chez La Fontaine, qui, lui, assume pleinement le recours à des « ornements ».

On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable : ce sont qualités au-dessus de ma portée. Comme il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il ne l'a fait. [...] C'est ce que j'ai fait avec d'autant plus de hardiesse que Quintilien dit qu'on ne saurait trop égayer les narrations. [...] J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté³⁰.

Patrick Dandrey a donné une lecture remarquable de ces lignes : les amplifications narratives des *Fables* viseraient à rendre mieux recevables les apologues auprès d'un public blasé, qui connaît son Ésope depuis l'enfance ; elles seraient ainsi au (strict) service des moralités, et permettraient de « diffuser » dans les récits la moralité que le fabuliste parfois se dispense de donner – là, donc, « où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer »³¹. On voit le bon service qu'une telle lecture de la préface rendrait à notre démonstration : elle ne laisse rien à interpréter dans les *Fables*. La tâche du commentateur se réduirait, lorsque la moralité est explicite, non à interpréter mais tout au plus à décrire et admirer les ornements poétiques apportés par La Fontaine ; lorsque la moralité vient à manquer, il ne s'agirait que d'expliciter celle-ci, et la chose présenterait alors si peu de difficulté qu'on se résout mal à l'appeler « interprétation ».

30 La Fontaine, « Préface », *Fables*, éd. cit., p. 7.

31 Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 9-19.

Aussi est-ce à contrecœur que nous sommes obligés de nous désolidariser de cette manière de comprendre la préface. Quoi qu'en dise ici La Fontaine, on peut juger avec La Motte que la brièveté de Phèdre n'a rien d'« extrême », mais, au contraire, est « fleurie » : « à tout prendre, il est encore prolix auprès d'Ésope »³². C'est que Phèdre ajoute déjà aux apologues ésopiques de nombreuses circonstances au service d'une meilleure motivation des séquences narratives, donnant ainsi une plus grande vraisemblance à la fiction, et partant une plus grande densité³³. « Égayer l'ouvrage plus qu'il ne l'a fait » de « traits » qui permettraient de retenir le lecteur déjà blasé, voilà bien ce qui risque de mettre celui-ci dans l'« embarras » et dans l'« égarement » au moment de dégager la leçon d'un récit ainsi orné et amplifié – ou au contraire, précisément parce qu'il est blasé des apologues ésopiques, de tant satisfaire le désir de « nouveauté » du lecteur qu'il ne lise ces fables que comme de bons contes³⁴. Les lecteurs de l'âge classique, de La Motte à Chamfort, ne se privent pas de reprocher à La Fontaine des ornements superflus au regard de la moralité³⁵. Il se pourrait que La Fontaine exploite pleinement le « germe d'instabilité » inhérent à l'apologue en introduisant à plaisir des éléments qui ne peuvent être subsumés dans la moralité. Tel est selon Marc Escola « le sens à donner au débat sur lequel roule l'ensemble de la préface » :

[Les] éléments narratifs dont le récit a eu besoin mais dont la moralité n'a que faire [...] sont sans doute autant de « traits » qui « égayent la narration » en lui conférant cet enjouement que La Fontaine revendique ; mais parce qu'ils demeurent ainsi sans fonction autre que narrative – ce qui ne signifie pas qu'ils sont de purs « ornements » – ces éléments

32 Antoine Houdar de La Motte, *Discours sur la fable*, op. cit., p. 948.

33 Sur ces notions, voir Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 71-100.

34 Par exemple Madame de Sévigné, grande amatrice des *Fables* comme des *Contes* de La Fontaine, qui valorise dans ces deux œuvres, indifféremment de leurs genres, le « talent qu'il a de conter » (Lettre du 6 mai 1671).

35 On trouvera un échantillon de ces observations dans les présentations que donne Régnier en tête de nombreuses fables dans son édition, La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit.

jouissent d'une parfaite disponibilité, en faisant éventuellement signe vers une autre maxime³⁶.

Ces détails peuvent « faire signe » vers une autre moralité ; mais ils peuvent aussi « faire fiction », ou servir à établir des récurrences « poétiques », et constituer les opérateurs et les matériaux aussi bien d'une réécriture de la fable en conte ou en poème que d'une interprétation (si tant est que les deux opérations se laissent nettement distinguer). Les interprètes ne font ainsi que tirer parti d'une coupable désinvolture de La Fontaine, qui leur a bien préparé le terrain.

S'écroule ici notre première objection contre l'interprétation des *Fables*, la seule qui tenait encore. Parce qu'aucune maxime morale ne peut subsumer pleinement un récit, parce qu'il restera toujours en un apologue des éléments résiduels à partir desquels produire une autre leçon, aucune moralité n'est jamais tout à fait satisfaisante. Une fable n'est donc pas toujours déjà interprétée, comme nous l'écrivions plus haut : une fable est toujours *mal* interprétée, y compris par le fabuliste. La place est libre pour l'interprète – ou plutôt pour un interminable défilé d'interprètes : une fable est *toujours* mal interprétée.

INTERPRÉTER LES FABLES COMME DES FABLES

Nous répugnons à décevoir les candidats qui espéraient enfin trouver une solide raison de faire l'impasse sur une œuvre au programme, mais il faut l'avouer : interpréter les *Fables* est possible, non seulement en fait, mais bien en droit. Au moins tenterons-nous d'atténuer cette déception, en proposant de limiter autant que possible la matière et la manière de l'interprétation.

En effet, on peut légitimement se refuser à suivre totalement les quelques commentateurs que l'on a rencontrés, et s'efforcer de lire les *Fables*, non comme des contes ou des poèmes, mais, pourquoi pas, comme des fables – c'est-à-dire au regard du modèle herméneutique

³⁶ Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, op. cit., p. 6-7.

du genre. On en trouvera l'exemple dans la démarche qu'a récemment proposée Marc Escola :

La marche à suivre consistera pour l'essentiel à observer classiquement, et d'un peu près, le jeu introduit entre la maxime proposée et le récit qui doit l'illustrer, mais aussi le détail de la narration et l'aptitude de certaines de ses séquences à exemplifier un autre principe moral capable de concurrencer la moralité explicite – en indiquant une autre fable possible. La Fontaine ne procédait pas autrement à l'égard des apologues livrés par la tradition pour y délivrer ses propres fables³⁷.

92

D'une part, plutôt que de faire feu de tout bois en considérant que tout dans une fable est identiquement disponible pour l'interprétation et également imputable à La Fontaine, la méthode permet de définir un peu rigoureusement le champ de l'interprétable, en s'attachant uniquement aux détails qui font reste par rapport à l'interprétation censée subsumer l'intégralité du récit. On ajoutera que l'hypertextualité fournit un autre principe de partage dans le champ du notable : pour ne pas faire de La Fontaine l'inventeur de ses *Fables choisies*, il convient de ne pas trop s'étonner de motifs, narratifs ou moraux, qui sont topiques ou directement hérités des principaux hypotextes, et de s'interroger sur les éléments introduits par La Fontaine : sont-ils à leur tour bien fonctionnels ? D'autre part, une fois ce double partage opéré, il s'agit de traiter les éléments résiduels, non pas en tant qu'ils permettraient de construire une cohérence « poétique », mais à nouveau selon le même modèle herméneutique, comme signe d'autres leçons possibles. C'est là une manière de mieux apprécier les choix retenus par La Fontaine au regard des différentes possibilités de réécriture que recelaient ses hypotextes, et ainsi d'entrer dans l'atelier du fabuliste. Une telle démarche permet également de produire une interprétation qui ne redouble pas trivialement le contenu de la moralité, mais met au jour les multiples inductions que permet le récit³⁸.

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁸ Après nos belles promesses d'épargner aux agrégatifs des lectures inutiles, c'est avec embarras que nous renvoyons, en guise d'illustrations de la démarche de lecture proposée, à l'ouvrage de Marc Escola déjà cité, et (aggravons notre cas) à

On ne verra pas trop vite dans cette proposition de réguler l'interprétation à partir du modèle rigoureux de l'apologue, une navrante insensibilité à la « poésie » de La Fontaine. Si nous considérons aujourd'hui les *Fables* d'abord comme des poèmes, et ensuite (rarement) comme des apologues, les contemporains de La Fontaine ne pouvaient guère faire de même. Nous lisons les *Fables* de La Fontaine, voire des *Fables-de-La Fontaine*, tant le genre s'est désormais réduit à cette seule œuvre ; selon le titre complet du recueil, l'âge classique lisait des *Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine*, parmi nombre d'autres recueils et après une fréquentation scolaire du corpus ésoptique, où celui-ci n'était pas seulement la matière d'exercices de lecture mais aussi de réécriture³⁹. Rodés au modèle herméneutique du genre, les contemporains étaient bien plus portés à lire (et à évaluer, comme le fait La Motte) celles de La Fontaine au regard de celui-ci, et mieux disposés à apprécier ses interventions hypertextuelles. La Fontaine ne peut composer ses *Fables* qu'au regard de cet « horizon d'attente » ; qu'il les ait « mis en vers » ne signifie pas qu'il ait anticipé sur notre moderne définition de la poésie ni sur nos procédures herméneutiques. On verra donc dans la démarche ici proposée une manière vraisemblable de partager les étonnements des premiers lecteurs de La Fontaine, de remarquer ce qui pouvait les arrêter dans les *Fables* – que ce soit pour condamner celles-ci (ainsi La Motte), mais également, sans nul doute, pour les apprécier (M^{me} de Sévigné, disons) : après tout, l'« égarement » est aussi un plaisir.

Arnaud Welfringer, *Le Courage de l'équivoque. Politiques des Fables de La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », à paraître en 2011.

39 Voir Georges Couton, *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957.

BIBLIOGRAPHIE

- BATTEUX, Charles, *Cours de Belles Lettres ou Principes de littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753.
- BRODY, Jules, *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, EMF Monographies, 1994.
- CHARLES, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1985.
- , *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1995.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- COUTON, Georges, *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957.
- , *La Politique de La Fontaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- 94 DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992.
- , « Du nouveau sur « La Cigale et la Fourmi ? », *Le Fablier*, n° 10, 1998, p. 127-132.
- ESCOLA, Marc, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 71-100.
- , *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- , « Ouverture métacritique », dans *Figures V*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 7-38.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Discours sur la fable* [1719], dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 933-951.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri de Régnier, Paris, Hachette, coll. « Grands Écrivains de la France », 1883-1885, t. I-II.
- , *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1991.
- , *Fables*, édition établie et annotée par Marc Fumaroli, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1995.
- , *Fables*, édition établie et annotée par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, LGF/Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2002.

- LA HARPE, Jean-François de, *Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, 1797, t. VI.
- PENNANECH, Florian, « Stylistique et critique littéraire. La réception de Leo Spitzer par la Nouvelle Critique française », dans Laurence Bourgault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'Âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992.
- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal de, *Correspondance*, édition établie et annotée par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.
- SPITZER, Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard [1970], coll. « Tel », 1980, p. 166-207.
- STAROBINSKI, Jean, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », dans Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard [1970], coll. « Tel », 1980, p. 7-39.
- SZONDI, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1959.
- TODOROV, Tzvetan, « Théories de la poésie », dans *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 99-104.
- VALÉRY, Paul, « La poésie de La Fontaine », dans *Vues*, Paris, La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 1948, p. 159-170.
- , *Au sujet d'Adonis*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 474-495.
- , *Oraison funèbre d'une fable*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 495-498.
- WELFRINGER, Arnaud, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », dir. Marc Escola, 1^{er} septembre 2007 (www.fabula.org/lht/3/Welfringer.html).
- , « La Fontaine à contre-courant : essai de désobéissance critique (« Testament expliqué par Ésope », *Fables*, II, 20) », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, à paraître en 2011.
- , *Le Courage de l'équivoque. Politiques des Fables de La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », à paraître en 2011.

QUATRIÈME PARTIE

Saint-Simon

PRÉDICATIONS ET PORTRAITS DANS
L'INTRIGUE DU MARIAGE DE M. LE DUC DE BERRY

Violaine Géraud

Université Lyon III

Rien n'est moins intéressant dans l'*Intrigue du mariage de M. le duc de Berry* que l'intrigue elle-même. C'est ailleurs qu'il faut aller chercher ce qui fait de cet extrait des *Mémoires* un grand texte. Alors est-ce, comme on le dit de l'ensemble de l'œuvre, dans les portraits qui « sont, sans aucun doute, la partie la plus fréquentée et la plus commentée [...] la plus constamment célébrée dans les anthologies »¹ ? Ces portraits couvrent 5,7 % de l'ensemble des *Mémoires*, selon les calculs de Dirk Van der Gruyssen². Or, si tous les commentateurs, à commencer par Proust³ mais aussi Léo Spitzer⁴, s'accordent à admirer l'art du portraitiste, nul ne lui donne la même signification anthropologique ou métaphysique. Saint-Simon fait-il avant tout « l'éloge de l'individu », comme le propose Marc Hersant qui intitule ainsi le chapitre qu'il consacre aux portraits, ou bien traduit-il une vision universalisante, à la fois pascalienne et baroque, dans sa « poétique des contrariétés » comme l'affirme Delphine de Garidel⁵ ?

- 1 Marc Hersant, *Le Discours de vérité dans les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Champion, 2009, p. 635.
- 2 Dirk Van Cruyssen, *Le Portrait dans les Mémoires du duc de Saint-Simon, fonctions, techniques et anthropologie, étude statistique et analytique*, Paris, Nizet, 1971, p. 122.
- 3 Proust commente le portrait de Villars dans *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, œuvres complètes*, édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 252-256.
- 4 Leo Spitzer commente le style du portrait de Louis XIV dans *Approches textuelles des Mémoires de Saint-Simon*, Paris, J.-M. Place, 1980.
- 5 Delphine de Garidel, *Poétique de Saint-Simon*, Paris, Champion, 2005, p. 350.

Étant donné que la question des portraits est centrale et vertigineuse, je me contenterai d'observer ceux que l'on rencontre dans le texte mis au programme des agrégations de lettres, pour montrer ce qui les relie à ceux du reste de l'œuvre, et surtout ce qui les en distingue. Il est dès lors tentant de prendre pour point de départ la définition de Dirk Van Cruysse qui considère comme « portraits » « tous les passages qui constituent une interruption momentanée ou prolongée de la relation historique et qui manifestent une volonté de l'écrivain de renseigner le lecteur sur l'apparence extérieure ou la réalité intérieure des personnages qui tiennent la scène »⁶ ? Cependant, les portraits de l'Intrigue sont trop prompts pour satisfaire pareille définition : ils n'interrompent justement jamais véritablement l'avancée de l'action. En cela et à la différence d'autres portraits comme celui de Villars⁷, ils rompent complètement avec la tradition du portrait mondain définie par Karl Cogard⁸ qui se fonde notamment sur la *Description de l'Isle de Portraiture* de Charles Sorel de 1659, ou sur les portraits recueillis par la Grande Mademoiselle, les *Divers portraits* imprimés à Caen et publiés à une trentaine d'exemplaires la même année⁹. Le portrait mondain, tel que l'illustrent aussi le *Cyrus* et la *Clélie*, ne peut se penser sans référence au portrait pictural. Il relève du genre démonstratif et comprend une prosopographie à laquelle fait généralement suite une éthopée. Or la quasi-disparition de la prosopographie dans l'*Intrigue du mariage de M. le duc de Berry* détache les descriptions des êtres humains de toute intention picturale. Loin de pouvoir être considérés comme des excroissances, interrompant longuement l'action, les portraits de notre texte ne se séparent pas de l'action qu'ils servent. Et si la généalogie et le rang occupé continuent d'être prépondérants, les mœurs, louées ou satirisées, sont surtout envisagées par rapport à la conduite de l'action.

6 Dirk van Cruysse, *Le Portrait dans les Mémoires*, op. cit., p. 130.

7 Saint-Simon, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Yves Coirault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1983, t. II, p. 252-256.

8 Karl Cogard, « Le portrait mondain, "un nouveau genre d'écrire". Le cas de *Divers portraits* (1659) », *XVII^e siècle*, 2006/3, n° 2321, Paris, PUF, p. 411-432.

9 Les *Divers portraits* ont été publiés dans un format *in-quarto* en 30 ou 60 exemplaires, selon des témoignages. Voir l'article de Karl Cogard, « Le portrait mondain », art. cit., p. 412.

Les portraits des *Mémoires* du Cardinal de Retz, parce qu'ils sont réunis en une « galerie »¹⁰ et ainsi séparés de la narration, s'installent dans une tradition picturale, même s'ils réduisent à l'extrême la prosopographie, absente des portraits masculins, et fort peu développée¹¹ dans les portraits féminins. Aussi la première originalité des « portraits » de Saint-Simon dans le court texte qui nous occupe est-elle moins dans la presque disparition de la prosopographie qu'il partage avec Retz, que dans leur systématique articulation à l'intrigue : les caractères se réduisent en ressorts, qui fonctionnent ou pas. Il n'est donc guère possible d'assigner aux portraits de *l'Intrigue* une seule des quatre fonctions répertoriées par Van Cruysse : fonction historique, psychologique, éthique, métaphysique. Ces quatre fonctions interagissent en s'instrumentalisant dans notre texte. Et c'est un narrateur-manipulateur qui observe les êtres qu'il veut utiliser à ses fins, et dont il veut exploiter les contradictions. Car l'homme peint par Saint-Simon, dans l'ensemble des *Mémoires*, n'est jamais d'un caractère uni ; il est fait de contrastes et de tensions.

En entrant dans les rapides portraits de *l'Intrigue* par le prisme grammatical de la prédication, je voudrais montrer que celle-ci, sous l'effet de la condensation, donne naissance à des discohérences¹² qui intériorisent les contradictions propres à l'humaine condition au sein même de la syntaxe. La logique classique décomposait la structure binaire GN-GV des phrases assertives comme un jugement qu'elle découpait en deux éléments complémentaires, le premier appelé sujet, « ce dont on parle », et le second appelé prédicat et « contenant le jugement prédique » du sujet¹³. Dans un portrait, le personnage

10 Voici la galerie où les figures vous paraîtront dans leur étendue, et où je vous présenterai les tableaux des personnages que vous verrez plus avant dans l'action. », dans *Mémoires du Cardinal de Retz*, édition établie et annotée par Marie-Thérèse Hipp et Michel Perrot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 286.

11 « Mlle de Chevreuse, qui avait plus de beauté que d'agrément », *Mémoires du Cardinal de Retz*, éd. cit. p. 291.

12 Je choisis à dessein de recourir à ce terme formé au moyen du préfixe *dis-* pour désigner les cas où Saint-Simon s'écarte de la cohérence sans que celle-ci soit totalement rompue.

13 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *La Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 130-131.

devrait être naturellement « sujet » et les expressions prédicatives former autant de traits de caractère. Cependant, comme le prédicat grammatical ne peut être confondu, d'un point de vue linguistique, avec la notion logique de prédicat¹⁴, comme toute prédication est un nœud de complexité, tant les structures peuvent varier autour du pivot prédicatif qu'est le verbe, nous allons voir que dans l'*Intrigue du mariage de M. le duc de Berry*, la complexité inhérente à toute prédication est augmentée par les extraordinaires variations stylistiques : la limite entre expressions référentielles et expressions prédicatives se trouvera sans cesse transgressée par la vivacité spirituelle, l'audace syntaxique redoublant celle, bien connue, de la créativité lexicale. Les prédications par lesquelles se font les portraits dans l'*Intrigue* peuvent être essentielles ou au contraire évoquées à titre d'explications secondaires, et le portrait peut même se faire au-delà des limites de la prédication.

LES PRÉDICATIONS PREMIÈRES AVEC ÊTRE

X est y, l'attribution d'une qualité

L'absence de déterminant impose un point de vue *intensionnel* dans le portrait d'une possible dame d'atour de la future Duchesse de Berry. « Le substantif attribut marque une qualité (non restreinte) qui imprègne totalement le sujet, dans laquelle le sujet (d'extension restreinte) s'absorbe entièrement »¹⁵. On trouve ainsi la femme de Cheverny totalement « absorbée » dans sa propre filiation lorsque Saint-Simon écrit :

La femme était fille du vieux Saumery et d'une sœur de M. Colbert [...]. Avec cela rompue au monde, quoique toujours dans Versailles, elle allât fort peu ; beaucoup d'esprit et de sens, de l'agrément dans la conversation [...]¹⁶.

¹⁴ Pour une mise au point sur la question, voir Sige Yuki Kuroda, « Le jugement catégorique et le jugement théique », *Langages*, n° 30, 1973, p. 81-110.

¹⁵ Pierre le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 138.

¹⁶ Saint-Simon, *Intrigue du mariage du duc de Berry, Mémoires avril-juillet 1710*, édition établie et annotée par Patrick Dandrey et Grégory Gicquiaud, Paris, Flammarion, coll. « GF » 2005, p. 154, Toutes les citations extraites de l'*Intrigue* renverront désormais à cette édition.

La suite du portrait se fait sans complète cohérence syntaxique avec le verbe être initial : si *rompue* se construit avec *être* avec la copule être, ce n'est pas le cas des autres syntagmes qui exigeraient le verbe *avoir* (*elle avait beaucoup d'esprit, elle avait de l'agrément*). Nous retrouverons sous la juxtaposition apparente d'un portrait se faisant par touches successives, ces discohérences syntaxiques. On peut noter d'emblée qu'elles constituent le premier trait caractéristique de l'écriture de Saint-Simon dans les portraits de *l'Intrigue*.

Ces derniers révèlent aussi les préjugés de caste de celui qui les fait : ainsi la généalogie de la femme de Cheverny entraîne-t-elle une anaphore infidèle irrévérencieuse (la femme). Ces préjugés apparaîtront plus nettement encore dans le portrait de la Marquise de la Vieuville qui sera finalement déclarée dame d'atours :

Elle était belle, pauvre, sans esprit, mais sage, élevée domestique de Mme de Nemours où on l'appelait Mlle d'Arrest, et où M. de la Vieuville s'emmouracha d'elle et l'épousa [...] ¹⁷.

Les quatre premiers attributs sont dans une réelle égalité syntaxique que souligne la coordination. Mais le participe passé *élevée* exigerait, pour l'introduire, plutôt *avait été* que *était*, puisque les faits dont il va être question sont révolus dans le passé : l'aspect accompli s'imposerait pour la copule introductrice. C'est encore une discohérence syntaxique que dérobe l'énumération.

X est un y, catégorisation

Le portrait de Mme de la Vieuville se poursuit. Ses mœurs sont ensuite peintes à partir d'une synecdoque, « son art », lequel va être catégorisé :

Son art était une application continuelle à plaire à tout le monde, une flatterie sans mesure, et un talent de s'insinuer auprès de tous ceux dont elle croyait pouvoir tirer parti, mais c'était tout ; du reste, appliquée à ses affaires, avec l'attachement que donnent le besoin et la qualité de seconde femme qui trouve des enfants de la première et les affaires en

¹⁷ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 164.

désordre : souvent à la cour frappant à toutes les portes, rarement à Marly. [...] Son mari était une espèce de pécore lourde et ennuyeuse à l'excès, qui ne voyait personne à la cour¹⁸.

Dans la suite du portrait à partir du connecteur argumentatif *du reste*, nous avons une hyperbate qui ne peut syntaxiquement se relier qu'au début du portrait, au schéma *x est y*. Quant à son mari, lui aussi est catégorisé en même temps que vilipendé : d'abord par le choix du déterminant indéfini, ici méprisant *une espèce de*, et surtout du substantif *pécore* désignant à l'origine une pièce de bétail.

Un autre portrait présente une prédication attributive catégorisante autant que dévalorisante :

104

Ce P. de Trévou, gentilhomme de Bretagne de bon lieu, était un petit homme crêté assez ridicule, bonhomme qui se prenait par l'amitié et la confiance, de fort peu d'esprit et de sens assez court, et qui, avec cela, ne laissait pas d'être ami intime et à toute portée du P. Tellier, qui en avait si peu jusque dans sa compagnie¹⁹.

Pour peindre « ce cerveau étroit », cet homme sans envergure, Saint-Simon note-t-il au passage un détail physique qui assimilerait le personnage à un volatile de basse-cour, par le mot insolite « crêté », ou désigne-t-il ainsi en l'emblématisant sa vanité²⁰ ? Si les attributs révèlent nettement l'intention satirique, les trois relatives, tout en étant syntaxiquement explicatives, sont en fait essentielles à la conduite de l'intrigue, dans la mesure où elles stipulent l'intérêt stratégique du personnage moqué. La prédication catégorisante est là encore employée par Saint-Simon comme signe de mépris.

Signalons que la catégorisation dépréciative peut s'allier à la comparaison pour produire un effet comique :

¹⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁰ *Dictionnaire de Furetière* : « *Creste* s'emploie aussi figurément en choses morales et signifie orgueil, superbe, vanité ».

Ce prince [Monsieur le duc d'Orléans] avec tout son esprit et sa passion pour Mademoiselle [...] était comme une poutre immobile qui ne remuait que par nos efforts redoublés, et qui fut tel d'un bout à l'autre de cette grande affaire²¹.

Cette caractérisation du duc d'Orléans²² par analogie avec un objet trivial est surtout un trait d'humour par la réification inattendue d'un personnage aussi considérable que le futur Régent.

X est d'un y, la participation d'une qualité

C'est à nouveau le nom propre qui forme le thème dans :

Pontchartrain était d'une curiosité insupportable, grand fureteur et inquisiteur, sur ses meilleurs amis comme sur les autres [...] ²³.

À partir de la valeur d'origine, le tour *être de* indique que le sujet participe d'une qualité²⁴, puis l'absence de déterminant dans le syntagme *grand fureteur et inquisiteur* retire toute extension à l'attribut. Ce portrait participe aussi du modèle prédicatif *x est y*.

X est [dét. défini] y, l'identification

L'épisode relatant la quête de la dame d'atour se clôt par le refus prémonitoire de Mme de Carey dont Saint-Simon brosse rapidement le portrait :

Elle était ma parente et de tous temps intimement mon amie, et elle avait beaucoup d'amis considérables, et plus de sens et de conduite encore que d'esprit²⁵.

Au rebours des portraits antérieurs, la parenté avec le mémorialiste ainsi que l'amitié sont gages ici de perfection des mœurs. L'attribut

²¹ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 59.

²² Pour un portrait plus étoffé du duc d'Orléans, voir *Mémoires*, éd. cit., t. VIII, p. 652-653.

²³ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 84.

²⁴ Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 147.

²⁵ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 172.

nominal précédé d'un déterminant possessif pose une identification qui participe de la louange, alors que les catégorisations attributives induisaient systématiquement la dépréciation.

*C'était Y*²⁶

Dans l'épisode relatif à la quête d'une autre dame d'honneur que Mme de Saint-Simon pour la future Duchesse de Berry, on trouve un même schéma prédicatif au moyen duquel sont faits les portraits de deux prétendantes, la Duchesse de Roquelaure et Mme de Lesdiguières :

C'était une personne extrêmement haute, impérieuse, intrigante, dont le grand air altier rebroussait tout le monde, et avec cela de la dernière bassesse et de la plus abjecte flatterie, qui la faisait fort mépriser²⁷.

C'était une personne de beaucoup de douceur, de mérite, de vertu et d'infiniment d'esprit, de ce langage à part si particulier aux Mortemarts, mais qui de sa vie n'avait vu la cour ni le monde, et qui vivait avec très peu de bien dans une grande piété sans presque voir personne²⁸.

Dans ces deux portraits, le démonstratif anaphorise le nom auparavant donné dans le texte. Le recours à l'attribut *une personne* entame une catégorisation qui entre dans un processus de dénigrement, ou au contraire de célébration. Les deux portraits des possibles dames d'honneur sont mis en parallèle pour mieux s'opposer. Dans le portrait-charge de Mme de Roquelaure, se succèdent des adjectifs qualificatifs, une relative explicative, elle aussi caractérisante. Mais l'anaphore résomptive qu'opère *avec cela* introduit, en la présentant aussi comme un renchérissement, une sorte d'hyperbate formée par des compléments déterminatifs de *personne* énumérant des défauts superlatifs.

26 On trouve une variante de cette structure, avec un ordre des constituants que modifie l'emphase :

[...] ce qu'elle [Mlle Choin] ne pouvait avec une personne d'autant d'esprit et d'application que l'était celle-là, avec l'air futile de ne songer qu'à s'amuser et à se divertir elle et les autres (Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 106)

Dans ce rapide portrait de Mme la Duchesse, la prédication se combine avec la comparaison (*autant que*) pour peindre la réalité d'une psychologie que dérober l'apparence de la futilité (*avec l'air futile*).

27 Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 136.

28 *Ibid.*

Dans le portrait laudatif de Mme de Lesdiguière, les compléments déterminatifs de *personne* énumèrent au contraire les qualités. Mais l'irruption dans leur liste du syntagme *de ce langage à part si particulier aux Mortemarts* se rattache mal au reste de la phrase par le biais de la préposition *de* (**une personne de ce langage si particulier*). Il y a là un effet de surgissement que nous pourrions désigner comme hyperbate ou même anacoluthie, comme aime à en produire Saint-Simon dans les courts portraits de l'Intrigue. Il imite ainsi la spontanéité spirituelle, en rapprochant son écriture de la langue parlée. Or, en saluant le langage si particulier aux Mortemarts, Saint-Simon dévoile quelque chose de ses propres choix stylistiques : s'exprimer, c'est pour lui se singulariser. Et précisément, cette singularisation se fait dans notre texte par des épanorthoses syntaxiquement décalées. Ces légères boiteries dans l'enchaînement des prédications produisent l'illusion d'une invention à vive allure.

LES PRÉDICTIONS PREMIÈRES FAITES AVEC D'AUTRES VERBES QUE ÊTRE

Verbe + complément essentiel

On a déjà souligné combien, chez Saint-Simon, l'intention descriptive se greffait aux nécessités de l'intrigue. Mieux encore, l'analyse psychologique à laquelle se livre Saint-Simon ne révèle souvent les défauts et qualités des uns et des autres que par rapport à la volonté souveraine d'en user, de les exploiter. Certaines éthopées vont ainsi jusqu'à transformer l'humain en « instrument ». Et cette réification (transformation d'un humain en objet manipulable) se marque linguistiquement par une structure syntaxique privilégiée, qui place les caractéristiques formant un portrait en fonction grammaticale de compléments d'objet, direct et indirect :

Mme de Lévis me parut un autre instrument plus considérable. Elle joignait infiniment d'esprit à une fermeté qui, un peu gouvernée par l'humeur, était égale et même supérieure à celle de Mme la Duchesse de Villeroi²⁹.

²⁹ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 63.

Dans un autre portrait qui se fait au sein d'un discours narrativisé (adressé à Bignon), le portrait se situe dans un complément essentiel, intraprédicatif, prévu par la valence du verbe *s'étendre* :

Dans ce dessein, je continuai à m'étendre sur tout le danger de la puissance de Madame la Duchesse, sur son peu de cœur, de foi, de principes en tous genres [...] ³⁰.

D'abord le complément extraprédicatif qui ouvre cette phrase assujettit le portrait qui nous est fait à un but, un dessein. La matière sur laquelle la description se fait en « s'étendant » d'ailleurs sur le mode privatif (on sait combien *peu de* est orienté négativement) révèle toute l'inimitié de Saint-Simon à l'encontre de la Duchesse, qui est au fondement de l'intrigue. Ce portrait-charge se fait en outre sur le modèle de la prétérition inversée, puisqu'en prétendant continuer de « s'étendre », il confine au laconisme.

108

X avait un y / x a de l'y

Tandis que la prosopographie, lorsqu'elle existe, se réduit à un seul mot dans les portraits déjà étudiés (*crêté, belle*), il n'en va pas de même pour celui d'une autre possible dame d'atour de la future Duchesse de Berry, Mme de Cheverny :

Avec tout son mérite, elle avait un visage dégoûtant, dont le Roi, qui se prenait tant aux figures, ne pouvait s'accommoder. Elle et son mari avaient essuyé le scorbut au Danemark, [...]. Ils y avaient laissé l'un et l'autre presque toutes leurs dents et auraient mieux fait de n'en rapporter aucune. Ce défaut, avec un teint fort couperosé, faisait quelque chose de fort désagréable dans une femme qui n'était plus jeune, et qui avait pourtant une physionomie d'esprit. En un mot, ce fut un visage auquel le Roi qui se prenait tant aux figures, qui en était fort susceptible ne put jamais s'appivoiser ³¹.

La prosopographie débute en adoptant l'angle de vision du roi : Saint-Simon ne s'intéresse pas aux apparences ³², ou alors de manière globale, et

³⁰ *Ibid.*, p. 106.

³¹ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 156.

³² Il s'y intéresse moins encore que le cardinal de Retz, avec lequel il partage le goût de l'intrigue, la volonté de juger en moraliste et un point de vue extra-lucide surplombant

pour qu'elles lui révèlent par un détail signifiant la vérité entière de l'être. Lui juge tout au plus l'ensemble de la physionomie, en la mettant du reste en rapport avec une qualité toute spirituelle, ce qui forme un quasi-oxymore (*une physionomie d'esprit*). Un tel jugement s'oppose à celui du roi par le biais de l'adverbe concessif *pourtant*. Deux relatives explicatives insistent sur l'attachement du Roi aux expressions du visage et du corps : *qui se prenait tant aux figures, qui en était fort susceptible*. Saint-Simon fait la satire d'un monarque qui accorde plus d'importance au paraître qu'à l'être, et plus généralement d'une maladie qui contamine toute la cour. En même temps, il est peut-être dans ce portrait plus rosse que le roi : *et auraient mieux fait de n'en rapporter aucune*. Ce trait d'esprit qui présente les dents comme des objets détachés du corps humain est d'une inhumaine loufoquerie.

Ce type de prédication par le verbe *avoir* apparaît aussi dans une des rares phrases relevant du discours direct : un discours mettant en exergue les bons mots, destiné à permettre à Mme la Duchesse d'Orléans de se ressaisir, tant elle est émue du refus des Saint-Simon d'en faire leur dame d'honneur :

Madame, lui dis-je tout d'un coup et d'un ton ferme, Mademoiselle a bien de l'esprit et je n'ai pas ouï dire que M. le duc de Berry en ait autant qu'elle [...] ³³.

Le discours direct met en valeur ce que Saint-Simon lui-même désigne métalinguistiquement comme une *disparade* expresse et tout à fait déplacée, une incartade par rapport aux usages policés de la conversation mondaine. Il me semble que nous pourrions retenir ce néologisme pour désigner les singularités stylistiques sur lesquelles repose l'humour de Saint-Simon, les singularités de son style, avec ses hyperbates, rompant plus ou moins nettement la cohérence syntaxique, et ses audaces lexicales, parmi lesquelles il convient de ranger le terme même de *disparade*.

qui leur donne à tous deux la capacité de lire dans les âmes et les cœurs.

³³ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 132.

Il n'y avait pas de, la prédication négative

Pour faire le panégyrique de sa femme, Saint-Simon retrouve le style des portraits précieux et recourt à un de ses procédés rhétoriques les plus traditionnels : la négation de l'existence d'un être comparable à celui qui est célébré. Le détour de la litote révèle une finalité hyperbolique. Il vise l'affirmation d'une suprématie et équivaut sémantiquement à un superlatif relatif :

Il faut que cette vérité m'échappe : il n'y avait point de femme qui eût jamais mérité ni joui d'une réputation plus pleine, plus unanimement reconnue, ni plus solide que Mme de Saint-Simon, sur tout ce qui forme le mérite des plus honnêtes et des plus vertueuses. Il n'y en avait point aussi qui en usât avec plus de douceur et de modestie, ni qui fût plus généralement respectée dans cet âge où elle était ; ni avec cela plus aimée [...]. Sa piété solide, et qui ne s'était affaiblie en aucun temps, n'étrangeait personne, tant on s'en apercevait peu et tant elle était uniquement pour elle. Tant de choses ensemble et si rares remplissaient avec abondance toutes les vues sur l'éducation, et suppléaient au nombre des années³⁴.

Dans la suite du portrait de l'incomparable Mme de Saint-Simon, le mot *tant*, par sa reprise, semble avoir un rôle unifiant. Toutefois il est d'abord adverbe, puis il entre dans la formation d'un déterminant quantifiant, si bien que le style joue là encore sur des effets à la fois de continuité apparente et d'hétérogénéité. Ce portrait se détache de tous les autres par son importance et le fait qu'il ne soit pas vraiment assujéti à l'intrigue.

Le prédicat thématisé

Le portrait peut s'opérer à l'intérieur d'un sujet grammatical, dans ce qui devrait constituer le thème. On le voit avec la description de la réputation de Mlle Choin :

[...] mais qu'il était vrai aussi que tout ce qui paraissait et revenait de la conduite si sage, si mesurée, si unie de cette personne, la manière si

34 *Ibid.*, p. 147.

soumise et si intime avec laquelle elle entretenait Monseigneur avec le Roi, donnait d'elle une haute opinion[...]³⁵.

La phrase impersonnelle modalisante introduit un prédicat qui aussitôt devient thème. Dans le sujet du verbe *donnait*, la relative substantive périphrastique contient deux verbes, *paraissait*, *revenait*, eux-mêmes pivots prédicatifs avec pour compléments indirects deux substantifs, *la conduite* et *la manière*, dont la caractérisation par épithètes liées forment le portrait. Or, ce portrait n'est pas de la responsabilité du mémorialiste ; ce qui est attesté par lui (*il est vrai que*), ce ne sont pas les qualités énumérées, mais l'opinion que Mlle Choin a réussi à donner d'elle.

Le fait de commencer par le prédicat, quitte à ce qu'il devienne un thème pour une nouvelle prédication peut aussi être une mise en valeur :

[...] qu'il devait comprendre qu'outre l'aliénation produite par la querelle du rang de Mademoiselle, le pauvreteux personnage que Mme la princesse de Conti faisait auprès de Mme la Duchesse avait extrêmement refroidi M. le duc d'Orléans [...]³⁶.

C'est l'adjectif antéposé avec sa suffixation humoristique (*pauvreteux*) que met en valeur l'ordre des mots.

DES PRÉDICATIONS SECONDES À L'EXTRAPRÉDICATION

Les prédications par appositions

La prédication peut être énonciativement décrochée et ainsi présentée comme une explication secondaire, non essentielle. C'est par exemple le cas dans cet extrait du portrait de la Duchesse de Bourgogne :

[...] douce, légère, facile d'ailleurs, peut-être à l'excès, je sentis que c'était de l'effet de ces considérations sur elle que je tirerais le plus de force et de secours³⁷.

³⁵ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 103.

³⁶ *Ibid.*, p. 107.

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

Les appositions sont a priori incidentes à *elle* ; en même temps, elles peuvent aussi être considérées comme portant sur *considérations*, du fait du mouvement anaphorique que requiert le déterminant démonstratif. Là encore, la syntaxe est utilisée souplesment, afin de donner le sentiment d'une progression par rajouts correctifs, au plus près de l'oralité mondaine.

La prédication secondarisée peut englober une comparaison :

Il [M. le duc de Berry] en mourrait d'envie [de se marier], comme un enfant qui croit en devenir plus grand homme et plus libre, et en qui on avait pris soin des deux côtés d'en nourrir le désir [...]³⁸.

112

Cette comparaison est ici modalisante, dans la mesure où elle dénie la vérité de la croyance d'un enfant et révèle l'illusion dans laquelle est le jeune duc de Berry face au mariage, en en donnant la source dans la deuxième relative (*et en qui on avait pris soin...*).

Comme chez le Cardinal de Retz, le portrait prouve l'extraordinaire pénétration du mémorialiste, sa souveraine connaissance des hommes, sa capacité à lire en eux, et justifie par autant de qualités insignes non seulement la prise de parole sur la scène mémorialiste, mais aussi son rôle historique. C'est en prenant une position qu'on pourrait dire démiurgique que Saint-Simon brosse les portraits singuliers comme les portraits de groupe :

Ce n'était pas peu faire avec des gens [Ducs et Duchesse de Chevreuse et de Beauvilliers] de système si fort mesuré, à marches si profondes si compassées, si difficiles, moines profès d'indifférence et d'impuissance, mais qui se souvenaient parfois qu'ils n'en avaient pas fait vœu³⁹.

Dans cette nouvelle occurrence, le portrait collectif combine complément déterminatif (*de système si mesuré, à marches si profondes si compassées*) et appositions adjectivales. Or *si difficile* n'est pas, en dépit du mimétisme de l'intensif, sur le même plan syntaxique que les deux adjectifs précédents (*si profondes si compassées* sont incidents à

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

³⁹ *Ibid.*, p. 67.

marches alors que *si difficiles* est incident à *gens*). Après ce changement d'incidence impromptu, l'énumération reprend, ajoutant une apposition nominale formant une métaphore (*moines profès*) et enfin une relative explicative. Dans la structuration accumulative par touches et retouches successives qui fait le style de ces portraits saint-simoniens, on rencontre en outre une métaphore détonnante, une « disparade » qui forme un trait d'humour : le *moine profès* est celui qui a prononcé ses vœux d'indifférence et d'impuissance, ce qui est pour le moins cocasse. Un autre portrait collectif, celui du roi et des « autres personnes royales » use des mêmes moyens syntaxiques et poursuit les mêmes fins :

On ne peut se dissimuler qu'elles [le roi et les personnes royales] ne se crussent une espèce tout à fait à part du reste des hommes, continuellement induits en cette douce erreur par les empressements, les hommages, la crainte, l'espèce d'adoration qui leur était prodiguée par tout le reste des hommes, une ivresse de cour uniquement [appliquée] à tout sacrifier pour plaire, surtout occupée à étudier, à deviner, à prévenir leurs goûts, et au mépris de la raison et souvent de plus encore, à s'immoler à eux par toutes sortes de flatteries, de bassesses et d'abandon⁴⁰.

Les compléments d'agent du participe passé apposé *induits* énumèrent les causes de la croyance dans laquelle sont maintenus les personnes royales et le roi, tout en satirisant âprement la cour, responsable de l'illusion et de la vanité des plus grands.

Les prédications en concessives, *quelque ... que*

Le portrait peut se faire dans des prédications secondes, dans des subordinées détachées et donc supprimables. Ainsi les traits de caractère se déclinent-ils parfois dans une accumulation de concessives à base relative, toutes introduites par un *quelque* de nature variable (adverbe ou déterminant), comme dans ce surprenant portrait du duc d'Orléans :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

Quelque peu de suite qu'il eût dans l'esprit, quelque mollesse qui lui fût naturelle, quelque peu capable qu'il fût d'agir effectivement sur un plan, quelque légère et faible que fût sa volonté sur toutes choses, il n'est pas possible de croire que ces défauts causassent en lui une conduite si surprenante, si étrange en elle-même, et pour nous si radicalement embarrassante [...] ⁴¹.

Les défauts que recensent les concessives extensionnelles⁴², scalaires⁴³ ou pas, ne constituent que des causes plausibles, évoquées parce qu'elles sont inopérantes, de sorte que la conduite si surprenante du duc d'Orléans demeure sans explication. Or, plus le duc d'Orléans est montré inerte, plus notre mémorialiste voit sa propre faculté d'action, et donc son mérite personnel, augmentés.

On retrouve dans le portrait de la Duchesse de Bourgogne le même usage de la concession peignant un trait de caractère qui n'a pas l'effet mécanique prévu :

Mais, quelque esprit, quelque sens qu'elle eût, elle n'était pas capable de sentir assez vivement d'elle-même l'étendue de ces choses [...] ⁴⁴.

Les traits de caractère sont par conséquent des ressorts bien difficiles à mettre en œuvre ; ceux qui ont le plus d'intérêt à ce que le mariage se réalise ne seront pas forcément ceux qui le causeront vraiment. Les prédications concessives servent à donner le beau rôle au mémorialiste dans la conduite de l'intrigue, car elles augmentent les difficultés qu'il a rencontrées dans ses exercices de manipulations.

⁴¹ *Ibid.*, p. 59-60.

⁴² Voir Olivier Soutet, *La Concession dans la phrase complexe en français, des origines au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1992. Les concessives extensionnelles suscitent un parcours des possibles (objets possibles, attributs possibles, degrés possibles) dans toute leur extension.

⁴³ Sont dites scalaires les concessives dans lesquelles est suscité un parcours des degrés possibles, ici au moyen de *quelque* qui est adverbe.

⁴⁴ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p. 62.

Les syntagmes extraprédicatifs

D'autres portraits se déploient par l'intermédiaire de compléments circonstanciels mobiles et supprimables, comme celui de Mme la Duchesse de Bourgogne :

[...] elle n'était pas capable de sentir assez vivement d'elle-même toute l'importance de ces choses à travers les bouillons de sa jeunesse, l'enchaînement et le cercle des devoirs successifs, l'offusquement de sa faveur intime et paisible, la grandeur d'un rang qui attendait une couronne, la continuité des amusements qui dissipaient l'esprit et les journées⁴⁵.

Tous ces compléments locatifs, qui sont aussi des causes sur le plan logique, pourraient être déplacés avant la prédication attributive ; ils sont par conséquent extraprédicatifs. Deux mots y forment qui plus est une « disparade » lexicale : *bouillons*, par sa trivialité métaphorique, et *offusquement*, signalé en note dans notre édition comme un néologisme. Le zeugme ou attelage de la relative, coordonne abstrait et concret dans *qui dissipaient l'esprit et les journées*. Il participe de cette hétérogénéité cachée-montrée, de ce double-jeu d'une syntaxe qui unit et désaccorde en même temps. Cette syntaxe, où entrent en tension continuité et discontinuité, révèle une vision anthropologique, peut-être même une métaphysique : tous singuliers, les hommes sont pourtant pareillement livrés aux atermoiements et aux errements et ne savent comment demeurer maîtres d'eux-mêmes sur le théâtre du monde. Les compléments de lieu énumérés ne sont en effet pas propres à la Duchesse de Bourgogne ; ce sont là des lieux où vivent tous les Grands, des lieux qu'on peut par conséquent dire « communs », bien qu'ils soient évoqués avec une grande originalité stylistique.

Un autre portrait se fait également par un complément circonstanciel extraprédicatif, cette fois mi instrumental mi causal :

La Duchesse de Villeroi m'y parut infiniment propre, par tout ce que j'en ai raconté et par une fermeté souvent peu éloignée de la rudesse,

45 *Ibid.*, p. 62.

qui, jointe au bon sens, tient quelquefois lieu d'esprit et frappe plus fortement et plus utilement des coups, que plus d'esprit avec plus de mesure⁴⁶.

Cette Duchesse de Villeroi n'est portraiturée qu'en tant qu'« instrument » possible à mettre au service de l'intrigue dans une œuvre qui, on l'a bien vu, ne peint les hommes que pour mieux déceler les moyens qu'ils offrent d'être manipulés.

LA CARACTÉRISATION INTRA OU EXTRAPRÉDICATIVE ?

116

Il n'est pas toujours facile, pour les compléments circonstanciels, de savoir s'ils sont intra ou extraprédicatifs. Pourrions-nous par exemple aisément déplacer le complément de manière décrivant le ton avec lequel le roi annonce à son propre fils Monseigneur la décision qu'il a prise du mariage du duc de Berry (fils de Monseigneur, et donc petit fils de Louis XIV) ?

[...] après un court préambule, il lui proposa le mariage ; il le fit d'un ton de père mêlé de ton de roi et de maître, qu'adoucit la tendresse avec une mesure si juste et si compassée, qu'elle ne fit que faciliter, sans donner courage à la résistance, manière rare, mais très ordinaire et facile au Roi, quand il voulait s'en servir⁴⁷.

Il faut souligner l'importance de la théâtralité dans l'*Intrigue du mariage de M. le duc de Berry*. Elle engendre des équivalents de didascalies par lesquelles le ton des personnages est décrit, de façon à ce que l'analyse de ce ton donne lieu à un portrait en action. Or l'intonation ne devrait révéler qu'un état d'âme fugitif, l'émotion (ici la tendresse) accompagnant telle ou telle parole rapportée. Mais Saint-Simon se sert de la caractérisation du ton du Roi pour analyser des dualités, celle de l'affection et de la souveraineté, engendrant celle de la rareté et de l'ordinaire. On y retrouve l'un des leitmotifs de tous les portraits, l'irréductible tension

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 118.

entre le rôle social et la vérité humaine, l'impossibilité pour les grands qui nous sont peints de mettre en adéquation l'être à part soi et l'être au monde. Sur ce déchirement, tous les critiques s'accordent, Léo Spitzer démontrant par ses analyses du portrait de Louis XIV que « le caractère chez Saint-Simon est nanti d'un principe interne de contradiction » et qu'il en découle « une dynamique baroque, un rythme pendulaire à l'intérieur du portrait »⁴⁸.

On retrouve le portrait-didascalie dans une relative non essentielle, accessoire, lorsque Mademoiselle exprime au narrateur toute sa gratitude :

Tout cela fut coupé par des témoignages de la plus vive reconnaissance dont l'esprit, les grâces, l'éloquence, la dignité et la justesse des termes, ne me surprirent pas moins, mêlés d'élangs et de troubles de joie qu'elle ne contraignit pas avec moi⁴⁹.

Là encore, ce qui relève du *hic et nunc* de la situation d'énonciation se mêle à ce qui distingue l'être essentiellement : l'esprit, les grâces, l'éloquence. L'homme, tel que le peint Saint-Simon n'est jamais réductible au moment où nous le saisissons. Même dans *l'Intrigue* où il semble s'instrumentaliser, il ne se réduit pas aux contingences.

Plusieurs faits de style caractérisent l'art du portrait dans *l'Intrigue du mariage de M. le duc de Berry*, à commencer par la variété des prédications témoignant d'une rupture consommée avec le portrait précieux, excepté pour celui de Mme de Saint-Simon. Les phrases accumulatives peignant les caractères avancent par hyperbates, se risquent vers l'anacoluthie : encore faut-il rester prudent, car la syntaxe est au moment où écrit Saint-Simon bien moins réglée que la nôtre. Cependant, il y a autant d'audace dans la manière dont Saint-Simon change de lien syntaxique en cours de prédication, et ce sans crier gare, que lorsqu'il invente un néologisme. Dans les deux cas il s'approprie la langue avec brio, jouant de la rupture avec une juste mesure, de façon à amuser le lecteur, sans toutefois l'épater par un excès d'effets. L'humour ne doit pas devenir voyant :

⁴⁸ Léo Spitzer, *Approches textuelles des Mémoires de Saint-Simon*, op. cit., p. 22.

⁴⁹ Saint-Simon, *Intrigue*, éd. cit., p.128.

l'esprit meurt dès qu'il ne donne plus l'impression d'un surgissement inopiné. L'écriture saint-simonienne est parvenue, au moment où se situe *l'Intrigue*, à sa pleine maturité⁵⁰ : tout en respectant les règles de la conversation mondaine, elle y ajoute une touche personnelle, une irréductible originalité, faite de savants écarts par lesquels, comme les Mortemarts, Saint-Simon échappe à l'usage commun. Il s'agit de la sorte comme l'affirment aussi Erich Auerbach et Marc Hersant, d'explorer le singulier, de dévoiler « le tréfonds de son individualité »⁵¹. Et du reste, s'il s'exprime d'une aussi singulière façon, c'est aussi parce qu'il se tient, lui comme les Mortemarts, à l'écart du monde. Certes pas géographiquement. La distance qu'instaure Saint-Simon est celle du moraliste : il se tient à distance critique, celle qui permet de peindre les Grands de la Cour de Louis XIV comme si on n'en faisait pas tout à fait partie, et il est vrai que le duc de Saint-Simon est d'une noblesse trop récente pour ne pas se sentir en porte-à-faux au milieu de ces Grands qu'il parvient pourtant à instrumentaliser et à gouverner dans *l'Intrigue*. Car les portraits pénètrent les âmes, sondent les caractères, déjouent les apparences, faisant du mémorialiste un narrateur omniscient en même temps, dans notre texte, qu'un manipulateur. C'est la revanche de l'intelligence sur l'étiquette, une étiquette dont le mémorialiste est lui aussi toutefois prisonnier, puisqu'il ne veut pas du rang de dame d'honneur de la future duchesse de Berry qui rétrograderait sa femme et donc lui-même. Prisonnier de ces préjugés qu'il aime à dénoncer, Saint-Simon révèle dans ces portraits de *l'Intrigue*, la vision d'un homme éternellement déchiré entre les mesquineries du monde et le désir de rejoindre la perfection de Dieu : son écriture traduit cette contradiction en mettant en tension cohérence et discohérence, continuité et ruptures, spontanéité et recul, vérité et hypocrisies, être et paraître, recherche de la singularité et universalité. En dépassant les cadres ordinaires du portrait mondain qu'il a par ailleurs souvent paru respecter, Saint-Simon finit aussi par échapper à l'Histoire dont il est pourtant un si remarquable

⁵⁰ Saint-Simon écrit de 1691 à 1723, et le mariage du duc de Berry a lieu en 1710.

⁵¹ Erich Auerbach, *La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, p. 414.

témoin. Ces Grands incapables de faire coïncider l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes et la vérité, peut-être introuvable, de ce qu'ils sont, nous ressemblent. Nous sommes tous, quelle que soit notre vie, pris dans le topos du *theatrum mundi*. Mais ce qui fait la modernité de Saint-Simon, ou son éternité, c'est moins son regard qu'aujourd'hui on se plairait à dire « proustien » sur les vanités mondaines, que sa façon de s'approprier le langage. Or les « disparades », syntaxiques autant que lexicales, qu'invente Saint-Simon sont apparemment aux antipodes des immenses périodes proustiennes jetant sur le monde le filet des analogies. Sauf que l'un comme l'autre, avec un commun pessimisme, et un espoir que l'un place en l'art et l'autre en Dieu, outrepassent, l'un par la distension et l'autre par la distorsion, les limites assignées à la syntaxe pour mieux ériger celles de notre humaine condition.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le portrait mondain

- COGARD, Karl, « Le portrait mondain, “un nouveau genre d’écrire”. Le cas de *Divers portraits* (1659) », *XVII^e siècle*, 2006/3, n° 2321, Paris, PUF, p. 411-432.
- LAFOND, Jean, « Les techniques du portrait dans le recueil de portraits », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 18, mars 1966, p. 139-148.

Sur l’écriture de Saint-Simon

- AUERBACH, Erich, *La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968.
- BLANQUIE, Christophe, *Les Marques épistolaires de Saint-Simon*, Paris, Champion, 2009.
- GARIDEL, Delphine de, *Poétique de Saint-Simon, Cours et détours du récit historique dans les Mémoires*, Paris, Champion, 2005.
- HERSANT, Marc, *Le Discours de vérité dans les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Champion, 2009.
- SPITZER, Leo, *Approches textuelles des Mémoires de Saint-Simon*, Paris, J.-M. Place, 1980.
- VAN DER GRUYSSSE, Dirk, *Le Portrait dans les Mémoires du duc de Saint-Simon, fonctions, techniques et anthropologie, étude statistique et analytique*, Paris, Nizet, 1971.

Autres

- KURODA, Sige Yuki, « Le jugement catégorique et le jugement théique », *Langages*, n° 30, 1973, p. 81-110.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *La Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.
- SOUTET, Olivier, *La Concession dans la phrase complexe en français, des origines au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1992.

DE L'ANALOGIE DANS LES *MÉMOIRES*, OU L'*INTRIGUE* EN IMAGES

François Raviez
Université d'Artois

Dès la première page des *Mémoires*, Saint-Simon revendique « un goût pour la lecture et pour l'histoire » qu'il oppose à sa « froideur pour les lettres »¹. La découverte des mémorialistes « des derniers temps depuis François I^{er} » l'incite à prendre la plume en 1694, à l'âge de dix-neuf ans, « dans le désir et dans l'espérance, dit-il, d'être de quelque chose, et de savoir le mieux que je pourrais les affaires de mon temps ». Sa vocation n'a donc rien d'artistique : elle procède d'une ambition sociale, voire politique, née de la nécessité, pour un futur duc, d'illustrer son nom. L'idée d'être rangé, parce qu'il écrit ses *Mémoires*, parmi les hommes de lettres, ne lui effleure pas l'esprit : un tel statut est indigne de son état. Quand on prétend « être de quelque chose », l'artisanat verbal est secondaire. Les faits, les personnages, les coulisses du théâtre du monde importent bien davantage que les mots.

L'histoire, cependant, va devoir passer par la langue. Le mémorialiste va découvrir peu à peu sa manière, il va la travailler, la rendre originale, unique. Victor Hugo parlera de « style grand seigneur » après la parution, en 1830, de la première édition intégrale des *Mémoires*, aérolithe qui frappe d'étonnement et d'admiration la génération romantique. Or, qui dit style dit effets, maîtrise d'une technique, rhétorique.

Deux textes se font face, d'un bord à l'autre des *Mémoires* : le discours liminaire, écrit en 1743, après les mois de silence qui

1 *Mémoires*, édition d'Yves Coirault, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, huit volumes, 1983-1988 ; ici, t. I, p. 20.

s suivirent la mort de la duchesse de Saint-Simon, et la « Conclusion », rédigée vers 1749. Dans le premier, « Savoir s'il est permis de lire et d'écrire l'histoire, singulièrement celle de son temps », Saint-Simon aborde son objet en chrétien et pose le problème de la charité de l'historien. Dans le second, c'est un homme de mots qui s'exprime, dans le dernier paragraphe des *Mémoires*, au terme de plusieurs milliers de pages :

Dirais-je enfin un mot du style, de sa négligence, de répétitions trop prochaines des mêmes mots, quelquefois de synonymes trop multipliés, surtout de l'obscurité qui naît souvent de la longueur des phrases, peut-être de quelques répétitions ? J'ai senti ces défauts ; je n'ai pu les éviter, emporté toujours par la matière, et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer. Je ne fus jamais un sujet académique, je n'ai pu me défaire d'écrire rapidement².

La feinte négligence du mémorialiste n'occulte en rien sa lucidité critique : il a une conscience aiguë des « défauts » de sa prose. Mais s'il a bien saisi quelques caractéristiques essentielles de son style – les « répétitions », la multiplication des « synonymes », l'« obscurité » résultant parfois de la « longueur des phrases » –, il omet en revanche de mentionner un trait qui fait la saveur unique de ses écrits : un art consommé de la métaphore. Il dit par exemple de Madame la Duchesse, mère de Mlle de Bourbon : « On lui reprochait depuis toute sa vie qu'elle n'avait point de cœur, mais seulement un gésier »³. Il y a, dans les *Mémoires*, des images fulgurantes ; d'autres semblent plates, un peu usées, voire épuisées. De l'allégorie à la catachrèse, Saint-Simon explore, pour reprendre une expression d'Henri Morier, « l'analogie universelle »⁴.

Comme l'écrit Georges Molinié, « il y a image lorsque dans un segment, un terme figuré, même une fois interprété, et donc, d'une manière ou d'une autre, traduit ou expliqué, garde un peu de sa valeur spécifique,

2 *Mémoires*, t. VIII, éd. cit., p. 666.

3 *Mémoires*, t. V, éd. cit., p. 617.

4 *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, p. 678.

voilée mais tenace »⁵. Cette valeur, nous ne pouvons pas la quantifier. Que nous la retrouvions chez un autre auteur, ou qu'elle semble une invention originale, l'image est avant tout un vecteur de suggestion.

Dans le discours liminaire, Saint-Simon définit ainsi son projet :

Tout amour-propre, toute inclination, toute aversion, et toute espèce d'intérêt doit disparaître devant la plus petite et la moins importante vérité, qui est l'âme et la justification de toute histoire, et qui ne doit jamais pour quoi que ce puisse être souffrir la moindre ternissure, et être toujours exposée toute pure et tout entière⁶.

Où l'on voit que pour définir le concept central de son entreprise, il a besoin d'une image. La tentation est grande de qualifier cette « âme » de lieu commun : le mot se serait, avec le temps, désémantisé, et la vérité, notion abstraite que le texte s'apprête à poursuivre dans les êtres et dans les faits, est ainsi identifiée à l'un des termes les plus difficiles à définir de la langue. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir un dictionnaire et d'assister aux prouesses d'équilibre des lexicographes pour en classer les occurrences.

Pour Saint-Simon, l'objectivité est la qualité première de l'historien. Pourtant ses *Mémoires* n'ont rien d'impersonnel. Si on peut y découvrir une véritable chronique des événements du temps, on peut aussi les lire à la lettre, dans la résonance des figures et les harmoniques de la forme : lire Saint-Simon, c'est entrer dans une représentation subjective du monde. Il n'est rien, sous la plume du mémorialiste, qui soit anodin ou insignifiant, et le *topos*, dans cet immense flux créateur, se révèle parfois aussi chargé de sens que les métaphores les plus spectaculaires. Loin de brader le premier au bénéfice des secondes, c'est en lisant les *Mémoires* comme un tout que l'on verra se dessiner, dans un imaginaire collectif, une vision du monde singulière. Ce que croit Saint-Simon est dans ce qu'il sent tout autant que dans ce qu'il sait. *L'Intrigue du mariage de M. le duc de Berry* s'inscrit dans un vaste réseau de thèmes aux motifs multiples, dans un tissu analogique complexe dont on se propose de suivre ici quelques fils.

5 *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochothèque, 1999, p. 198.

6 *Mémoires*, t. I, éd. cit., p. 7.

Le texte est dense, tissé de conversations rapportées, et plus analytique que narratif. Quiconque a parcouru les *Mémoires* sait que ce sont dans les portraits que le mémorialiste exerce volontiers sa verve ; or, l'*Intrigue* n'en comporte quasiment pas. Le récit est austère, laborieux. Parfois, pourtant, un mot arrête l'œil, comme quand Monseigneur ayant consenti au mariage de son fils, le bruit commence à s'en répandre à la cour :

Ces notions, qui se suivirent coup sur [coup] si fort en cadence, après des mouvements peu éloignés qui avaient été remarqués à l'autre Marly, réveillèrent la cabale ; et comme elle n'était pas intéressée au secret sinon de ses notions, il en échappa à quelqu'un d'eux assez pour que, dès le samedi au soir, veille du dimanche que le Roi parla enfin à Monseigneur, il se marmusât bien bas dans le salon quelque bruit sourd et incertain du mariage comme d'une chose qui s'allait faire, mais qui demeura entre les plus éveillés et les plus instruits⁷.

Le verbe « marmuser », qui évoque à la fois « marmotter » (parler entre ses dents comme un marmot, autrement dit comme un singe) et « marmouser » (remuer les babines à la manière d'un singe), peint avec dérision les partisans de Madame la Duchesse, laquelle convoite le duc de Berry pour sa fille, et les courtisans ragoteurs. La connotation animale fait l'économie d'un commentaire critique ou polémique qui ralentirait la narration. L'événement reste au premier plan, mais la discrète analogie fait entendre dans la parole de l'historien, exacte en sa chronologie et rigoureuse dans le détail, un accent de discrète et ludique ironie.

Dans l'*Intrigue*, d'autres connotations animalières viennent ponctuer le récit : l'affaire d'Espagne est une « bride » pour le duc d'Orléans⁸ ; Madame la Duchesse a « secoué son joug dès qu'elle l'avait pu »⁹ ; face à la « conspiration de toutes les personnes royales à vouloir Mme de Saint-Simon » pour dame d'honneur, le mémorialiste écrit : « Tout cela pouvait

7 *Intrigue*, éd. cit., p. 120. Toutes les références renvoient à l'édition au programme, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.

8 *Ibid.*, p. 60.

9 *Ibid.*, p. 66.

être flatteur, mais nous tirait par le licou où nous ne voulions pas »¹⁰. La « bride », le « joug », le « licou » suggèrent la coercition ; ils laissent entendre le peu de liberté dont jouissent les courtisans, et les jeux d'influence et de pouvoir dans lesquels ils sont pris. La scène où Saint-Simon pousse littéralement le duc d'Orléans dans la chambre du Roi suggère, de même, la passivité d'un membre de la famille royale réduit au rang d'animal quelque peu stupide qu'il faut mener « à la mangeoire » malgré lui :

Enfin le Roi passa de chez Mme de Maintenon chez lui, et le salon se vida dans le petit salon entre-deux, et dans sa chambre. Alors je pressai M. le duc d'Orléans de toute ma force d'aller donner sa lettre. Il s'avancait vers le petit salon, puis *tournait le dos à la mangeoire*. Moi, toujours l'exhortant, je le serrais de l'épaule vers le petit salon, je faisais le tour de lui pour le remettre entre ce petit salon et moi quand il s'en était écarté, et ce manège se fit à tant de reprises que j'étais sur les épines de ce peu de gens du commun restés dans le grand salon, et des courtisans qui, du petit, nous pouvaient voir pirouettant de la sorte, à travers la grande porte vitrée. Toutefois je fis tant qu'à force de propos, de tours, et d'épaule, je le poussai dans le petit salon, et de là encore avec peine jusqu'à la porte de la chambre du Roi, toute ouverte. Alors il n'y eut plus à rebrousser, il fallut pousser jusque dans le cabinet. [...] Je n'avais pas été trois ou quatre *Pater* assis que je vis avec surprise sortir M. le duc d'Orléans, qui *brossa la chambre* et disparut¹¹.

Litré, qui cite Saint-Simon, précise que « tourner le dos à la mangeoire » consiste à « faire tout le contraire de ce qu'il faudrait pour arriver au but qu'on se propose ». On peut pourtant se demander si le souci de bienséance n'a pas poussé le mémorialiste à atténuer une expression beaucoup plus crue que le Dictionnaire de l'Académie (1762) commente en ces termes : « On dit proverbialement et figurément, qu'un homme tourne le cul à la mangeoire, pour dire qu'il fait tout le contraire de ce qu'il devrait faire pour arriver à son but ». Quoi qu'il en soit, l'identification

¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹¹ *Ibid.*, p. 87-88. Nous soulignons.

du duc d'Orléans à un animal rétif, incapable de comprendre où se trouve son intérêt, permet une nouvelle fois de souligner le caractère oppressant de la vie de cour : la mangeoire, c'est Louis XIV, ou du moins la nécessité de remettre une lettre dans laquelle le duc d'Orléans lui demande la permission de donner sa fille, Mademoiselle, en mariage au duc de Berry.

126

Appliquée à d'aussi nobles personnages, l'expression « tourner le dos à la mangeoire » est familière, voire irrévérencieuse : c'est ce qui fait ici sa force. Nous sommes à Marly, où le Roi n'admet que l'élite des courtisans, à un moment-clé de l'intrigue ; tout repose sur cette lettre que le duc d'Orléans n'ose pas donner à son oncle. Comme tous les autres membres de la famille royale, il est terrifié par la figure omnipotente d'un souverain à qui tout Versailles tremble de déplaire. La « mangeoire » détonne dans ce contexte : elle dédramatise *a posteriori* la situation. Avec le recul de la remémoration, Saint-Simon peut s'autoriser une trivialité désacralisante, et dépeindre la scène comme une sorte de ballet burlesque mettant aux prises deux protagonistes « pirouettant » de la manière la plus incongrue : notre auteur « sur les épines » – à la fois impatient et anxieux que le public présent ne puisse remarquer un manège qui risquerait de trahir son secret – use de toute sa force de persuasion et de toute sa vivacité de danseur pour encercler le duc et le pousser dans la bonne direction, à grand renfort de coups d'épaule et de belles paroles. Il réussit ainsi à faire avancer malgré lui un personnage qui lui oppose une force d'inertie dont on a, dans l'*Intrigue*, plusieurs autres exemples.

Si l'entrée du duc dans la chambre du Roi est plus que laborieuse, sa sortie est en revanche très rapide : « je vis avec surprise sortir M. le duc d'Orléans, qui brossa la chambre et disparut ». On a ici un emprunt au vocabulaire cynégétique : le prince, désormais identifié à un animal sauvage, agit comme une bête traquée qui court à travers les broussailles. Le verbe « brosser » représente également une dernière étape dans le jeu des phonèmes qui ponctuent les différentes phases du ballet décrit par Saint-Simon. « Presser », « serrer », « pousser », « rebrosser », « brosser » enfin : Saint-Simon file l'allitération, et les

sifflantes et bilabiales sont autant de variations sonores qui font écho à l'expression du mouvement.

Pendant les trois mois que dure l'intrigue, Saint-Simon ne cesse de prendre la posture de l'homme d'action. Plusieurs personnages, en revanche, semblent rétifs ou étrangers à la dynamique qu'il incarne, en particulier les ducs de Chevreuse et de Beauvillier, dont il est très proche, « gens de système si fort mesuré, à marches si profondes, si compassées, si difficiles »¹². Les Orléans, dont il est intime, préfèrent, selon lui, l'inaction et même la paresse. Le duc est décrit comme « une poutre immobile qui ne se remuait que par nos efforts redoublés, et qui fut tel d'un bout à l'autre de toute cette grande affaire »¹³ ; quant à la duchesse, elle « croupit [...] sur son canapé »¹⁴. À la mort du roi son père, elle se réfugiera dans « son lit, qu'elle aimait fort »¹⁵.

« Mollesse » du duc, « paresse » de la duchesse¹⁶ : Saint-Simon s'emploie « à force de bras »¹⁷ à les ébranler. Il va jusqu'à représenter la duchesse « pétrifiée de surprise et de douleur »¹⁸. Face à ces deux êtres d'une pesanteur de bois ou de pierre, le mémorialiste ne cesse de s'activer. Il combat la passivité du duc qui « toujours extrême [...] nous tint des propos d'aller planter ses choux dans ses maisons »¹⁹, autant dire s'enraciner dans une procrastination que le mémorialiste va combattre très concrètement à coups d'épaule lors de l'épisode de la lettre. Vivante antithèse des Orléans, Mlle de Bourbon, rivale de Mademoiselle, s'occupe à « voltiger »²⁰ autour de Monseigneur.

Aux images de stagnation, Saint-Simon oppose une métaphore fréquente dans les *Mémoires* : « Telles furent les machines et les combinaisons de ces machines, que mon amitié pour ceux à qui j'étais attaché, ma haine pour Madame la Duchesse, mon attention sur ma

12 *Ibid.*, p. 67.

13 *Ibid.*, p. 59.

14 *Ibid.*, p. 100.

15 *Ibid.*, p. 617.

16 *Ibid.*, p. 59 et 78.

17 *Ibid.*, p. 60.

18 *Ibid.*, p. 79.

19 *Ibid.*, p. 114.

20 *Ibid.*, p. 77.

situation présente et future, surent découvrir, agencer, faire marcher d'un mouvement juste et compassé, avec un accord exact et une force de levier »²¹. La métaphore, qui nous rappelle que nous sommes au siècle de la machine de Marly et des automates de Vaucanson, tend à souligner la volonté organisatrice de Saint-Simon, qui apparaît ici comme une sorte d'ordonnateur suprême ayant agencé toute la suite des événements : un premier moteur, qui, à la différence du dieu d'Aristote, ne serait pas immobile, puisqu'il ne cesse d'insister sur sa prodigieuse activité. La vision de ces machines tournant en cadence sous l'autorité d'un seul homme tient de l'auto-portrait fantasmatique. Elle permet à Saint-Simon de s'arroger un pouvoir qu'il était, à l'époque, loin de posséder, et de prendre ainsi une revanche symbolique sur les moments où il a pu se sentir, ainsi que son épouse, « tiré par le licou »²². En se présentant comme l'instigateur du mariage ayant uni le duc de Berry à Mademoiselle, Saint-Simon met l'accent sur son habileté : ses « machines » ont réussi, car il a su réunir toutes les conditions nécessaires au fonctionnement d'une mécanique implacable en sa justesse et en sa force, une « force de levier » qui lui aura permis de soulever jusqu'aux masses les plus pesantes – et comment ne pas penser ici à l'inertie de ses amis les Orléans ? Par son succès dans une entreprise aussi délicate, il fait la preuve de sa connaissance de la cour et de son intelligence des êtres, tout en se donnant une envergure politique qui l'autorise à revendiquer autre chose qu'un rôle de simple figurant. Il peut en outre prétendre à la faveur du duc de Berry, qui aurait dû être un des personnages les plus importants des règnes à venir : si Monseigneur et le duc de Bourgogne avaient vécu assez longtemps, il aurait été successivement fils et frère du Roi. L'histoire en a décidé autrement, mais il est vrai que Saint-Simon, contraint au silence et à l'inactivité sous Louis XIV, bénéficiera par un autre biais – l'accès au pouvoir du duc d'Orléans – des opportunités qu'il recherchait : il sera ministre

21 *Ibid.*, p. 71-72. Voir une analyse de ce passage dans notre article « Les machines éloquentes du duc de Saint-Simon », dans Marc Hersant (dir.), *La Guerre civile des langues*, Paris, Garnier, 2011, p. 101-119.

22 On se souvient de la phrase citée un peu plus haut : « tout cela pouvait être flatteur, mais nous tirait par le licou où nous ne voulions pas » (*Intrigue*, éd. cit., p. 141).

d'État sans portefeuille sous la Régence, après avoir refusé les Sceaux, les Finances et l'éducation de Louis XV.

Au mouvement d'horlogerie de ses « machines », à leur implacable continuité, Saint-Simon associe l'éclat militaire de l'attaque : « M. le duc de Berry, écrit-il, était une place que nous n'emporterions que par mine et par assaut »²³. Tel père, tel fils, car, ajoute-t-il sur sa lancée, « il fallait presser et emporter d'assaut sur Monseigneur »²⁴. Mlle Choin, de même, a subi une « attaque »²⁵ de Madame la Duchesse. Quant au duc et pair, il doit affronter des « bordées »²⁶ à la cour quand tout le monde veut le convaincre d'accepter la place de dame d'honneur pour son épouse. En 1710, la France est en guerre, et le vocabulaire d'un aristocrate porte la marque de ce qui reste sa fonction première. Échos de la violence intérieure, les images militaires disent aussi la violence relationnelle que la politesse de cour s'emploie à dissimuler. On n'oubliera pas la métaphore de la « mine » qui se « charge » sous les pieds de Madame la Duchesse, laquelle se croit dans une « sécurité parfaite » alors que tout va sauter. « Le feu était déjà au saucisson »²⁷, écrit Saint-Simon, évoquant ainsi la mèche qui se consume avant d'atteindre la poudre.

Dans le monde policé de la cour, où chacun se surveille en surveillant les autres, la violence est aussi celle des émotions, mais cette violence doit rester cachée. C'est ainsi que le mémorialiste peut se décrire « dilaté à l'extrême en [lui]-même »²⁸ pendant sa conversation avec Bignon. Cette expression est presque un oxymore. La dilatation implique en effet un mouvement d'expansion que la mention « en moi-même » vient aussitôt limiter : le courtisan doit savoir *se contenir* par bienséance, et pour éviter de se trahir, dans une société où le moindre indice d'émotion pourrait être mal interprété, ou même utilisé pour le perdre. Tel qu'il se

23 *Ibid.*, p. 66.

24 *Ibid.*, p. 73.

25 *Ibid.*, p. 105.

26 *Ibid.*, p. 141. Pour Littré, « décharge simultanée de tous les canons d'un même côté du vaisseau ». Le mémorialiste évoque aussi des « batteries » p. 73, c'est-à-dire « une rangée de canons disposée sur un terrain quelconque et prête à faire feu ».

27 *Intrigue*, éd. cit., p. 90. Voir notre article « Le “Jeu au saucisson” : euphorie stratégique et passion de la vitesse dans l'*Intrigue* », *Méthode !* n° 19, Agrégations de lettres 2012, Vallongues, 2011.

28 *Ibid.*, p. 105.

décrit, le mémorialiste pratique cet art de la retenue avec une habileté consommée, mais aussi un plaisir certain. Lors du lit de justice d'août 1718, qui représente le triomphe de Saint-Simon sur le Parlement et les bâtards, la dilatation réprimée va jusqu'à induire une extase quasi masochiste : « Moi cependant je me mourais de joie. J'en étais à craindre la défaillance ; mon cœur, dilaté à l'excès, ne trouvait plus d'espace à s'étendre. La violence que je me faisais pour ne rien laisser échapper était infinie, et néanmoins ce tourment était délicieux »²⁹. Non seulement Saint-Simon possède à la perfection le métier d'homme de cour, mais il s'attribue la vertu royale de dissimulation : pour agir, il faut être impénétrable, et dans le même temps percer le dedans des êtres. Le Roi est opaque, et tout bon politique se doit d'imiter le souverain. La vie intérieure, avec ses passions, ses douleurs, ne doit pas transparaître : « Ces Mémoires ne sont pas faits pour rendre compte de mes sentiments »³⁰, écrit Saint-Simon après la mort du duc de Bourgogne, en 1712. La dénégation même les donne à lire.

Parfois, cependant, l'affect se manifeste, souvent sous forme imagée : « Nous proposâmes Mme la duchesse d'Orléans et moi, à M. le duc d'Orléans, de parler au Roi. D'abord il se hérissa »³¹. Le hérissément, qui fait à nouveau référence au comportement animal, s'applique également à Monseigneur :

Dans cette situation de M. et de Mme la duchesse d'Orléans, chacune à part et ensemble, si fâcheuse avec Monseigneur, je ne cessai de pourpenser, à part moi, quels pourraient être les moyens d'émousser dans ce prince tant de pointes hérissées, et de le rendre capable de se

²⁹ *Mémoires*, t. VII, éd. cit., p. 263. Pendant le Conseil de régence qui précède le lit de justice, la dilatation intérieure atteint un pic inégalé : « Contenu de la sorte, attentif à dévorer l'air de tous, présent à tout et à moi-même, immobile, collé sur mon siège, compassé de tout mon corps, pénétré de tout ce que la joie peut imprimer de plus sensible et de plus vif, du trouble le plus charmant, d'une jouissance la plus démesurément et la plus persévérément souhaitée, je suis d'angoisse de la captivité de mon transport, et cette angoisse même était d'une volupté que je n'ai jamais ressentie ni devant ni depuis ce beau jour » (*Mémoires*, t. VII, éd. cit., p. 238).

³⁰ *Mémoires*, t. IV, éd. cit., p. 413.

³¹ *Intrigue*, éd. cit., p. 79.

ployer volontairement au mariage de la fille de deux personnes dont il était si fortement aliéné³².

Ces deux princes ennemis sont deux adeptes de la résistance passive que la métaphore dépeint supérieurement : c'est par le raidissement et le refus qu'ils se défendent contre les « attaques » mentionnées ci-dessus, et contre les tentatives d'un Saint-Simon décidé à faire leur bonheur malgré eux. Si dissemblables de mœurs et d'esprit, ces deux sanguins sont du même sang, et ont les mêmes réactions. Loin d'être gratuite ou décorative, l'image parle sous le texte.

Le désir qu'a Saint-Simon de s'attribuer un rôle actif le conduit à se présenter comme un vecteur de dynamisme, mais aussi de chaleur : il entretient consciencieusement les feux qui risqueraient de s'éteindre ; dans la scène de la lettre, il ne veut pas « laisser refroidir la première curiosité du Roi »³³ ; après l'entretien de la duchesse de Bourgogne avec Mme de Saint-Simon, il note : « ainsi rendu au calme et à la liberté d'esprit, je me rendis aussi aux soins de ne pas laisser refroidir ce qui avait été si bien reçu sur le mariage, ni les mouvements, tous si justes et si bien ensemble de notre part, pour le brusquer »³⁴. Il décrit en revanche les Orléans se complaisant « dans une inaction glacée et dans un état de désir sans espérance »³⁵.

Le froid signifie donc l'arrêt, l'indifférence, l'inhibition, mais aussi, bien souvent, une sourde hostilité. Monseigneur, par exemple, est « très refroidi avec Mme la princesse de Conti »³⁶ ; de même, « le pauvreteux personnage que Mme la princesse de Conti faisait auprès de Madame la Duchesse avait extrêmement refroidi M. le duc d'Orléans »³⁷. Mais lors de la visite que font les Orléans à Madame la Duchesse, qui vient de perdre une bonne occasion de marier sa fille, le « froid » va changer de camp : « Mme la duchesse d'Orléans parla la première, et lui fit excuse de

32 *Ibid.*, p. 101.

33 *Ibid.*, p. 89.

34 *Ibid.*, p. 98.

35 *Ibid.*, p. 55.

36 *Ibid.*, p. 99.

37 *Ibid.*, p. 107-108.

n'avoir pu le lui dire plus tôt sur ce qu'elle arrivait de Saint-Cloud et ne faisait que sortir de chez Monseigneur. Le remerciement fut d'un froid à glacer »³⁸. Le parallèle textuel, en symétrie de l'« inaction glacée » des Orléans, constitue un des nombreux outils de structuration interne du discours du mémorialiste. Telle est aussi la fonction des images dans les *Mémoires* : leur récurrence, leur ductilité donnent à ce texte démesuré une continuité en filigrane, elles le composent du dedans.

Les termes figurés évoquant la froideur des êtres ou de leurs réactions sont des expressions lexicalisées où le souvenir du sens premier affleure à peine. Les expressions de ce type sont très nombreuses dans les *Mémoires*, comme le montrent aussi – entre autres – les images marines qui « étaient usuelles chez les écrivains politiques », comme le précise Yves Coirault³⁹. Si banales soient-elles, ces images marines ajoutent une pointe dramatique au récit, comme lorsque Saint-Simon mentionne les « pernicious écueils »⁴⁰ qui pourraient lui faire obstacle. Le motif de l'écueil est familier aux *Mémoires* ; il émerge en 1704 : « Toute l'adresse d'Harcourt échoua contre cet écueil »⁴¹; il refait surface en 1710, puis en 1715, lorsque le futur cardinal Fleury veut « ranger les écueils »⁴², c'est-à-dire longer les écueils sans faire naufrage. La menace de naufrage ou de noyade est donc toujours sous-jacente, même si Saint-Simon peut apparaître, dans l'*Intrigue*, comme un capitaine de vaisseau ayant eu l'habileté nécessaire pour conduire son navire sans encombre, et pour assurer le salut de ses passagers les Orléans. Ainsi peut-il écrire, une fois le succès assuré : « nous nous épanouîmes au port »⁴³.

Plus dramatique que l'isotopie marine, l'arrière-plan infernal donne du relief à l'*Intrigue*,

Prenant occasion de la promenade de M. le duc d'Orléans avec Mademoiselle, [Mme de Fontaine-Martel] me dit confidemment qu'il

38 *Intrigue*, éd. cit., p. 124.

39 *Mémoires*, t. II, éd. cit., p. 444, note 3.

40 *Intrigue*, éd. cit., p. 101.

41 *Mémoires*, t. II, éd. cit., p. 444.

42 *Mémoires*, t. V, éd. cit., p. 153.

43 *Intrigue*, éd. cit., p. 130.

ferait bien de hâter ce mariage s'il voyait jour à le faire, parce qu'il n'y avait rien d'horrible qu'on n'inventât pour l'empêcher ; et sans se faire trop presser elle m'apprit qu'il se débitait les choses les plus horribles de l'amitié du père pour la fille. Les cheveux m'en dressèrent à la tête. Je sentis en ce moment bien plus vivement que jamais à quels démons nous avions affaire, et combien il était pressé d'achever⁴⁴.

L'allusion aux « démons » dont les ragots suscitent l'épouvante de Saint-Simon n'est pas un hapax. Le thème est récurrent dans les *Mémoires*, où il est associé, entre autres, à la personne de Monseigneur : le château de Meudon, où il réside, est pour Saint-Simon le siège d'une « infernale cabale »⁴⁵ qui utilise tous les moyens possibles pour parvenir à ses fins – et en particulier la calomnie, arme diabolique par excellence. Dans le récit suivant l'*Intrigue*, ces mauvaises langues – ou plutôt, comme le dit Saint-Simon, ces « langues de Satan »⁴⁶ – continueront, une fois le duc de Berry marié à Mademoiselle, à répandre la rumeur selon laquelle la jeune épouse serait unie à son père, le duc d'Orléans, par des liens incestueux, au grand désespoir de Saint-Simon qui, partisan du duc de Bourgogne et ami de Philippe d'Orléans, a tout à redouter de ceux qui ne sont pas de son bord. Aussi les dépeint-il sous les traits les plus noirs : un de ses buts, lorsqu'il écrit les *Mémoires*, est de dénoncer les agissements secrets et destructeurs de personnages qu'il désigne comme de véritables figures du Mal. Ainsi fait-il état d'une « causalité diabolique » censée expliquer les malheurs du temps⁴⁷. Dans ces hommes et femmes de haut rang dont le grand tort est surtout d'avoir appartenu à un autre clan que le sien, il voit la source de tous les maux qui accablent le royaume, et qui risquent de l'accabler encore davantage à l'avenir. Le Saint-Simon de 1710 semble en effet avoir vécu dans la hantise d'une succession royale qui

44 *Ibid.*, p. 116.

45 *Mémoires*, t. IV, éd. cit., p. 417.

46 *Mémoires*, t. IV, éd. cit., p. 292. On peut souligner qu'il s'agit là de la seule occurrence du nom « Satan » dans les *Mémoires*. Voir François Raviez, *Le duc de Saint-Simon et l'écriture du Mal : une lecture démonologique des Mémoires*, Paris, Champion, 2000, p. 21-22.

47 Voir à ce sujet les analyses de Léon Poliakov, *La Causalité diabolique*, Paris, Calmann-Lévy, 1981.

porterait « sur le trône », avec Monseigneur, des « ennemis » qui, dit-il, « ne respiraient que ma perte »⁴⁸, et qu'il se représente aussi acharnés contre sa personne qu'il l'est lui-même à dénoncer leurs méfaits. Car il se veut du côté des gens de bien, et prompt à combattre ceux qu'il soupçonne de préférer leur intérêt au bien public, et qui, pour assouvir leur ambition, abusent de la faiblesse d'un homme destiné à régner : une série de personnages au premier rang desquels figure non seulement Madame la Duchesse, mais aussi Mlle de Lillebonne et Mme d'Épinoy, dont les noms sont également cités dans l'*Intrigue*⁴⁹. Monseigneur, qui n'a « aucun caractère »⁵⁰, est pour Saint-Simon leur jouet.

134

Le mariage du duc de Berry est donc une affaire familiale, dynastique et politique que Saint-Simon décrit d'une plume acérée. Les images traduisent la passion qu'il prend encore, trente ans plus tard, à en conter les péripéties. Cette passion est sensible dès les premières pages :

Je me trouvais ainsi dans la fourche fatale de voir dès maintenant, et plus encore dans le règne futur, ce qui m'était le plus contraire, ou ceux à qui j'étais le plus attaché, sur le pinacle ou dans l'abîme, avec les suites personnelles de deux états si différents, sans compter le désespoir ou le triomphe, et la part que je pouvais avoir à parer l'un et à procurer l'autre⁵¹.

Cette « fourche » peut rappeler le carrefour où se joue le destin d'Œdipe. « À toi, femme, je dirai toute la vérité », confie celui-ci à Jocaste. « Cette bifurcation sur la route, j'en étais tout proche, j'allais mon chemin, lorsque voici un héraut, puis, traîné par des pouliches, un chariot où avait pris place un homme tel que tu me le décris »⁵². Et de tuer son père, au carrefour même désigné par les dieux. La « fourche fatale » donne aux réflexions de Saint-Simon une dimension quasi tragique qu'il

48 *Mémoires*, t. IV, éd. cit., p. 55.

49 *Intrigue*, éd. cit., p. 104.

50 « De caractère, il n'en avait aucun » (*Mémoires*, t. IV, éd. cit., p. 78). Une magnifique image conclut le portrait de ce prince qui, selon Saint-Simon, était « né pour l'ennui qu'il communiquait aux autres, et pour être une boule roulante au hasard par l'impulsion d'autrui » (*Mémoires*, *ibid.*, p. 96).

51 *Intrigue*, éd. cit., p. 57.

52 Sophocle, *Œdipe Roi*, deuxième épisode, traduction Debidour, Paris, Le Livre de poche, 1994.

glose aussitôt en deux dichotomies typiques de sa vision du monde. Le moyen terme n'est pas dans sa nature. En 1705, le duc de Beauvillier lui reproche de « passer le but démesurément »⁵³. Il en va de même dans l'écriture avec le « pinacle » et l'« abîme ».

L'« abîme » évoque ici la mort sociale, le non-être de celui qui n'est rien à la cour, le néant où plonge celui qui n'a pas su se faire un nom ou illustrer celui qu'il porte : l'*Intrigue* relève, comme le reste des *Mémoires*, d'une écriture de l'extrême procédant par oppositions bien tranchées, et exprimant avec une passion frémissante le point de vue d'un homme qui observe ses semblables sans illusions, mais qui partage leurs folies. Dans ce monde clos où la faveur du souverain est la mesure de toutes choses, les proches du Roi sont adorés comme des divinités, mais ils craignent toujours l'irruption d'une « divinité supérieure » qui les reléguerait à un rang subalterne⁵⁴, ou d'un événement qui, plus brutal encore, leur ôterait tout crédit. Ainsi le duc et la duchesse d'Orléans montrent-ils au duc du Maine « les enfers ouverts sous ses pieds par le mariage de Mlle de Bourbon »⁵⁵. Si haut placé soit-il, chacun vit dans la crainte de déplaire, ou de perdre les avantages acquis.

Dès les premières années des *Mémoires*, Saint-Simon met en place ses codes rhétoriques et lexicaux. Il n'en variera guère en dix ans de rédaction⁵⁶. Si certaines images appartiennent à l'historiographie classique, il se dégage du microcosme de l'*Intrigue* une vision catégorique doublée d'une conception essentiellement pessimiste des êtres et des choses, bien dans la ligne de l'augustinisme du temps, mais avec une nuance d'énergie désespérée face à la « figure trompeuse de ce monde »⁵⁷ où l'on « travaille la tête dans un sac »⁵⁸. Quelle plus belle preuve en est-il que le succès catastrophique de ce mariage⁵⁹ ?

53 *Mémoires*, t. II, éd. cit., p. 666.

54 La duchesse d'Orléans sur le point d'être évincée par Monseigneur se voit « non plus [comme] la divinité qu'on allait adorer, mais [comme] la prêtresse d'une divinité supérieure dont sa maison deviendrait le temple » (*Intrigue*, éd. cit., p. 100).

55 *Intrigue*, éd. cit., p. 64.

56 Saint Simon rédige ses *Mémoires* entre 1739 et 1749.

57 *Mémoires*, t. IV, éd. cit., p. 441.

58 *Ibid.*, p. 93.

59 Le quotidien du jeune couple va rapidement devenir une longue série de disputes, et l'intempérance en tous domaines de la duchesse de Berry sera de plus en plus

Drôle ou tragique, l'image parcourt toute la gamme des humeurs. Elle révèle aussi l'angoisse fondamentale d'un courtisan risquant de se trouver pris de court par des événements qu'il n'a su ni prévoir ni maîtriser, et la hantise de la disgrâce à venir :

Je compris donc que, tandis que, déçu par le désir et l'espérance d'un mariage étranger, je laisserais couler le temps, celui de Mlle de Bourbon s'avancerait sourdement et nous tomberait, et à moi en particulier un matin sur la tête, qui, comme une meule, m'écraserait, et froisserait les princes à qui j'étais attaché, de manière à ne s'en relever jamais⁶⁰.

136

La phrase est un véritable tuilage analogique : l'image est d'abord verbale (« couler », « s'avancer », « tomber »), puis elle prend la forme d'une comparaison (« comme une meule ») dont l'effet est à nouveau détaillé par le biais de trois verbes (« écraser », « froisser », « ne s'en relever jamais »). Il n'est pas impossible que Saint-Simon, nourri de la Bible comme tout homme cultivé de son temps, se souvienne de l'*Apocalypse* : « Alors un ange puissant saisit une pierre lourde comme une meule, et la précipita dans la mer en disant : avec la même violence sera précipitée Babylone, la grande cité »⁶¹ – à moins qu'il ne se rappelle le *livre des Juges* (9, 53) : « Alors une femme lança une meule sur la tête d'Abimélek et lui fracassa le crâne ». Quelle que soit son origine, la réminiscence biblique permet de souligner l'extraordinaire violence symbolique qui, sous des dehors policés, s'exerce à la cour : Saint-Simon se voit déjà victime d'une attaque dont la brutalité n'a d'égale que la soudaineté ; s'il relâche son zèle, s'il cesse d'agir en vue du but qu'il se propose, il encourt le risque d'une véritable mort sociale⁶².

ostentatoire : « Elle ne faisait guère de repas libres, et ils étaient fréquents, qu'elle ne s'enivrât à perdre connaissance, et à rendre partout ce qu'elle avait pris », écrit le mémorialiste, tenu au courant des frasques de la duchesse par son épouse (*Mémoires*, t. V, éd. cit., p. 261). Et n'oublions pas que la princesse se distingue par les nombreux amants dont elle ne craint pas de s'entourer.

⁶⁰ *Intrigue*, éd. cit., p. 58.

⁶¹ *Apocalypse*, 18, 21 (traduction œcuménique).

⁶² « Les princes à qui j'étais attaché » sont le duc de Bourgogne et le duc d'Orléans. Si le duc de Berry épouse Mlle de Bourbon, sa cousine, Monseigneur deviendra plus proche encore de sa demi-sœur, Madame la Duchesse, qui ne manquera pas

On peut rappeler que le motif de la meule avait déjà été associé, dans le récit précédant l'*Intrigue*, à Monsieur le Duc, père de Mlle de Bourbon mort en mars 1710. Saint-Simon écrit, dans son « caractère » : « C'était une meule toujours en l'air, qui faisait fuir devant elle, et dont ses amis n'étaient jamais en sûreté »⁶³. Monsieur le Duc vient de quitter ce monde, mais son épouse prend le relais, qui conspire en vue de marier Mlle de Bourbon au duc de Berry. L'image de la meule peut ainsi ressurgir avec une intensité accrue. Elle montre que la famille de Bourbon-Condé reste une menace, mais aussi jusqu'où peut aller la vision catastrophiste du mémorialiste, qui, par le biais de la métaphore filée, va jusqu'à mettre en scène sa propre mort.

On peut considérer les images des *Mémoires* comme des concentrés narratifs, d'une pertinence et d'une impertinence dignes de ce « style grand seigneur » qui joue et se joue de tous les tons. On peut également les lire comme des repères dans la structure profonde de l'œuvre. On peut enfin y voir la marque furtive d'une sensibilité et d'une expérience du monde où l'énergie politique se confronte à la vanité de tout. « Mais, bon Dieu, qu'est-ce des projets et des succès des hommes ? »⁶⁴, écrira le mémorialiste en songeant peut-être au mariage de Mademoiselle.

L'historien vit et pense à travers les analogies qui traversent sa narration. En poursuivant la vérité de l'événement, c'est sa propre vérité que dans et par la langue il livre au risque de nos exégèses. La vérité pure, « sans ternissure », n'existe pas. Les mots lui donnent forme, ces mots qui, en définitive, esquissent la forme du Moi.

d'influencer ses décisions quand il sera devenu roi : Bourgogne et Orléans seront tenus à l'écart, et Saint-Simon ne pourra jouer aucun rôle.

63 *Mémoires*, t. III, éd. cit., p. 754.

64 *Mémoires*, VII, éd. cit., p. 798.

BIBLIOGRAPHIE

DE WEERDT-PILORGE, Marie-Paule, *Les « Mémoires » de Saint-Simon, Lecteur virtuel et stratégies d'écriture*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003.

GARIDEL, Delphine de, *Poétique de Saint-Simon : cours et détours du récit historique dans les « Mémoires »*, Paris, Champion, 2005.

HERSANT, Marc, *Le Discours de vérité dans les « Mémoires » du duc de Saint-Simon*, Paris, Honoré Champion, 2009.

RAVIEZ, François (dir.), *Lectures de Saint-Simon*, Rennes, PUR, 2011.

—, *Le Duc de Saint-Simon et l'écriture du Mal : une lecture démonologique des « Mémoires »*, Paris, Champion, 2000.

—, « Vers un paysage imaginaire de Saint-Simon : questions de méthode et méthode en question », *Cahiers Saint-Simon*, n° 25, 1997, p. 11-18.

—, « “Le Jeu au saucisson” : euphorie stratégique et passion de la vitesse dans l’Intrigue », *Méthode !* n° 19, Agrégations de lettres 2012, Vallongues, 2011.

—, « Les machines éloquentes du duc de Saint-Simon », dans Marc Hersant (dir.), *La Guerre civile des langues. Mémoires de Saint-Simon, année 1710, « Intrigue du mariage de M. le duc de Berry »*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 101-119.

—, « “Donner l’être à des riens” ou la sémiotique du courtisan », dans *Lectures de Saint-Simon*, Rennes, PUR, 2011, p. 111-125.

—, « “Les vices du cœur, de l’esprit et de l’âme” : la duchesse de Berry ou le scandale du corps dans les *Mémoires* de Saint-Simon », dans François Raviez (dir.), *Lectures de Saint-Simon*, Rennes, PUR, 2011, p. 73-88.

STEFANOVSKA, Malina, *Saint-Simon, un historien dans les marges*, Paris, Champion, 1998.

CINQUIÈME PARTIE

Maupassant

LA CARACTÉRISATION NÉGATIVE DANS QUELQUES NOUVELLES DE MAUPASSANT

Françoise Rullier
Université Paris-Sorbonne

Les théoriciens s'accordent pour appeler « caractérisation » tout ce qui dépasse le purement informatif dans un texte, cependant les définitions varient en extension. Pour Georges Molinié¹, la notion de caractérisation au sens large concerne l'ensemble du discours et touche tous les secteurs de l'analyse stylistique. Nous n'approfondirons pas la distinctions entre une caractérisation générale et une caractérisation spécifique (ce qui fait que nous serons amenée à parler de l'actualisation), mais réduirons volontairement le concept à la caractérisation du référent, reprenant à Fromilhague et Sancier la notion d'« expression de qualités ou de propriétés assignées au référent »² qu'on trouve aussi chez Cressot : « La caractérisation n'existe donc pas nécessairement dans le mot, mais dans une intention de l'esprit qui classe tel détail dans des catégories de valeurs morales ou esthétiques ou simplement descriptives. [...] Qu'est-ce que l'on caractérise ? Non pas un mot mais la notion contenue dans un mot »³. Notre étude portera sur les éléments du texte qui sont là pour orienter l'interprétation du référent en jouant sur une axiologie.

Seront donc considérés comme éléments caractérisants les noms (et en particulier les désignateurs en ce qui concerne les personnages – l'expression « grand-mère », par exemple, est en elle-même une

1 Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993.

2 Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996, p. 207.

3 Marcel Cressot, Laurence James, *Le Style et ses techniques* [1947], Paris, PUF, 1996, p. 132.

caractérisation) et les éléments d'amplification qui les accompagnent sous forme d'épithète ou d'apposition, adjectifs, compléments du nom et subordinées relatives, à quoi il faut ajouter les constructions absolues détachées et certains compléments circonstanciels, ainsi que les images qui mettent les référents en rapport avec un autre ordre de réalité et ont toujours une valeur caractérisante (périphrase, comparaison, métaphore ou effets de caractérisation impertinente).

Dans les nouvelles de Maupassant inscrites au programme restreint⁴, deux systèmes de caractérisation totalement différents s'appliquent selon qu'il s'agit de décrire des personnages ou de décrire la nature.

142

Les éléments caractérisants qui s'appliquent à la nature ne sont généralement pas porteurs d'indications axiologiques, même s'ils véhiculent une interprétation subjective du monde. Les bords de l'eau sont érotisés et la nature est sexuée : « des terres remuées », « une sombre verdure de forêts » (p. 143). Dans « Une partie de campagne », la nature représente l'univers sensuel où s'exacerbe le désir, tout nous parle d'amour et de pénétration : « L'oiseau se remit à chanter. Il jeta trois notes pénétrantes qui semblaient un appel d'amour, puis, après un silence d'un moment, il commença d'une voix affaiblie des modulations très lentes » (p. 152). On reconnaît la même démarche descriptive dans « Histoire d'une fille de ferme ».

Dans « La femme de Paul », la caractérisation fait de la rivière un espace mortifère, une subordinée relative donne le ton : « Le bras de la rivière (qu'on appelle le bras mort) » (p. 166,) un participe passé adjectival reprend le thème de la mort : « L'île est étranglée » (p. 167), un complément circonstanciel de manière reprend l'isotopie : « le bras rapide, plein de tourbillons, de remous, d'écume, roule avec des allures de torrent » (p. 167), un symbole enfin achève de mettre en place la violence de la relation à la nature : « alors, pris d'impatience, il se mit à tirer, et tout le gosier saignant de la bête sortit avec un paquet d'entrailles » (p. 174).

4 *La Maison Tellier*, édition présentée, établie et annotée par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 et 1995. Les numéros de page entre parenthèses y font référence.

Quand il s'agit des personnages, au contraire, la caractérisation est toujours axiologique, elle transmet et impose des jugements.

La médiocrité des êtres ne se révèle pas au terme d'un processus de découverte, elle est donnée d'emblée par une caractérisation négative. Les personnages sont placés sur une échelle de valeurs simple et presque simpliste, posée au départ. La peinture péjorative met en place des types grotesques plus proches de la caricature et de Daumier (ceux qui sont visés sont souvent des bourgeois) que de l'imitation nuancée de la personne qui caractérise la construction du personnage romanesque. C'est justement que nous ne sommes pas dans un type d'écriture romanesque et cette caractérisation qu'on pourrait qualifier de hâtive est liée au genre narratif choisi, le récit bref, qui ne laisse pas le temps pour l'analyse et s'appuie pour construire ses actants sur des stéréotypes (M. Caravan est le prototype du bureaucrate, M. Dufour celui du boutiquier).

Or, c'est dans le traitement du personnage que la nouvelle et le roman se séparent le plus nettement. Tandis que le roman semble trouver sa fin dans la ressemblance du portrait, la nouvelle est un récit pressé qui se définit par l'économie des moyens⁵. Elle doit dès les premières lignes amener l'intrigue et poser les actants. Maupassant se contente d'une relative pauvreté des éléments psychologiques, la mise en place des personnages est rudimentaire et se fait par des éléments caractérisants, ce qui permet un début enlevé et une écriture rapide.

La médiocrité physique est l'image de la médiocrité morale : M. Caravan, dans « En famille », est d'emblée présenté comme un corps grotesque par le choix des adjectifs : « un homme petit et gros, la figure bouffie, le ventre tombant entre ses jambes ouvertes, tout habillé de noir et décoré » (p. 103). Une comparaison nous fait passer de l'aspect physique à l'éthopée : « il entra au ministère à la façon d'un coupable qui se constitue prisonnier » (p. 103). Les éléments qui évoquent son aspect extérieur sont réinterprétés par trois adjectifs évaluatifs hétérogènes mais coordonnés, avec un beau déroulement en cadence majeure qui forme cependant pour le sens un zeugma : « il était

5 Voir Françoise Rullier, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006.

devenu, du jour au lendemain, un autre Caravan, rincé, majestueux et condescendant. » (p. 105). Des groupes nominaux en construction absolue détachée achèvent le portrait à charge : « Caravan, la face bouffie, ses maigres cheveux en désordre, très laid » (p. 111). Même sa douleur donnée comme vraie est grotesque : « Caravan vautré sur le lit, beuglant presque » (p. 111).

Les personnages qui l'entourent forment un monde où toute caractérisation tourne au déplaisant, même celle des inconnus : « C'étaient de grosses dames aux toilettes farces, de ces bourgeoises de banlieue qui remplacent la distinction dont elles manquent par une dignité intempestive » (p. 102). La famille est taillée à l'aune de son chef. La femme est « laide [...] de petite taille et maigrelette » (p. 107), même les enfants reçoivent des caractères péjoratifs, les adjectifs s'allient aux choix lexicaux axiologiques et le mouvement de la caractérisation s'achève dans un complément de nom : « Philippe-Auguste était un vilain mioche, dépeigné, sale des pieds à la tête, avec une figure de crétin » (p. 109). Et le reste de la famille est pareillement stigmatisé par les adjectifs, les compléments et la comparaison à l'animal fortement dégradante : « La femme, grande, grosse, avec un ventre d'hydropique qui rejetait le torse en arrière [...]. Le mari, un cordonnier socialiste, petit homme poilu jusqu'au nez, tout pareil à un singe » (p. 127). L'écriture, caractérisant avec outrance, tire les éléments vers l'excès et tend vers l'hyperbole.

La caractérisation est quelquefois uniformément négative comme on vient de le voir dans « En famille », quelquefois bipolaire comme dans « Une partie de campagne ». L'amplification s'articule alors sur une structure oxymorique.

L'opposition du négatif au positif accentue l'effet de simplification par les parallélismes qu'elle construit. Chez les hommes, ceux qui sont beaux et musclés s'opposent à ceux qui sont lourds et flasques avec leurs « laideurs secrètes » (p. 147). La beauté est liée à la sensualité et le grotesque s'oppose à l'érotique.

La symétrie des actants est redoublée par un effet de gémellité : les deux femmes, les deux boutiquiers, les deux canotiers et jusqu'aux deux lignes

de pêche semblent presque interchangeables ; pendant que le garçon aux cheveux jaunes tousse, le patron est secoué d'un hoquet violent, le couple que forme à la fin l'apprenti avec Henriette répète le couple des parents, les deux hommes appellent leur femme « ma bonne ».

La mère et la fille apparaissent comme la même femme à deux âges différents. La fille est encore jolie, bien qu'elle commence à ressembler à sa mère : « ses jambes fines jusqu'au genou » annoncent la jambe de Mme Dufour « dont la finesse primitive disparaissait à présent sous un envahissement de graisse tombant des cuisses » (p. 144). Pour dire la beauté d'Henriette, le narrateur recourt à une généralisation : « C'était une belle fille de dix-huit à vingt ans ; une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens » (p. 145). L'actualisation (sur quoi s'appuie la caractérisation générale) se modifie : la détermination spécifique qui vise des référents particuliers identifiables laisse place à une détermination générique, qui implique le renvoi à un ensemble tout entier (celui des belles filles). La généralisation est un moyen narratif de manipuler le lecteur et de guider ses jugements, elle est d'ailleurs directement adressée au narrataire et emploie des pronoms personnels qui l'impliquent (« vous », deux fois). La *doxa* prétend se référer à certaines vérités de l'ordre du général qui seraient autant de valeurs éternelles.

Dans le même temps, la caractérisation appliquée à la mère est largement négative. Le beau se renverse en grotesque : « Ses formes, secouées, tremblotaient continuellement comme de la gelée sur un plat » (p. 145). C'est d'elle que les enfants rient.

Quant aux canotiers, si semblables physiquement qu'un seul système de caractérisation leur est appliqué conjointement, ils semblent se répartir les femmes au hasard : « Un des canotiers se dévoua : il prit la mère » (p. 149).

Le fiancé d'Henriette est caractérisé négativement dès sa première mention dans le texte : « On apercevait encore la chevelure jaune d'un garçon qui, faute de siège, s'était étendu tout au fond, et dont la tête seule apparaissait » (p. 142). Le désignateur, en lui-même caractérisant, qui revient le plus souvent pour le nommer (car il n'a pas de nom,

ses cheveux jaunes lui tiennent lieu d'identité) est une description définie : « le garçon aux cheveux jaunes ». On remarque le choix lexical de « garçon » qui ne lui donne pas un statut d'homme, mais celui d'un enfant ; de plus, étymologiquement le « garçon » est de basse condition et c'est bien le cas devant sa patronne : « ayant bu de travers, toussa éperdument, arrosant la robe en soie cerise de la patronne qui se fâcha » (p. 148). Il n'est inclus dans l'appellation « deux hommes » et n'acquiert un statut de mâle, qu'à partir du moment où il regarde Henriette se balancer : « et l'escarpolette peu à peu se lançait [...], et jetant à la figure des deux hommes qui la regardaient en riant, l'air de ses jupes, plus capiteux que les vapeurs du vin » (p. 145).

146

On note également le choix de l'adjectif de couleur « jaune » qui ne s'applique généralement pas aux cheveux. Pour dire la beauté, dans les autres nouvelles, on parle de blondeur : « avec une grâce toute parisienne, une mignonne tête blonde sous des cheveux bouclés aux tempes ; des cheveux qui semblaient une lumière frisée [...] puis devenaient, plus bas, un duvet si fin, si léger, si blond, qu'on le voyait à peine, mais qu'on éprouvait une irrésistible envie de mettre là une foule de baisers » (« Au printemps », p. 157). Si l'adjectif attendu n'est pas choisi, si les cheveux du garçon sont jaunes et non blonds, puis deviennent « sa tignasse de lin » (p. 149), c'est qu'ils n'attirent pas les baisers et sont sans beauté.

Au contraire, les canotiers entrent en texte sous la désignation de « jeunes gens », ils sont ensuite mentionnés à travers un groupe nominal caractérisant : « solides gaillards » (étymologiquement de *galia*, « la force »), leurs bras sont dépeints par des adjectifs positifs « nus, robustes », soutenus par une comparaison valorisante « comme ceux des forgerons » (p. 147). Or la nouvelle précédente, « Le papa de Simon », développe les connotations mythiques associées à l'image du forgeron : « cinq forgerons aux bras nus qui frappaient sur leurs enclumes avec un terrible fracas. Ils se tenaient debout, enflammés comme des démons » (p. 139).

Les hommes flasques sont exclus de la sensualité. Chez les femmes, par contre, le flasque peut s'allier aux délices charnelles. Si la mère apparaît comme un double grotesque de la fille, elle est quand même « épanouie et réjouissante à voir » (p. 144). Cette caractérisation s'accorde à ses

comportements : « elle se trémoussait continuellement, sous prétexte que des fourmis lui étaient entrées quelque part » (p. 147), « sa femme, prise de suffocations, dégrafait sa robe peu à peu » (p. 149).

Les éléments caractérisants, on le voit dans ce dernier exemple, participent à la construction du programme narratif des personnages, en créant des attentes. L'armature de cette écriture tendue se trouve dans une organisation simple de la matière narrative qui permet au récit de fonctionner à partir de très peu d'éléments, en évitant les justifications psychologiques.

Dans « En famille », Le docteur Chenet – qui usurpant le titre de docteur « se faisait appeler docteur » (p. 103) – est caractérisé par son habillement : « un grand maigre d'aspect débraillé, vêtu de coutil blanc très sale et coiffé d'un vieux panama » (p. 103). Cette caractérisation dépréciative inscrit dans son programme narratif la possibilité d'une erreur de diagnostic, préparée par ailleurs par les affirmations de la bru : « Bah ! elle a encore une syncope, voilà tout » (p. 110) et par les dénégations répétées de l'officier de santé : « M. Chenet prit le bras crispé, força les doigts pour les ouvrir, et, l'air furieux comme en face d'un contradicteur : — “Mais regardez-moi cette main, je ne m'y trompe jamais, soyez tranquille” (p. 111). Or, justement, il se trompe et la vieille dame n'est pas morte.

M. Dufour et son futur gendre, dans « Une partie de campagne », forment un tandem comique : « les deux hommes, tout à fait pochards, faisaient de la gymnastique. Lourds, flasques, et la figure écarlate, ils se pendaient gauchement aux anneaux sans parvenir à s'enlever » (p. 149) qui s'oppose en tous points au duo sportif des canotiers : « qui montraient dans tous leurs mouvements cette grâce élastique des membres qu'on acquiert par l'exercice » (p. 147). L'apprenti et le père, comme tous les autres personnages flasques, ne sont capables que de manger « comme un ogre » (p. 148) et de boire (ainsi en est-il également du docteur Chenet et de Caravan dans « En famille »). M. Dufour, même si la campagne l'émoustille au point qu'il pince le mollet de son épouse, éprouve le plus grand mal à donner du plaisir à sa femme qui l'appelle pour pousser l'escarpolette : « À la fin, il y alla et, ayant retroussé les manches de sa

chemise, comme avant d'entreprendre un travail, il mit sa femme en mouvement avec une peine infinie » (p. 145). La caractérisation négative et la comparaison avec un travail aux connotations toujours négatives dans la nouvelle (étymologiquement de *tripalium* « torture ») le désigne, lui et pire que lui, le garçon aux cheveux jaunes, pour un rôle de médiocre si ce n'est de benêt et de cocu, tandis que la caractérisation méliorative fait des canotiers pleinement des hommes avec tous les attributs de la virilité et prépare leurs succès auprès des femmes : leurs bras « nus » sont mentionnés deux fois, leurs mouvements sont le contraire des mouvements du travail, ils ont « une grâce élastique [...] si différente de la déformation qu'imprime à l'ouvrier l'effort pénible » (p. 147).

Si la sympathie du narrateur leur semble acquise, il n'empêche que ces canotiers ont quelque part un petit air canaille et provocant et que leur comportement avec les dames blesse la morale bourgeoise. Toute caractérisation est réversible, car elle dépend de la source interprétante. Les mêmes canotiers, ou leurs semblables, reçoivent une caractérisation systématiquement négative dans « La femme de Paul », nouvelle qui est construite essentiellement du point de vue de M. Paul.

À l'époque de Maupassant, même si le canotage est très apprécié des parisiens, il a aussi mauvaise réputation et se trouve violemment attaqué par certains qui y voient une occasion de tapage et de scandale.

C'est le Manuel des canotiers, rédigé par un « loup de Seine » en 1845, qui conforte bon nombre de personnes dans l'idée que le canotage n'est pratiqué que par des « flambarts ». Et il est vrai qu'« à Chatou, Bougival et Marly, des sociétés d'artistes sérieux et d'artistes amateurs, de jeunes gens du monde et de femmes du demi-monde, font du canotage à la vénitienne, de la façon la plus galante et la plus nonchalante. Là, les canots ne servent le plus souvent qu'à transporter des couples mollement étendus sur des coussins de soie ou de velours dont s'est pourvu le sybaritisme douillet de l'équipage »⁶.

6 Alphonse Karr, *Le Canotage en France* [1858], rééd. 1991, Le Chasse-Marée, p. 52, cité par Alain-Gilbert Guéguen dans « Maupassant, son époque et le canotage », *L'École des lettres*, LXXXVII, n° 5, 1995-1996., p. 24.

Dans la nouvelle, la caractérisation négative s'amplifie à mesure que Paul a le sentiment de perdre sa bien aimée : « Il sentait qu'une chose infâme s'apprêtait » (p. 173). Les canotiers sont d'abord présentés par des images plaisantes, le point de vue n'est marqué par aucun jugement de valeur : « Les femmes, en claire toilette de printemps, embarquaient avec précaution dans les yoles, et, s'asseyant à la barre, disposaient leurs robes. [...] Les rameurs prenaient place à leur tour, bras nus et la poitrine bombée » (p. 164). Mais dès qu'on aborde au lieu de rendez-vous *La Grenouillère* (qui porte son nom authentique et naturellement caractérisant, comme le souligne Maupassant), la vision de Paul l'emporte sur la vision du narrateur et la caractérisation devient systématiquement négative : « Des femmes, des filles aux cheveux jaunes⁷, aux seins démesurément rebondis, à la croupe exagérée, au teint plâtré de fard, aux yeux charbonnés, aux lèvres sanguinolentes, lacées, sanglées en des robes extravagantes, traînaient sur les frais gazon le mauvais goût criard⁸ de leurs toilettes » (p. 167).

L'écriture se laisse aller à des effets impressionnistes, préférant la caractérisation par des substantifs qui transforment le vice en une véritable substance morale : « Car on sent là, à pleines narines, toute l'écume du monde, toute la crapulerie distinguée, toute la moisissure de la société parisienne » (p. 168).

Canotiers séduisants et canotiers dépravés, toute caractérisation est réversible du fait qu'elle est liée à un point de vue et à un jugement. Or M. Paul, qui avance vers sa catastrophe personnelle, est « exaspéré, comme soulevé par une jalousie d'homme, par une fureur profonde, instinctive, désordonnée » (p. 171).

Où se situe le narrateur ? On sait que Maupassant aime le canotage et que l'insouciance de la jeunesse le séduit. Mais les tableaux de la cohue, de la bêtise, de la canaillerie sont poussés si loin qu'on peut se demander si le dégoût du narrateur ne rejoint pas celui du personnage, quand hommes et femmes ne sont plus désignés que par leur genre

7 Soulignons l'indication de couleur qui met les canotières au même rang que l'apprenti boutiquier.

8 Soulignons l'hypallage.

(synecdoque généralisante) : « Les femelles, désarticulées des cuisses, bondissaient dans un enveloppement de jupes révélant leurs dessous. [...] Les mâles s'accroupissaient comme des crapauds avec des gestes obscènes, se contorsionnaient, grimaçants et hideux » (p. 178). On peut supposer que le point de vue du narrateur rejoint celui de M. Paul, d'autant plus que le texte oppose dans un contraste saisissant l'agitation des humains à la douceur des paysages : « la danse échevelée s'étalait en face de la nuit pacifique et du firmament poudré d'astres » (p. 178).

150

Les éléments caractérisants inscrivent un point de vue dans le texte que le lecteur doit savoir décrypter avec subtilité, qu'il s'agisse de la vision du narrateur (en général au début de la nouvelle) ou de celle des personnages (qui intervient ensuite).

Au début d'« Une partie de campagne », quand la carriole passe des campagnes ouvrières dévalorisées et stériles – dans une phrase où les adjectifs en groupe ternaire sont suivis d'une identification atténuée : « une campagne interminablement nue, sale et puante. On eût dit qu'une lèpre l'avait ravagée » (p. 143) –, à la vraie nature représentée positivement, le paysage donne l'occasion d'une inscription contrastive dans le *beau* et le *laid*. De manière hautement significative, le jeu de point de vue des personnages se traduit dans le choix des mots qui distribue à l'avance les rôles : M. Dufour parle de « campagne » alors que sa femme s'attendrit sur la « nature » (« M. Dufour avait dit : — “Voici la campagne, enfin !” — et sa femme, à ce signal, s'était attendrie sur la nature », p. 142). Le choix des mots révèle un rapport au monde différent, M. Dufour ne voit dans la journée à la campagne qu'une occasion de bien manger et de bien boire, Mme Dufour est attirée par l'amusement (l'escarpolette) et les beaux hommes aux bras nus.

Sur cette différence de point de vue entre les époux vient se greffer le regard du narrateur : « une admiration les avait saisis devant l'éloignement des horizons » (p. 142), où l'ironie s'exprime à travers les choix de l'actualisation qui fait de « admiration » un mot railleur et de « horizons » un mot poétique. Un jugement intervient explicitement par la suite : « ces bourgeois privés d'herbe et affamés de promenades aux champs cet amour bête de la nature qui les hante

toute l'année derrière le comptoir de leur boutique » (p. 148). La caractérisation révèle l'échelle de valeurs du narrateur. Sa sympathie se tourne évidemment vers ceux qui, glissant vers le plaisir, font de la nature la complice de leurs désirs infinis, la caractérisation négative s'applique aux autres. Seuls le narrateur ou les canotiers peuvent évoquer cette « envie de filer sur l'eau par les belles soirées douces ou les claires matinées d'été, de raser les berges fleuries où des arbres entiers trempent leurs branches dans l'eau [...] » (p. 146). La description des berges, avec son abondante caractérisation méliorative, ne peut pas traduire le regard des boutiquiers qui n'ont jamais réalisé ce rêve qui leur vient à la vue des yoles et ne connaissent d'autre idéal que de prendre du goujon.

La caractérisation construit toujours un effet de point de vue.

Qui donc, dans « Une partie de campagne », peut voir le fiancé d'Henriette comme un « garçon aux cheveux jaunes » ? Il semble dans la première page qu'un regard extérieur décrive la carriole avec ses rideaux relevés et la tête d'un garçon qu'« on apercevait ». Le « on » qui apparaît dans le deuxième paragraphe ne se confond pas avec le « on » familial du premier paragraphe (« On avait projeté depuis cinq mois »), la source du regard reste naturellement indéfinie, bien que cette source semble connaître la famille désignée par son nom, « M. Dufour ». Un passant ne nommerait pas les personnages par leur patronyme, c'est pourquoi le regard extérieur semble se confondre avec celui du narrateur, amusé et en position de recul parce que sa vision de la campagne diffère de celle des boutiquiers qu'il met en scène.

Dans la dernière page de la nouvelle, le point de vue a complètement changé, puisque c'est Henri qui regarde le couple et que la même caractérisation négative appliquée au personnage masculin semble naître de son interprétation du monde qui rejoint celle du narrateur : « Il fut stupéfait en entrant. Elle était là, assise sur l'herbe, l'air triste, tandis qu'à son côté, toujours en manches de chemise, son mari, le jeune homme aux cheveux jaunes, dormait consciencieusement comme une brute » (p. 154-155). Peut-on aller jusqu'à proposer que la tristesse d'Henriette suggère qu'elle aussi voit dans son mari un garçon aux cheveux jaunes ? Et dire que là se cache le pathétique de la nouvelle ?

La caractérisation négative met en place un mépris ironique pour les médiocres, mais ceux-ci ne se recrutent pas exclusivement dans la classe bourgeoise. Les « cheveux jaunes » se rencontrent chez le canotier aussi bien que chez le boutiquier.

La caractérisation négative ne touche pas tous les actants. Il y a des éléments du monde qui apparaissent comme innocents et qui n'entrent pas dans une axiologie. Ces éléments échappent à l'ironie héritée de Flaubert : ni Rose, dans « Histoire d'une fille de ferme », ni Philippe, dans « Le Papa de Simon », ne sont jugés. L'un et l'autre sont des êtres simples qui participent de la force de la nature : Philippe, par métaphore, fait partie de la race des géants, il est « fort, puissant, joyeux » (p. 140), quant à Rose, « cette grande gaillarde si solide » (p. 82), elle est aussi forte qu'un homme.

152

En regardant sur quels personnages s'abat la caractérisation négative, on comprend que l'héritage de Flaubert est revu par une autre sensibilité. La peur de la bêtise ne vise pas seulement la bêtise bourgeoise ou petite-bourgeoise. La bêtise qui est stigmatisée par la caractérisation négative est celle de l'homme en groupe, celle de la foule (« Lâches, comme l'est toujours la foule devant un homme exaspéré » (p. 135), « Toute cette foule criait, chantait, braillait » (p. 167) qu'il s'agisse des bourgeois intégrés à un groupe social, des canotiers embarqués par le plaisir ou même des enfants de l'école qui se moquent cruellement de Simon parce qu'il n'a pas de papa.

BIBLIOGRAPHIE

MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993.

FROMILHAGUE, Catherine et Sancier-Château, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1996.

CRESSOT, Marcel, James, Laurence, *Le Style et ses techniques* [1947], Paris, PUF, 1996.

RULLIER, Françoise *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006.

GUÉGUEN, Alain-Gilbert, « Maupassant, son époque et le canotage », *L'École des lettres*, LXXXVII, n° 5, décembre 1995, p. 17-24.

MAUPASSANT OU LE PIÈGE DE LA TRANSPARENCE

Laure Helms-Maulpoix

Maupassant est de ces auteurs que l'on dit volontiers faciles. À l'instar de George Sand, de Colette ou de Roger Martin du Gard, il appartient à cette catégorie d'écrivains perçus comme très abordables, tant du point de vue des contenus que de la mise en forme. Très tôt traduit dans de multiples langues¹, adapté à l'envi au théâtre, transposé au grand puis au petit écran, réédité quasiment à l'infini par le jeu des recompositions des recueils, et enfin, enseigné abondamment dans le second cycle, Maupassant est devenu, en raison, notamment, de cette apparente simplicité, un des écrivains français les plus lus, et, il faut bien le reconnaître, les plus appréciés. Pourtant, cette session 2011-2012 de l'agrégation est la première qui voit son inscription au programme des auteurs à étudier, ce concours ne lui ayant accordé jusqu'ici qu'une place marginale au sein de l'épreuve de littérature comparée. Trop « facile », pas assez « littéraire », semblait-on considérer... Ayant moi-même souffert de ce préjugé à l'Université, au cours de mon doctorat et dans les années qui suivirent, il m'importe de saisir cette occasion pour réfléchir à ce problème de la simplicité, de l'apparente facilité de l'auteur de *La Maison Tellier*.

Ce sentiment d'une parfaite limpidité de l'œuvre maupassantienne est déjà souligné par les lecteurs de l'époque : Anatole France loue ainsi la

1 Ce qui a donné lieu à une remarque ironique de Julien Gracq : « Sa vogue à l'étranger me paraît d'ailleurs en tout point justifiée, nul auteur n'étant plus propre à faire accéder de plain-pied à une sorte de *basic-french* littéraire, où manquent tous les éléments subtils. » (Cité par Armand Lanoux dans *Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1979, p. 425.)

« langue forte, simple, naturelle » du conteur, qui possède selon lui « les trois grandes qualités de l'écrivain français, d'abord la clarté, puis encore la clarté, et enfin la clarté »². Il n'est pas jusqu'à Mallarmé, réputé pour son hermétisme et son élitisme, qui ne fasse l'éloge de cette transparence, dont il avoue qu'elle lui donne l'occasion de « lire limpiquement pour lire », dans des moments de pur « loisir »³. Plus près de nous, Pierre Cogny se plaît à souligner que ce sentiment de limpidité peut à la limite être culpabilisant pour le lecteur : « Habitué que nous sommes à juger une œuvre moins sur le plaisir qu'on éprouve [...] que sur la difficulté qui donne l'impression d'être intelligent avec l'esprit des autres, on a mauvaise conscience en lisant ces contes si faciles »⁴. La lecture de Maupassant est donc souvent considérée comme un délassement, un loisir pour l'esprit, invité à se reposer en se laissant porter par une langue remarquablement fluide. Difficile, dans cette perspective, de concevoir Maupassant comme un écrivain à part entière, doué d'un style propre, d'une originalité réelle. On se souvient qu'Edmond de Goncourt lui dénie ainsi un style véritable, notant dans son *Journal* que la prose maupassantienne n'est pas signée, et qu'elle se résume à « de la bonne copie courante », appartenant à tout le monde⁵. Plus positif en apparence, André Gide conclut quant à lui au « métier admirable » du conteur, présenté comme un « remarquable ouvrier des lettres », mais l'auteur des *Faux-monnayeurs* ne parvient pas pour autant à le considérer comme « un vrai maître », en raison de « l'inintéret presque total de sa propre personnalité »⁶.

Tous ces jugements, à des degrés divers, soulignent combien la transparence du texte maupassantien a pu lui porter préjudice,

2 Anatole France, « M. Guy de Maupassant et les conteurs français », *La Vie littéraire*, Première série, Paris, Calmann-Lévy, 1924, p. 54-55.

3 « Je ne peux oublier, en les loisirs instinctivement que mon choix se portait sur une œuvre de Maupassant pour aérer le regard et lire limpiquement pour lire. », Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 659.

4 Pierre Cogny, « Maupassant écrivain de son destin », postface à l'édition des *Écrivains célèbres*, Paris, Mazenot, 1957, p. 251.

5 Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », t. III, 1989, p. 87.

6 André Gide, cité par Artine Artinian dans *Pour et contre Maupassant, enquête internationale, 147 témoignages inédits*, Paris, Nizet, 1955, p. 72.

fonctionnant paradoxalement comme un écran, comme un obstacle à l'analyse. Pour reprendre des formules de Gide, Maupassant fait mine de n'avoir « rien de particulier à nous dire », et il est vrai que son écriture n'est chargée d'aucun « message » qu'il aurait à nous transmettre « en secret »⁷. Aucun arrière-plan philosophique, aucune pensée en forme ne se donne à lire, même en filigrane, dans ces textes. Doit-on pour autant se limiter à lire ces contes comme une succession d'anecdotes, mises en scène avec brio ? Cette transparence ne fonctionne-t-elle pas comme un leurre, un piège destiné à captiver plus sûrement l'attention du lecteur, endormant sa vigilance pour l'entraîner, par-delà le chatoiement des apparences, vers des profondeurs autrement plus troublantes ? Surface et profondeur : tels me semblent être les deux axes complémentaires de cette prose qui court au-devant d'elle-même, conformément à son étymologie, tout en faisant signe vers l'insondable. C'est ainsi que nous pourrions rapprocher cette prose brillante de l'éclat de la rivière, si séduisante et si inquiétante à la fois. Écriture limpide, oui, mais aussi *perfide comme l'onde...*

Transparence, fluidité, facilité, rapidité : revenons tout d'abord, en les rapportant rapidement aux textes du programme, sur ce qui a pu motiver de telles appréciations. Louis Forestier, dans sa préface à *La Maison Tellier*, souligne avec justesse que les récits qui composent le recueil s'inscrivent dans un décor familial, ou du moins cru familial, les paysages se partageant assez équitablement entre ville et campagne, sans oublier cet intermédiaire décousu que constitue la banlieue de l'époque, véritable concentré de laideurs et de médiocrité, évoqué dans les premières lignes d'« Une partie de campagne » ou dans celles d'« En famille ». Quel que soit le cadre choisi, les notations descriptives sont réduites au minimum, se limitant à des précisions concrètes, essentiellement visuelles, qui doivent servir au lecteur de jalons, de points d'appui, sans que celui-ci ait à s'y arrêter, presque sans qu'il s'en aperçoive. Ce qui implique que ces notations soient à la fois banales et précises, afin qu'un détail, donnant l'impression de résumer l'ensemble, s'imprime dans la mémoire du lecteur. Le restaurant que les Dufour

7 *Ibid.*, p. 72.

choisissent pour la fête de Madame, dans « Une partie de campagne », est ainsi évoqué en deux courtes phrases, et un seul élément se trouve mis en avant, le comptoir en zinc :

C'était une auberge de campagne, blanche, plantée au bord de la route. Elle montrait, par la porte ouverte, le zinc brillant du comptoir devant lequel se tenaient deux ouvriers endimanchés⁸.

156

Apparence extérieure, emplacement, intérieur et clientèle sont ainsi saisis très rapidement. Il serait aisé de multiplier les exemples. Nous sommes loin, très loin, de la précision de la description balzacienne, qui recherche une forme d'exhaustivité, particulièrement lorsqu'il s'agit d'architecture, comme dans l'évocation de telle façade de pension célèbre... Ce que Maupassant cherche pour sa part à susciter, ainsi qu'il le souligne dans le texte précédant *Pierre et Jean*, c'est simplement « l'illusion complète du vrai », ce qui passe par la mise en œuvre d'une vision « saisissante » et non par la retranscription complète de la réalité⁹.

Une remarque comparable peut être faite à propos de l'évocation des personnages : fort de son talent de chroniqueur, Maupassant parvient à présenter les protagonistes de ses récits en quelques lignes, qui tendent souvent au croquis, voire à la caricature. Les prostituées de « La Maison Tellier » apparaissent ainsi comme un raccourci volontairement sommaire des types de beauté... que l'on trouve partout ailleurs : « on avait tâché que chacune d'elles fût comme un échantillon, un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal »¹⁰. Fernande, Raphaëlle et Rosa la Rosse sont ainsi saisies dans leur singularité, mais aussi dans leurs différences, puisqu'elles doivent se compléter sur le plan des qualités physiques.

8 « Une partie de campagne », dans *La Maison Tellier*, édition présentée, établie et annotée par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 et 1995, p. 144.

9 « Le Roman », dans *Pierre et Jean, Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 708-709.

10 « La Maison Tellier », dans *La Maison Tellier, op. cit.*, p. 34. Ce passage me semble intéressant : outre la référence assez inattendue en ces circonstances à l'« idéal » féminin, Maupassant entretient une ambiguïté discrète sur l'origine du choix effectué. Le pronom personnel indéfini renvoie bien sûr à Monsieur et Madame, mais aussi au narrateur, et donc à l'auteur lui-même.

Et pour que le lecteur fixe bien dans sa mémoire la physionomie de ces dames, Maupassant fait ressortir pour chacune un ou deux détails saillants : pour Fernande, ce sera les taches de rousseur persistantes, pour Raphaëlle, une taie au coin de l'œil droit et deux dents trop neuves, pour Rosa, enfin, les cris aigus qu'elle fait sans cesse entendre.

L'intrigue de ces récits, on l'a dit et répété, est également simple, concentrée sur un événement précis, souvent proche du fait divers, notamment dans les *Contes du jour et de la nuit*. Les lecteurs de l'époque, on le sait, étaient particulièrement friands de ce type d'anecdotes qui occupaient dans la presse quotidienne une large place. Maupassant y fait d'ailleurs référence à travers le goût de certains de ses personnages : le facteur Boniface est ainsi présenté comme un grand amateur de chroniques sanglantes, au point de lire en chemin le journal qu'il doit déposer chez M. Chapatis... Il n'en demeure pas moins un grand naïf, incapable de reconnaître, faute d'expérience, la nature des cris poussés par la jeune Mme Chapatis... Caravan, le personnage central d'« En famille », est un autre grand consommateur de ce type de récits, ce qui ne l'empêche pas de confondre, lui aussi, réalité et fiction : « s'il lisait dans son journal d'un sou les événements et les scandales, il les percevait comme des contes fantaisistes inventés à plaisir pour distraire les petits employés »¹¹. Si Maupassant tourne en dérision ce type de lecture au premier degré, il n'en reste pas moins qu'il se nourrit lui-même de la matière de ces récits, et en reprend certains procédés, sans céder à la tentation du sensationnel. Ainsi, le conteur ne se prive pas d'un certain nombre d'ingrédients de ce genre d'anecdotes : effusion de sang dans « Un lâche », « Une vendetta », « L'ivrogne », intervention de la police ou des gendarmes dans « Le Crime au père Boniface », dans « Rose » ou dans « La Main », référence à la cour d'assises dans « Un parricide », etc. Mais c'est toujours la limpidité et l'efficacité maximale que recherche Maupassant dans la présentation des faits eux-mêmes : le point de départ du désir de vengeance, dans « Une vendetta », est ainsi donné en trois lignes : « Un soir, après une dispute, Antoine Saverini fut tué traîtreusement, d'un coup de couteau, par Nicolas Ravolati, qui, la nuit même, gagna la

11 « En famille », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 104.

Sardaigne »¹². L'accomplissement de la vengeance de la vieille mère, à la fin du récit, n'occupe quant à lui qu'une dizaine de lignes.

La langue de Maupassant, enfin, se caractérise effectivement par une recherche de la clarté et de la transparence : le vocabulaire mis en œuvre, sans se limiter au *basic-french* sur lequel ironisait Gracq, est dans l'ensemble très simple et moins développé, moins recherché aussi, que celui de ses contemporains, comme l'a montré Thierry Selva en s'appuyant sur une étude quantitative précise du vocabulaire de l'auteur¹³. Maupassant utilise moins de substantifs, d'adjectifs, et de verbes différents que Flaubert, Zola, ou plus tard Proust ; qui plus est, son lexique est rarement spécifique, technique, comme peuvent l'être celui de Flaubert et de Zola. La syntaxe est également remarquable de simplicité : Maupassant ne recourt pas volontiers à la subordination, préférant la parataxe à l'hypotaxe, et très souvent, ses constructions reprennent le modèle sujet-verbe-complément. Enfin, si l'on exclut le recours à l'image, très fréquent dans cette prose éminemment visuelle, les procédés littéraires sont peu nombreux, Maupassant offrant fort peu de prise à une analyse stylistique superficielle, qui serait fondée sur un catalogue de figures...

Ce dépouillement est du reste revendiqué par l'auteur, qui fait à plusieurs reprises l'éloge d'une pureté qui serait propre à la langue française elle-même, et qui serait incompatible avec la recherche d'une rhétorique entendue comme « art de persuader ». Comme le souligne du reste Michel Cruzet, dans un article intitulé « Une rhétorique de Maupassant ? », la notion de réalisme suppose *a priori* le rejet de toute rhétorique, dans la mesure où ce courant se réclame avant tout de la vérité et du constat¹⁴. Le discours réaliste entend donc se tenir prioritairement

12 « Une vendetta », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 136.

13 Thierry Selva, « Une étude quantitative du vocabulaire de Maupassant », *L'Angélu*, *Bulletin de l'association des amis de Guy de Maupassant*, n° 12, Marseille, décembre 2001-janvier 2002, p. 41-48. On retrouve cette étude sur le très utile site internet de l'auteur, *Maupassant par les textes*. Notons toutefois qu'elle s'appuie sur le corpus des romans, mais nous pouvons émettre l'hypothèse que ses conclusions ne seraient guère différentes si elle se fondait sur un ensemble équivalent de contes.

14 Michel Cruzet, « Une rhétorique de Maupassant ? », *RHLF*, LXXX, n° 2, mars-avril 1980, p. 233-262.

du côté du *parce que* (de la mise en évidence des causes, si l'on veut) et non du *pour que*. Si les choses sont en fait loin d'être aussi simples, toute construction fictive se devant également d'être persuasive et de recourir à un certain nombre d'opportunités stylistiques, il est indéniable que Maupassant, qui cite souvent Boileau, est plus qu'un autre à la recherche d'une écriture aussi claire que possible. En plusieurs occasions, le conteur rappelle ainsi son aversion pour toute espèce de jargon, de tic stylistique renvoyant à une mode quelconque. Cette recherche de la transparence le conduit notamment à estimer que l'écriture de Zola relève du miroir grossissant, et que celle des Goncourt est excessivement maniérée. Edmond de Goncourt n'a d'ailleurs pas manqué de se sentir visé par l'essai précédant *Pierre et Jean*, dans lequel on peut notamment lire les lignes suivantes :

Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée [...]. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque intarissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares¹⁵.

Cette attaque à l'encontre de l'écriture artiste est immédiatement suivie de la fameuse définition de la langue française, qu'il serait aisé de rattacher à toute une tradition classique :

La langue française est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. Chaque siècle a jeté dans ce courant limpide, ses modes, ses archaïsmes prétentieux et ses préciosités, sans que rien ne surnage de ces tentatives inutiles, de ces efforts impuissants. La nature de cette langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre¹⁶.

15 « Le Roman », éd. cit., p. 714.

16 *Ibid.*

Il y a donc bien, chez Maupassant, un refus de la sophistication qui s'accompagne de la recherche d'une rhétorique nouvelle, proche d'une anti-rhétorique au sens où elle voudrait faire oublier qu'elle en est une. Il s'agit donc d'effacer, autant que possible, le travail et la présence de l'écrivain, en s'en tenant à la présentation des faits, sans filtre littéraire. Reste que ce « non-style » est l'aboutissement de toute une réflexion sur le style... C'est justement sur cette notion que je voudrais m'arrêter à présent, parce qu'elle constitue un point de différenciation et d'affirmation sensible par rapport à Flaubert. Certes, dans toutes les chroniques qu'il consacre à l'auteur de *Madame Bovary*, Maupassant revient toujours sur l'importance de la phrase, du choix du mot juste chez son maître, donnant l'impression de reprendre cette exigence fondamentale à son compte. Il n'en reste pas moins que la définition du style qu'il propose dans la chronique « Styliana » est bien différente, et au fond peu flaubertienne, surtout dans sa deuxième partie :

Le style, c'est la vérité, la variété et l'abondance de l'image ; le choix infaillible de l'épithète unique et caractéristique ; la justesse absolue du mot pour signifier la chose, la concordance rythmique de la phrase avec l'idée [...].

La phrase doit être souple comme un clown, cabrioler en avant, en arrière, en l'air, de toutes les façons ; ne jamais faire deux culbutes pareilles, étonner sans cesse par la variété de ses poses et la multiplicité de ses allures¹⁷.

Souplesse, virtuosité, mobilité : ces trois éléments constitutifs de la prose maupassantienne sont soulignés par une série de comparaisons, dont le caractère ludique est frappant. Bien différentes sont les images auxquelles recourt Flaubert lorsqu'il évoque pour Louise Colet le style qu'il recherche :

J'en conçois un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des

17 « Styliana », *Le Gaulois*, 29 novembre 1881, repris dans *Chroniques*, Paris, Rive Droite, t. I, 2003, p. 384-385.

ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu ; un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière¹⁸.

Indépendamment de la différence de nature entre les images choisies par les deux écrivains, c'est toute une conception de la prose qui est en question. Pour Flaubert, la qualité d'une écriture se mesure à son degré de beauté et de perfection. Pour Maupassant, la qualité d'un style se mesure davantage en termes de vitesse et d'efficacité, ce qui conduit à inévitablement à relativiser le culte de la forme. Le conteur affirme ainsi que la vraie qualité des grands prosateurs est d'être « vifs, nerveux, changeants », et capables de fixer rapidement des instantanés. On comprend mieux, dès lors, que Maupassant ait fait de la nouvelle son genre de prédilection, tandis que Flaubert n'y est venu que très tard, et trois fois seulement – magistralement il est vrai. Il n'est d'ailleurs pas jusqu'aux romans qui ne semblent pressés par ce « TGV de la narrativité » qu'a fort bien décrit Alain Buisine¹⁹, comme le montre l'exemple de *Pierre et Jean*, le plus lu mais aussi le plus condensé des romans de l'auteur²⁰. La structure de ces récits, enfin, est souvent perçue comme très simple voire « immuable » selon le jugement de Jean-Paul Sartre, qui réduit le conte maupassantien à l'annulation d'un « bref désordre » :

Ainsi l'aventure est un bref désordre qui s'est annulé. Elle est racontée du point de vue de l'expérience et de la sagesse, elle est écoutée du point de vue de l'ordre. L'ordre triomphe, l'ordre est partout, il contemple un très ancien désordre aboli comme si l'eau dormante d'un jour d'été conservait la mémoire des rides qui l'ont parcourue²¹.

18 Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet », 24 avril 1852, dans *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1975, p. 175.

19 Alain Buisine, « Paris-Lyon-Marseille », dans *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1988, p. 23.

20 Pour évoquer ce texte, Maupassant parle d'ailleurs aussi bien de « petit roman » que de « longue nouvelle ».

21 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 174. Dans ce passage, Sartre s'arrête plus précisément sur les récits de type enchâssés.

Tous les aspects que nous venons de rappeler (références à un dehors familial, personnages-types, intrigues simples, langue dépouillée, brièveté...) concourent certes à donner au lecteur une impression de facilité. Le texte maupassantien est un texte vite lu, qui nous entraîne vers sa chute sans nous donner le temps de reprendre notre souffle, à l'image du facteur Boniface courant prévenir les gendarmes, persuadé d'avoir été le témoin d'un crime. Si la « leçon » de ce conte (il ne faut pas se fier aux apparences, nos sens peuvent être trompeurs...) est suggérée avec humour, gardons-nous de le prendre à la légère, comme une simple farce. Ce récit, placé en ouverture du recueil, a en effet une importance fondamentale, et place toute la suite sous le signe de l'ambiguïté : l'erreur de Boniface n'est-elle pas due à une confusion d'ordre temporel, dont la possibilité est suggérée dès le titre ? Comme le souligne Emmanuèle Grandadam, ce qui est inconcevable de jour pour le matinal facteur va de soi pour le couple de jeunes mariés qui prolonge une ardente nuit d'amour²². Ainsi, tandis que le titre semblait annoncer une forme de complémentarité entre le jour et la nuit, le conte d'ouverture s'emploie à suggérer une première ambivalence, qui n'a pas seulement trait aux gémissements entendus de Madame... N'oublions pas, enfin, que Boniface nous est présenté comme une figure de lecteur, avide de faits divers sanglants, comme le soulignent les détails « affreux » du drame évoqué dans le journal de M. Chapat. La référence à la narration de ce triple crime a donc pour fonction de souligner le rapport ambigu du personnage à la mort, objet de fascination et de répulsion, tout en anticipant sur la suite du recueil, qui multiplie les récits de morts violentes. L'analyse rapide de ce premier conte que l'on peut considérer à plusieurs niveaux, comme une farce mais aussi comme une mise en garde contre les dangers d'une lecture au premier degré, suggère déjà l'ambiguïté du texte maupassantien.

²² Emmanuèle Grandadam, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 384.

La transparence de ces récits, que l'on peut lire en surface comme une succession d'anecdotes, voile en effet un monde inquiétant, un monde nocturne où toute certitude se trouve mise à mal. Tous les éléments envisagés plus haut peuvent ainsi être repris sous un autre jour... ou plutôt sous une autre nuit. La nature, les paysages ainsi que les notations atmosphériques, le plus souvent remarquablement synthétiques, n'ont pas une simple fonction de mise en place. Ainsi, la nature, belle et bonne en apparence, est dotée d'une force agissante qui fait d'elle un piège susceptible de se refermer sur les personnages. C'est bien sûr le cas dans « Sur l'eau » où le narrateur, un canotier pourtant aguerri, se laisse prendre au piège d'une belle soirée sur la Seine, mais aussi dans « Histoire vraie », où la vigilance de Rose, la servante, est endormie par la molle chaleur d'une après-midi d'été, ce qui la conduit à céder aux avances de Jacques. D'une manière comparable, Henriette Dufour, dans « Une partie de campagne », cède *naturellement* au désir brutal d'un canotier, hypnotisée qu'elle est par le chant du rossignol et la beauté de la clairière où son compagnon l'a entraînée :

Elle prit, sans colère, cette main audacieuse, et elle l'éloignait sans cesse à mesure qu'il la rapprochait, n'éprouvant du reste aucun embarras de cette caresse, comme si c'eût été une chose toute naturelle qu'elle repoussait tout aussi naturellement.

Elle écoutait l'oiseau, perdue dans une extase. Elle avait des désirs infinis de bonheur, des tendresses brusques qui la traversaient, des révélations de poésies surhumaines, et un tel amollissement des nerfs et du cœur, qu'elle pleurait sans savoir pourquoi²³.

Semblable relâchement se retrouve dans « Le Père », où Louise, malgré tous ses serments de vertu, cède à son nouvel ami presque sans s'en apercevoir, enivrée cette fois par le parfum d'un champ de lilas :

Et le soleil, le grand soleil d'un jour sans brise, s'abattait sur le long coteau épanoui, faisait sortir de ce bois de bouquets un arôme puissant, un immense souffle de parfums, cette sueur des fleurs.

23 « Une partie de campagne », dans *La Maison Tellier*, op. cit., p. 151.

Une cloche d'église sonnait au loin.

Et, tout doucement, ils s'embrassèrent, puis s'éteignirent, étendus sur l'herbe, sans conscience de rien que de leur baiser. Elle avait fermé les yeux et le tenait à pleins bras, le serrant éperdument, sans une pensée, la raison perdue, engourdie de la tête aux pieds dans une attente passionnée. Et elle se donna tout entière sans savoir ce qu'elle faisait, sans comprendre même qu'elle s'était livrée à lui²⁴.

164

Si la nature extérieure semble ainsi s'accorder aux désirs les plus intimes des êtres, c'est pour mieux les piéger : de tels moments d'abandon pèseront d'un poids très lourd sur le destin de ces jeunes filles et de certains de leurs compagnons (« Le Père »), entraînant des mariages ratés, des vies gâchées...

Les personnages, croqués avec brio, apparaissent eux aussi ambivalents. Par-delà les exagérations propres à la caricature, c'est leur humanité même qui fait problème. « La Maison Tellier » se rapproche ainsi davantage d'une ferme que d'une maison close. La grosse Fernande y incarne la « fille des champs », les cheveux noirs de Raphaëlle sont lustrés à la « moelle de bœuf », et les courtes jambes de Rosa la Rosse sont d'abord assimilées à des « pattes », puis à du « boudin ». Louise, une des serveuses du rez-de-chaussée, est surnommée « Cocotte », et l'autre serveuse, Flora Balançoire, découvre au commis voyageur empressé une « forte jambe de vachère »²⁵. Quant aux bourgeois qui fréquentent la noble institution, ils se nomment M. Poulin ou M. Tournevau... Dans le train qui les mène à Virville, ces dames voyagent d'ailleurs en compagnie d'un couple de paysans qui ressemblent « absolument à des poulets », la femme surtout ayant « une physionomie de poule avec un nez pointu comme un bec »²⁶. Ils emportent du reste avec eux un panier de trois canards que les pensionnaires de la maison embrassent à tour de rôle. Lorsque M. Rivet, le frère de la patronne, vient chercher ses invitées à la gare, c'est toute une « charretée de femmes » qui traverse

24 « Le Père », *Contes du jour et de la nuit*, édition présentée et annotée par Pierre Reboul, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, p. 66.

25 « La Maison Tellier », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 34 et suiv.

26 *Ibid.*, p. 40.

la campagne. Et le lendemain, le retour tant attendu des prostituées à Fécamp est comparé au retour du « troupeau » dans la bergerie²⁷. Dès lors, le passage central à l'église, où les larmes de Rosa, « brebis d'élite » selon le prêtre, décident le Saint-Esprit à descendre sur le troupeau, ne peut que se lire comme un moment de sublime grotesque. Loin de faire entendre une « note très humaine », comme le suggère Zola dans la lecture moralisante et pleine de bons sentiments qu'il propose de la nouvelle²⁸, ce passage constitue une parodie de moment de grâce. Au moment même où de pieux souvenirs d'enfance sont censés bouleverser les personnages, leur bestialité est encore soulignée, comme le montre le passage suivant qui reprend le vocabulaire du plaisir, dans toute sa dimension crue, animale :

Avec ses souvenirs, son émotion grandit, et, le cou gonflé, la poitrine battante, elle sanglota. [...] une espèce de râle sortit de sa gorge, et deux autres soupirs profonds, déchirants, lui répondirent ; car ses deux voisines, abattues près d'elle, Louise et Flora, étreintes des mêmes souvenirs lointains, gémissaient aussi avec des torrents de larmes²⁹.

Cette tendance à l'animalisation peut prendre un tour plus inquiétant : dans « Histoire d'une fille de ferme », le fermier frappe sa jeune épouse au motif qu'elle ne lui donne pas d'enfant, et son raisonnement est alors fondé sur un parallèle plus que sommaire : « quand une vache n'a point de viaux, c'est qu'elle ne vaut rien. Quand une femme n'a point d'efant, c'est aussi qu'elle ne vaut rien »³⁰. Dans « Histoire vraie », le fils de la mère Paumelle s'enquiert quant à lui de la dot de sa future épouse « comme s'il venait acheter une vache »³¹. Dans les *Contes du jour et de la nuit*, cette perte d'humanité conduit les personnages au bord de la monstruosité : Jérémie, l'ivrogne, réduit sa femme en « bouillie de chair

²⁷ *Ibid.*, p. 58.

²⁸ Émile Zola, article du *Figaro* du 11 juillet 1881. Jugement repris par Patrick Wald Lasowski dans l'édition du Livre de Poche de *La Maison Tellier*, 1983, p. 179-180.

²⁹ « La Maison Tellier », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 51.

³⁰ « Histoire d'une fille de ferme », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 98.

³¹ « Histoire vraie », dans *Contes du jour et de la nuit*, *op. cit.*, p. 205.

et de sang »³² lorsqu'il comprend qu'il a été trompé, tandis que dans « Une vendetta », conte qui lui fait suite, une vieille femme entraîne sa chienne à mettre en lambeaux une proie humaine... Tombouctou est pour sa part en pleine forme pendant le siège de Béziers, parce qu'il se nourrit des cadavres des huit Prussiens décapités avec l'aide de ses compagnons... On pourrait multiplier les exemples : dans le recueil de 1885, la mort est en effet omniprésente, sous des formes de plus en plus violentes. Emmanuèle Grandadam a ainsi montré que le titre de l'œuvre³³, par-delà sa polyvalence et l'apparent équilibre qu'il manifeste, dissimule un itinéraire sanglant : si les six premiers contes alternent la farce et le drame, « Le Bonheur » constitue dans le recueil un tournant remarquable³⁴. En effet, après ces quelques pages consacrées à l'évocation d'un exil heureux mais très énigmatique, l'œuvre s'enfonce définitivement dans la nuit, et treize des quinze derniers contes mettent en scène la mort d'un ou plusieurs protagonistes. On y trouve ainsi trois récits de suicides (« Un lâche », « Le Petit » et « Histoire vraie »), cinq récits de crimes (« L'Ivrogne », « Une vendetta », « La Main », « Un parricide », « La Confession »), dont un double parricide et un meurtre prémédité par une petite fille de douze ans, un conte de guerre où il est question de cannibalisme, et deux contes qui mettent en scène l'irrespect des rituels fondamentaux entourant la mort d'un homme (« Le Vieux », « La Roche aux Guillemots »). Dans ces terribles récits, Maupassant, sans céder à aucune forme de complaisance, laisse une place singulière au motif de l'horreur, d'autant plus évidente que le point de vue adopté reste neutre, tout à fait objectif en apparence. Dans « Un parricide », le récit du double meurtre accompli par le jeune homme ne laisse paraître aucune émotion, alors même que la parole est déléguée au meurtrier, qui rapporte ce massacre en toute extériorité :

Je ne sais plus, j'avais mon compas dans ma poche ; je l'ai frappé, frappé tant que j'ai pu.

³² « L'Ivrogne », dans *Contes du jour et de la nuit*, *op. cit.*, p. 134. Ce sont les derniers mots du conte.

³³ Titre forgé pour l'occasion, et non repris d'un des textes insérés, comme c'est le plus souvent le cas.

³⁴ Emmanuèle Grandadam, *op. cit.*, p. 388 et suiv.

Alors elle s'est mise à crier [...]. Il paraît que je l'ai tuée aussi. Est-ce que je sais, moi, ce que j'ai fait à ce moment-là³⁵ ?

L'absence de tout jugement, de la part du meurtrier sur ce qu'il a commis, et plus profondément de la part du narrateur premier, renvoie le lecteur à ses propres interrogations. Le jugement à venir est d'ailleurs laissé en suspens, et le conte s'achève sur une question du narrateur, formulée de manière inattendue à la première personne du pluriel : « Si nous étions jurés, que ferions-nous de ce parricide ? »³⁶

Par-delà ce type d'incertitudes, le registre choisi manque souvent de stabilité : dans les récits les plus noirs, une hésitation subsiste ainsi entre les tonalités de la farce et du drame³⁷. C'est tout à fait frappant dans « Un lâche », qui commence par tourner en dérision la vanité du personnage principal, avant de le suivre dans l'enfer d'une angoisse qui le conduit au suicide. D'une manière comparable, « L'ivrogne » s'apparente au départ à une farce reprenant le motif traditionnel du mari cocufié, assortie de nombreux sous-entendus grivois, mais s'achève en sinistre boucherie. « Tombouctou » hésite également entre des tonalités très différentes : le personnage du nègre truculent, qui s'enivre à la vigne même, prête à sourire, notamment par la restitution de son baragouinage ; la décapitation des soldats prussiens nous plonge en revanche dans un tragique macabre, avant que la chute du texte, qui voit l'installation du cannibale en « cuisinier militaire » de la ville conquise, ne résonne comme une plaisanterie douteuse... Par-delà sa transparence revendiquée, la prose de Maupassant laisse donc place à de constantes ambiguïtés, notamment en raison de l'extrême variabilité des registres adoptés. Le but recherché est bien de déranger le lecteur dans ses certitudes, de l'amener à s'interroger en introduisant subrepticement un doute permanent sur la nature même du texte qu'il est en train de lire.

Plusieurs points, que nous ne développerons pas ici, pourraient être abordés dans la même perspective : la structure prétendument

35 « Un parricide », dans *Contes du jour et de la nuit*, op. cit., p. 174.

36 *Ibid.*, p. 175.

37 Voir à ce sujet l'article de Michel Crouzet déjà cité.

« immuable » de ces récits recouvre une variété de procédés de composition bien plus importante qu'il n'y paraît, ce qui va de pair avec un traitement de la temporalité narrative complexe. Loin d'être focalisés sur un événement précis, sur un simple moment de la vie des personnages, les récits de Maupassant débordent volontiers ce cadre restrictif, en dotant les protagonistes d'une conscience du temps aiguë, notamment matérialisée, fût-ce de manière elliptique, par des moments intenses de rétrospection ou de projection. Car tous ces récits, malgré leur brièveté, nous racontent des vies, des destinées, sur lesquelles les diverses chutes ne nous apportent qu'une illusion de clôture³⁸...

168

Par son ambivalence, l'écriture maupassantienne invite ainsi à une relecture et à une analyse qui permet de tisser à l'intérieur des récits, mais aussi entre les différents récits qui composent le recueil, des réseaux de relations complexes. Par-delà l'effet de surface opéré par une prose simple et claire, l'œuvre de Maupassant ne cesse donc de poser la question de la profondeur. Le retour de l'image du gouffre, et plus précisément du trou, qui prend des allures de *leitmotiv* chez notre auteur, est à cet égard très révélateur. Ainsi, dans « Sur l'eau », l'angoisse du personnage vient à l'évidence des profondeurs de la rivière où le canotier a choisi de jeter l'ancre. Le fleuve, calme et brillant au début du récit, se mue rapidement en un gouffre noir qui semble aspirer le narrateur vers le fond : « je crus qu'un être ou qu'une force invisible attirait doucement [la barque] au fond de l'eau ». Rapidement, un brouillard « très épais, qui rampait fort bas sur l'eau »³⁹ renforce ce sentiment d'une profondeur inquiétante, et lorsqu'il se dissipe en se concentrant sur les berges du fleuve, vers le milieu de la nuit, l'eau n'en apparaît que plus mystérieuse, « lamée de feu entre ces deux montagnes blanches ». Dans l'ensemble du conte, Maupassant multiplie du reste les références à des lignes verticales (la chaîne de l'ancre que l'on ne parvient pas à remonter, les frémissements inquiétants des roseaux...), soulignant métaphoriquement cette peur, cette sensation physique d'une aspiration vers le bas, angoisse contre

38 Nous développerons ce point précis dans une autre contribution, intitulée « Temps et récit dans les contes et nouvelles de Maupassant », que nous présenterons à l'Université Paris III le 10 décembre 2011.

39 « Sur l'eau », dans *La Maison Tellier*, op. cit., p. 74-75.

laquelle la surface plane, horizontale du canot est de peu de secours. Cette image du gouffre, associée à l'eau, se retrouve dans la nouvelle qui ferme le recueil, « La Femme de Paul ». Dans ce texte, qui thématise remarquablement le motif de l'ambivalence, jusque dans le titre lui-même, l'amour que ressent Paul pour Madeleine est assimilé à une chute dans un trou profond et sale : « il était tombé dans cet amour comme dans un trou bourbeux », note le narrateur⁴⁰. Or, cette image préfigure le trou de rivière dans lequel le jeune homme va finalement se jeter et se noyer, lui qui aurait tant voulu que les femmes de Lesbos soient noyées « comme des chiennes avec une pierre au cou »⁴¹. Dans les *Contes du jour et de la nuit*, la métaphore du trou revient avec la même insistance, toujours liée à l'idée de finitude. Dans « Un lâche », c'est le petit trou noir du canon du pistolet qui donne au protagoniste le brusque désir d'en finir en plaçant l'arme au fond de sa bouche ; dans « Coco », le fermier fait creuser un large trou pour enterrer son vieux cheval à l'endroit même où il est mort de faim, etc. Il n'est pas jusqu'au « Bonheur », censé être plus optimiste, où cette image ne revienne : la chaumière où les deux amants terminent leur vie se situe au fond d'un ravin, d'un « trou sombre », où, selon le narrateur, « il semble que tout soit prêt de finir »⁴².

Maupassant transforme ainsi les apparences en art des profondeurs : on glisse sur sa prose comme les naïfs amants de tant de contes glissent sur la rivière, avant de sombrer dans cette eau qui se révèle bien souvent « le plus sinistre des cimetières »⁴³. L'ambivalence fondamentale de l'eau, élément sur lequel repose une grande partie de l'imaginaire de l'écrivain, a été maintes fois étudiée. À la fois surface et profondeur, immobilité et mouvement, ténèbres et lumières, l'eau fait signe vers l'origine et la fin. Sa beauté, symbole de l'éternelle illusion, aurait été à l'origine de la

40 « La Femme de Paul », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 173.

41 *Ibid.*, p. 171.

42 « Il semble que tout soit près de finir, l'existence et l'univers. On perçoit brusquement l'affreuse misère de la vie, l'isolement de tous, le néant de tout, et la noire solitude du cœur qui se berce et se trompe lui-même par des rêves jusqu'à la mort » (« Le Bonheur », dans *Contes du jour et de la nuit*, *op. cit.*, p. 99).

43 « Sur l'eau », dans *La Maison Tellier*, *op. cit.*, p. 73.

« grande passion, une passion dévorante, irrésistible »⁴⁴ de Maupassant : la Seine. Pour l'employé de bureau cloîtré aussi bien que pour l'écrivain aux nerfs fragiles, l'eau apaise, délivre, et ravive les énergies. Mais elle est aussi associée à la solitude et, de manière plus négative encore, au désir pulsionnel et à la mort. Il me semble que cette ambivalence de l'eau, et plus particulièrement de la rivière, est également propre à la prose maupassantienne elle-même, que l'on décrit du reste en termes très proches. Transparence, limpidité, fluidité, rapidité... : toutes ces notions demeurent justes, à condition de prendre conscience de ce qu'elles cachent, et de ne pas faire de cette clarté un obstacle. Ainsi que le souligne Jean Paris, « Maupassant écrit deux œuvres à la fois, dont l'une a la politesse et la transparence du conte, et l'autre l'arrogance et l'opacité du secret »⁴⁵. D'où la nécessité d'une relecture attentive, d'une véritable « coopération interprétative »⁴⁶ : le lecteur ne doit pas se laisser prendre au piège des apparences, mais au contraire s'efforcer de comprendre les stratégies mises en place pour le séduire.

44 *Ibid.*, p. 72. On retrouve la même idée, quasiment dans les mêmes termes, dans la nouvelle « Mouche ».

45 Jean Paris, « Maupassant et le contre-récit », dans *Univers parallèles, II, Le Point Aveugle*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1975, p. 135-222.

46 Pour reprendre le sous-titre du célèbre essai d'Umberto Eco, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTINIAN, Artine, *Pour et contre Maupassant, enquête internationale, 147 témoignages inédits*, Paris, Nizet, 1955.
- BUISINE, Alain, « Paris-Lyon-Marseille », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1988.
- BURY, Mariane, *La Poétique de Maupassant*, Paris, SEDES, 1994.
- CROUZET, Michel, « Une rhétorique de Maupassant ? », *RHLF*, LXXX, n° 2, mars-avril 1980, p. 233-262.
- GONCOURT, Edmond de, *Journal*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989.
- GRANDADAM, Emmanuèle, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- PARIS, Jean, « Maupassant et le contre-récit », *Univers parallèles, II, Le Point Aveugle*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1975, p. 135-222.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- SELVA, Thierry, « Une étude quantitative du vocabulaire de Maupassant », *L'Angélu*, *Bulletin de l'association des amis de Guy de Maupassant*, n° 12, Marseille, décembre 2001-janvier 2002, p. 41-48.

SIXIÈME PARTIE

Lagarce

JUSTE LA FIN DU MONDE :
JUSTE LA FIN DU DIALOGUE ?

Florence Leca
Université Paris-Sorbonne

Le théâtre de Jean-Luc Lagarce relève de ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « l'infradramatique », forme marquée par l'absence de héros, de mythes, de progression dramatique, de dénouement. Ce théâtre, qui est aussi celui de Tchekhov et de Strindberg¹, est un théâtre du quotidien, qui a « partie liée avec la *subjectivation* et, partant, avec la *relativisation* qui marque ces événements et micro-conflits. [...] c'est à un théâtre intime et à des conflits souvent intrasubjectifs et intrapsychiques que nous avons affaire »².

Dans ces conditions, le dialogue, unité de base du texte dramatique, assume de nouvelles fonctions : dans un théâtre de l'*agôn* familial, le dialogue n'est plus là, comme dans le théâtre classique, pour informer le public et faire avancer l'action vers son dénouement (il n'y a pas d' « intrigue » *stricto sensu* dans *Juste la fin du monde*³, qui met en scène un fils revenant dans sa famille pour lui annoncer sa mort prochaine et qui repart sans l'avoir fait) ; il n'est pas là pour raconter une crise ; il n'est pas là non plus, comme dans le nouveau théâtre de l'après-guerre, pour manifester une crise du langage et sa remise en cause par la dérision

- 1 Tous deux adaptés par Lagarce dans *Les Solitaires intempestifs* (1992).
- 2 Cité par Alexandra Moreira da Silva, « Briser la forme : vers un "paysage fractal". *Juste la fin du monde* et *Le pays lointain* », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques année [...] Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, vol. IV, p. 68.
- 3 La pièce a été écrite en 1990 et créée en 1999. Toutes les citations renvoient à l'édition du *Théâtre complet* de Lagarce [1999], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, vol. III.

et l'absurde. Le conflit verbal est le conflit à présenter aux spectateurs. Lorsque Suzanne et son frère Antoine se disputent, l'information que l'auteur veut faire passer est celle-ci : « ils se disputent ». Les origines du conflit, les blessures infligées et les rancœurs restent dans le non-dit. Ce qui est représenté et le but de la représentation, c'est la parole conflictuelle.

Distinguant entre les deux acceptions du mot « dialogue » (dialogue comme communication intersubjective, aboutissant ou non à un accord ; dialogue comme forme théâtrale, comme communication codifiée entre deux ou plusieurs personnages), nous tenterons de montrer comment les deux plans s'articulent et comment la mise en scène d'un dialogue conflictuel aboutit à une reconfiguration du dialogue au sens théâtral du terme. Cette reconfiguration débouche sur un renouvellement partiel des codes théâtraux, ouvrant le texte lagarcien à un glissement générique.

176

Nous conduirons cette démonstration en nous appuyant sur les analyses de Jacques Bres qui, relisant Mikhaïl Bakhtine, distingue l'ordre du dialogal et celui du dialogique :

On peut distinguer, sur le plan linguistique, les phénomènes dialogaux des phénomènes dialogiques, de façon suivante :

– les phénomènes dialogaux tiennent à l'alternance *in praesentia* des locuteurs et sont décrits par l'analyse conversationnelle dans leur liaison à l'alternance des tours de parole. [...]

– les phénomènes dialogiques tiennent à l'interaction de l'énoncé avec d'autres énoncés. Ces phénomènes concernent le dialogal comme le monologal. [...] Ils disposent parfois de marques linguistiques, mais c'est loin d'être toujours le cas. [...]

Les phénomènes dialogaux sont à rapporter à l'interaction *dialogale*, qui tient à ce que deux (ou plusieurs) locuteurs partagent un même élément [...]. Les phénomènes dialogiques sont à rapporter à l'interaction *dialogique*, qui tient à ce que le locuteur partage avec d'autres discours, dont celui de son interlocuteur dans le dialogal, un même objet de discours ; plus fondamentalement – mais Bakhtine ne va pas jusque là –, à ce que l'énoncé ne fait sens que dans et de cet *interdiscours*⁴.

4 Jacques Bres, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie... », dans Jacques Bres, Patrick-Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning

Nous verrons ainsi que le refus du dialogal se combine dans *Juste la fin du monde* au choix du monologue dialogique.

Nous prendrons soin, à la suite d'André Petitjean⁵, de distinguer entre *texte dramatique*, destiné à la lecture, et *représentation*. Cette distinction est capitale pour notre corpus, car l'écart est particulièrement grand dans *Juste la fin du monde* entre les deux modes de réception. Le dialogue peut ainsi paraître plus opaque à la lecture à cause de l'absence de la gestuelle des acteurs et des didascalies.

DIALOGUE ET CONFLIT. UN THÉÂTRE DE L'AGÔN. ANALYSE CONVERSATIONNELLE

La violation des maximes conversationnelles

Les scènes de *Juste la fin du monde* se divisent en deux grandes catégories : celles à plusieurs personnages, et celles à deux personnages. Elles présentent deux physionomies opposées et traduisent le conflit familial de manière différente. Les scènes de groupe sont marquées par une structure agonistique, par des échanges où la violence verbale traduit celle des rapports, tandis que les scènes à deux sont caractérisées par une captation unilatérale de la parole par l'un des protagonistes.

Nous nous intéresserons ici aux échanges de groupes, les seuls à relever d'une logique de la conversation.

Certes, la base de tout dialogue est un rapport de forces, mais un certain nombre de normes sociales viennent réguler les échanges et empêcher les débordements (éviter le passage de l'affrontement verbal à l'affrontement physique par exemple) et permettre que le dialogue débouche sur un accord ou un compromis.

Dans les scènes de groupe de *Juste la fin du monde*, les dialogues violent en permanence les maximes conversationnelles qui régissent de façon implicite les échanges et doivent prévenir l'apparition du conflit.

Nolke et Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, Deboeck/Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 55-56.

5 André Petitjean, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratiques*, n° 74, juin 1992, p. 105.

Rappelons brièvement que H. P. Grice⁶ subsume sous le principe général de « coopération à la conversation », quatre « maximes : 1. Informer en suffisance, ni trop ni trop peu (maxime de quantité) ; 2. Ne pas mentir ou avancer des faits incertains. Il faut comprendre : avoir la sincérité que l'on attend de vous socialement (maxime de qualité ou de sincérité) ; 3. Parler à propos (maxime de relation ou de pertinence) ; la maxime de modalité, enfin, concerne les formes du dialogue (être clair, bref, mais aussi rester courtois, respecter les tours de parole...).

Catherine, la Mère, ne cessent d'infliger aux autres des récits jugés trop longs et inutiles : « ANTOINE. — Laisse ça, tu l'ennuies » (p. 213). Elles violent, aux yeux d'Antoine du moins, la maxime de quantité, lequel viole lui-même celle de modalité en leur coupant ainsi la parole.

178

Lorsque Louis avoue à Antoine qu'il est en fait arrivé la veille, celui-ci prend ce récit pour une violation de la maxime de pertinence : « ANTOINE. — Pourquoi est-ce que tu me racontes ça ? ». En réalité, la non-pertinence, et c'est le cas ici, recouvre bien souvent le désir de faire passer un autre message. Dans l'implicite du discours, ce n'est pas ce qui est dit qui est important, mais ce qui n'est pas dit. Louis veut sans doute faire passer le message : « Tu vois j'étais pressé de vous revoir, c'est donc que je vous aime », mais n'ose pas le faire directement (l'énoncé proféré a alors une valeur illocutoire). Le fait que Louis reste dans l'implicite permet à Antoine de refuser ce « cadeau » de son frère en se réfugiant derrière la lettre de l'énoncé (« Tu violes la pertinence en me racontant un détail sans intérêt »).

La maxime de sincérité est également violée, ce qui a toujours un effet blessant. « Sincérité » doit être entendu au sens de « vérité bonne à dire socialement » et non « vérité morale » (ainsi quand on accueille un ami perdu de vue en lui disant « Oh là là quel coup de vieux tu as pris ! », on respecte peut-être une vérité objective, mais pas la maxime de sincérité, qui voudrait que dans ce cas, pour ménager la face de l'autre, on trouve au contraire qu'il n'a « pas changé »). Ainsi, lorsque la mère explique qu'elle et son mari ont cessé les pique-niques après que les garçons ont déserté, vu que « nous seulement avec Suzanne/ cela ne valait plus la

6 H. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 5.

peine » (p. 229), elle viole cette maxime du bon vouloir-vivre ensemble ; et la réponse de Suzanne montre bien qu'elle a pris le propos comme une agression (« C'est ma faute »).

Nous ne nous attarderons pas sur les viols de la « maxime de modalité », qui sont rémanents tout au long de la pièce (interruptions, injures, injonctions grossières...) et qui font perdre la face aux interlocuteurs.

La menace sur les faces

Le dialogue de *Juste la fin du monde*, d'essence conflictuelle, met presque continûment en danger les faces, positive et négative, des interlocuteurs⁷ en présence, par un certain nombre d'actes de langage. Cela est particulièrement net dans les échanges où le cercle de famille est au complet : faire perdre la face à autrui est d'autant plus intéressant que cela se fait devant témoins. Les actes menaçants peuvent être effectués par le locuteur lui-même : il peut ainsi mettre en danger sa face positive en s'excusant, en passant aux aveux... et mettre en danger sa face négative en se « dépouillant » d'une partie de son territoire (par un don, une promesse).

De façon récurrente, les locuteurs mettent en danger leur face positive par le recours à l'auto-correction : « SUZANNE. — il y a plus de confort qu'il n'y en a ici-bas, / non, pas "ici-bas", ne te moque pas de moi » (p. 224), qui les met en position d'infériorité face à l'interlocuteur.

Mais la plupart du temps, dans ce contexte de dialogue agonistique, les menaces émanent de l'autre. Ordres, interdictions et conseils mettent en danger la face négative de l'interlocuteur, tandis que critiques, reproches, injures, moqueries, ironie, menacent sa face positive : les phrases de type interrogatif et injonctif sont récurrentes, les injonctions à se taire en particulier : « ANTOINE. — Laisse ça, tu l'ennuies » (p. 213) ; mais aussi les interrogations, spécifiquement les interrogations partielles qui

7 Rappelons qu'Erving Goffman (*Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1967) distingue deux « faces » pour chaque intervenant d'une interaction : une face positive, qui correspond en gros à son narcissisme, et une face négative, qui recouvre son territoire (corporel, spatial, temporel, biens matériels ou symboliques). Une conversation entre deux personnes met donc en jeu quatre faces, que chacun va chercher à préserver d'actes jugés menaçants.

ont valeur de trope illocutoire et masquent/dévoilent une injonction, comme dans la réplique de Louis à celle qui vient d'être citée : « LOUIS. — Pas du tout,/ pourquoi est-ce tu dis ça, ne dis pas ça » (id.). L'absence de point d'interrogation et la glose par l'injonction négative traduisent explicitement le caractère faussement interrogatif, pragmatiquement injonctif de cette interrogation.

Les menaces atteignent également la face négative : « ANTOINE. — Tu me touches : je te tue » (p. 268), tout comme le fait de couper la parole :

LA MÈRE. — Le dimanche...

ANTOINE. — Maman !

LA MÈRE. — Je n'ai rien dit,/ je racontais à Catherine./ Le dimanche...

ANTOINE. — Elle connaît ça par cœur. (p. 225)

Gros mots et injures giflent, eux, la face positive. C'est le lot récurrent de Suzanne : « ANTOINE. — Ta gueule, Suzanne » (p. 260). Ici, l'injure et l'injonction atteignent simultanément les deux faces de la jeune femme.

Mais ce qui caractérise les offenses faites aux faces dans *Juste la fin du monde*, et traduit la cruauté des échanges, c'est le dédoublement de la menace : ainsi, lorsque la mère demande à Louis de promettre diverses choses à Suzanne (p. 239), elle menace certes le territoire de son fils (sa face négative) en lui donnant des ordres, mais en outre, l'objet même de ces requêtes est qu'il mette lui-même en danger sa face négative, puisqu'elle veut qu'il fasse des promesses à sa sœur, qui plus est des promesses de l'accueillir chez lui (violation concrète de son espace intime).

Ces menaces aux faces d'autrui, portées par les dialogues, peuvent aboutir à la néantisation symbolique de l'autre.

La réification de l'autre

Les scènes de groupe sont propices à la néantisation de l'autre dans l'échange. Celle-ci survient quand un participant au dialogue s'en voit exclu par sa désignation à la troisième personne. L'interlocuteur devient la non-personne (au sens où l'entend Benveniste : celle qui

n'est pas dans le jeu de l'interlocution). Ce phénomène n'implique pas automatiquement une néantisation de l'être et une destruction symbolique : dans la mesure où les partenaires sont multiples, il est naturel que l'échange se fasse entre eux tous et que les pronoms de l'interlocution circulent; néanmoins, dans le cadre conflictuel qui est celui de la pièce, ce passage à la P₃, surtout lorsqu'il a lieu au sein d'une même réplique, peut prendre une valeur assassine :

ANTOINE. — Suzanne, s'il te plaît, tu le laisses avancer, laisse-le avancer.

CATHERINE. — Elle est contente

ANTOINE. — On dirait un épagueul » (p. 209)

SUZANNE. — Tu lui serres la main, il lui serre la main (p. 210)

LOUIS. — Je ne sais pas pourquoi il a dit ça, [...] pourquoi est-ce que tu as dit ça ? (p. 214)

ANTOINE. — Je n'ai rien dit,

Ne me regarde pas comme ça !

Tu vois comme elle me regarde ? (p. 214)

Ici, l'intuition du linguiste rejoint celle du philosophe, et la non-personne de Benveniste rejoint le « je-cela » du philosophe Martin Buber, pour qui le « moi » ne peut advenir que dans la reconnaissance d'un « tu » :

Nous vivons endormis dans un Monde en sommeil. Mais qu'un *tu* murmure à notre oreille, et c'est la saccade qui lance les personnes : le *moi* s'éveille par la grâce du *toi*. L'efficacité spirituelle de deux consciences simultanées, réunies dans la conscience de leur rencontre, échappe soudain à la causalité visqueuse et continue des choses. La rencontre nous crée : nous n'étions rien – ou rien que des choses – avant d'être réunis⁸.

C'est en constituant l'autre en « tu » que l'être reconnaît sa propre humanité. La relation « je-tu » s'oppose à la relation « je-cela ».

8 Martin Buber, « Préface », *Je et Tu* [1935], Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

Pour Buber, la relation « je-tu » naît dans le dialogue, alors que le rapport « je-cela » est lié au monologue, lequel, selon Buber, transforme l'être en objet. Dans le monologue, l'autre est réifié et instrumentalisé, alors que dans le dialogue, il est reconnu comme conscience et être humain. Dans l'extrait cité plus haut, Suzanne, présente, est nommée par la P₃, puis comparée à un chien : dès les premiers mots de l'exposition, la violence des échanges impose la violence des relations : l'humanité de Suzanne est niée par son frère et sa belle-sœur, et cette négation est renforcée dans l'injonction qui lui est faite de ne pas utiliser ce qui caractérise l'humain : la parole (« ta gueule, Suzanne »).

Dans les scènes à deux, la réification prend un autre aspect : l'un des personnages monopolise la parole, si bien que le dialogue se transforme en monologue. Cela peut prendre des formes extrêmes, comme à la scène 3 de la première partie, où, pour le lecteur, en l'absence d'indication scénique, Suzanne peut apparaître comme seule en scène, Louis, jamais nommé, ne prononçant pas une seule parole.

Cette expression du conflit passe par une remise en question de la forme dialogale qui est l'unité canonique de l'échange théâtral.

LE REFUS DE LA FORME DIALOGALE : BROUILLAGE DE LA COHÉSION DANS LES POLYLOGUES ET ABONDANCE DE DIALOGUES MONOLOGUÉS

Au théâtre, comme l'a montré Pierre Larthomas⁹, les dialogues imitent la conversation réelle, mais ils sont stylisés pour les besoins de la représentation : les enchaînements des répliques sont plus fermes, les accidents de langage soigneusement retravaillés et contrôlés.

Or, les scènes de *Juste la fin du monde*, qu'il s'agisse des polylogues ou des dialogues à deux personnages, ne respectent pas ces conventions théâtrales.

Les polylogues se caractérisent par une très grande liberté vis-à-vis des enchaînements, des accidents de langage (abondance d'épanorthoses ou autocorrections). Ils multiplient les réactualisations au sein d'une même réplique (un même référent est désigné tantôt par « tu », tantôt par « il » ou « elle ») : « Tu lui serres la main, il lui serre la main »

9 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

(p. 210) ou au contraire l'emploi d'un même pronom pour désigner deux référents (« ANTOINE. — Il t'écoute (te = Catherine)/ cela t'intéresse (te = Louis) », p. 215).

Les chaînes anaphoriques sont souvent interrompues ou sans tête explicites : « Ils sont chez leur autre grand-mère » (p. 212). Or, ces « ils » n'ont jamais été nommés. Une réplique se construit sur deux thèmes parallèles : « CATHERINE. — Je t'ai entendu [à son mari à propos de la querelle]/ [...] il porte avant tout le prénom de votre père [poursuite de son thème principal] (p. 216).

Du point de vue de l'enchaînement des répliques, au lieu d'être bouclées et de fonctionner en paires adjacentes, celles-ci sont très souvent éclatées, alternées, comme dans la scène d'exposition, où, après une longue tirade de Suzanne, la mère intervient sur un autre thème et Louis répond aux deux femmes, d'abord à la seconde intervenante, sa mère, puis à Suzanne, ce qui produit un effet de décousu : « LOUIS. — Je vais bien./ Je n'ai pas de voiture, non » (p. 211). Et lorsque l'enchaînement semble se faire plus traditionnel, sur une paronomase par exemple, ou une répétition, c'est pour mieux souligner une gêne conversationnelle : « LOUIS. — Il y a aussi un petit garçon, il s'appelle comme moi./ *Louis*. CATHERINE. — *Oui*, je vous demande pardon », p. 214 (nous soulignons la paronomase).

Cette absence d'enchaînement traduit l'absence d'harmonie entre les êtres.

De même, deux personnages portent le même prénom (« elle parlait de Louis, tu parlais de Louis, le gamin », p. 215), ce qui arrive dans la vie, mais est évité au théâtre par souci de clarté.

Il faut noter que la confusion qui règne dans les polylogues est rendue plus sensible à la lecture, puisque le texte n'est pas épaulé par des didascalies. C'est pourquoi il faut bien distinguer texte et représentation. C'est uniquement au cours de celle-ci, par la *deixis*, qu'un certain nombre d'ambiguïtés seront levées. Le texte largarcien est particulièrement « troué » (Anne Ubersfeld), ce qui suggère qu'il est avant tout conçu pour être représenté et appelle le face-à-face¹⁰, nous y reviendrons.

10 C'est ce que montre Georges Zaragoza dans son article « Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre », dans *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire, Colloques Année [...]* Lagarce, *op. cit.*, vol. III, p. 25-44.

Du coup, le théâtre de Lagarce se rapproche de la *mimesis*, de ce qui se passe dans les vraies conversations, mais on va voir que cette *mimesis* est mise à distance autrement.

Quant aux scènes où deux personnages seulement sont en présence, elles prennent souvent la forme de ce qu'on pourrait appeler des *dialogues* (puisque deux personnes sont en scènes) *monologués* (puisque une seule monopolise la parole, empêchant l'autre de la prendre ou d'y répondre (« tais-toi, ne dis rien »), comme à la scène 3 déjà évoquée, où Suzanne soliloque tout du long, le lecteur n'étant averti de la présence de Louis que par quelques pronoms de la P2 et par des didascalies internes : « tu ris » (p. 220) ; « ne te moque pas de moi » (p. 224). On notera encore une fois l'avantage du spectateur sur le lecteur.

184

Comment expliquer ces choix structuraux, sinon par le fait que, dans les dialogues *stricto sensu*, l'être ne peut pas s'exprimer ? Le dialogue ne répond pas aux codes classiques puisqu'il mène à l'entropie et non à un progrès dans la communication. C'est pourquoi la forme consubstantielle à la pièce est le monologue et non le dialogue. C'est dans le monologue que chacun peut dire sa vérité. Ainsi que le note Catherine Brun :

Ce sont peut-être ces mésententes généralisées qui permettent de comprendre l'expansion des monologues dans la pièce. Non seulement, en effet, plusieurs scènes sont totalement ou essentiellement monologuées, mais d'autres, dans l'Intermède (scènes 1 et 3), semblent juxtaposer des discours clos sur eux-mêmes¹¹.

Le paroxysme de cela se trouve dans l'intermède, où l'incompréhension intersubjective est matérialisée par l'incompréhension communicationnelle : les personnages ne se voient pas et ne s'entendent pas au sens premier des termes¹².

Ce que matérialise le choix du « dialogue monologué », c'est l'enfermement de chacun dans son *logos*. La pièce se construit par voix/voies parallèles et non par échange dialogal. Murés dans leurs paroles, les

11 Catherine Brun, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *RHLF*, 2009, vol. 109/1, p. 190.

12 Catherine Brun parle à son propos de « jeu de colin-maillard onirique », *ibid.*, p. 187.

êtres n'échangent pas les uns avec les autres, ainsi que le formule Suzanne à la scène 2 de l'intermède : « Les autres jours, nous allons chacun de notre côté, / on ne se touche pas » (p. 256).

Au choix du dialogal, Lagarce substitue donc des formes monologiques, mais un monologal dialogique.

LE CHOIX DU MONOLOGUE DIALOGIQUE

La forme dialogale étant rejetée au profit de « dialogues monologués » où l'un des deux protagonistes seulement prend la parole, ces monologues intègrent néanmoins le verbe d'autrui, dans une forme de dialogisme (tel que défini en introduction), qui, loin de manifester un accord, vient au contraire souligner combien la parole de l'autre est intrusive pour chaque protagoniste, qu'il soit locuteur ou interlocuteur.

Les propos de Suzanne à la scène 3 (première partie) sont tissés d'éléments hétérogènes qui indiquent que sa parole est traversée, entravée, par d'autres voix, voix intégrées, intériorisées, phénomène qu'elle vit sur le mode de la soumission/rébellion, comme l'indique le retour qu'elle fait sur son auto-correction : « j'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite » (p. 218) ; elle corrige son premier choix en reconnaissant se soumettre ainsi à la *doxa* (« ce qu'on dit »), mais cette *doxa* est mise à distance à son tour puisqu'elle revient *in fine* à son choix premier : « petite ». On peut véritablement ici parler de « dialogue intérieur », dans la mesure où la parole d'autrui n'est pas seulement assimilée, mais discutée et finalement mise à distance. On retrouve la même référence à la *doxa* un peu plus loin : « un homme qu'on pourrait qualifier d'habile » (p. 217). Ici, la *doxa* est convoquée pour cautionner le choix lexical, tout comme la question « comment est-ce qu'on dit ? Elliptique » (*id.*).

L'épanorthose chez Lagarce est une constante de son écriture, et a déjà été bien étudiée¹³. Elle peut correspondre à une volonté de *mimesis* des

13 Voir en particulier Cécile Narjoux, « “j’allais rectifier” : auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », dans Maria Candéa et Reza-Mir Sami (dir.), *La Rectification*, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 2010, p. 131-150 ; Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience

« accidents de langage » de la vraie conversation. Mais nous aimerions ici nous pencher sur les cas où cette figure traduit un dialogisme. Lorsqu'elle porte sur la langue elle-même (citations de la *doxa* ou reprises d'ordre grammatical ou lexical), elle traduit l'intériorisation d'une voix extérieure au locuteur, une voix vécue comme censurante, celle de l'opinion (« ce qu'on dit ») ou celle de Louis.

Ainsi, Catherine, s'adressant à ce dernier, se reprend : « c'est une idée auquel, à laquelle il tenait » (p. 216). Même chose pour Suzanne : « ce ne doit pas être bien pour toi non plus, pour toi aussi » (p. 218). Il ne s'agit pas ici de la seule intégration d'une norme linguistique sociale, mais d'une volonté de se conformer à l'idée que le locuteur se fait de Louis, l'écrivain, suscitant « une certaine forme d'admiration » (p. 217). Les autres membres de la famille devançant les corrections que, supposent-ils, il ne manquerait pas de leur infliger s'il surprenait un cuir ou un barbarisme dans leur bouche. Ce faisant, collant à Louis une image stéréotypée d'Académicien gardien de la pureté de langue, ils refusent au vrai Louis un authentique dialogue où il pourrait enfin se montrer « tel qu'il est ».

Ainsi un certain nombre d'épanorthoses révèlent-elles la présence d'un dialogisme au cœur de la parole des personnages. C'est la conclusion à laquelle aboutit Cécile Narjoux :

Ce travail sur les formes de couplage dans le discours m'a permis de dégager le non-UN du discours de Lagarce, lui-même mimétique du dédoublement de ses personnages, de leur non-UN, balançant entre l'adhésion à la *doxa* discursive et familiale et une expression plus individuelle, plus libre, mais alors conflictuelle¹⁴.

Ce dialogisme est donc la négation même du dialogue qui permettrait de co-construire une vérité commune. L'autocensure est bien une marque de dialogisme, mais le dialogue reste fantasmé dans la parole du locuteur, prisonnier de l'image qu'il s'est construite de l'autre.

du temps », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques Année [...] Lagarce*, 2008, vol. IV, p. 255-269.

14 Cécile Narjoux, « "j'allais rectifier" ... », art. cit., p. 132.

Une deuxième forme de dialogisme nous est fournie par les propos de la mère à la scène 8. Son discours consiste à anticiper sur ce que la fratrie dira à Louis. Elle sape d'entrée de jeu les dialogues potentiels entre frères et sœur en ruinant leur crédibilité : « ils voudront t'expliquer mais ils t'expliqueront mal,/ car ils ne te connaissent pas, ou mal » (p. 235) ; s'adressant à Louis, elle lui égrène les intentions qu'elle lui impute : « tu ne vas pas traîner très longtemps auprès de/ nous » (p. 236) et met en doute ses compétences : « tu ne comprends pas » (*id.*), sans se rendre compte qu'elle est dans la prophétie auto-réalisatrice : « tu répondras à peine deux ou trois mots » (p. 236) : verrouillant le dialogue en ne donnant à son interlocuteur ni l'espace temporel suffisant ni la reconnaissance de la compétence conversationnelle, son énoncé au futur prend des allures de commandement.

En dépit d'une attaque par prétériton (« cela ne me regarde pas », p. 235), elle confisque la parole de ses enfants sous forme de discours narrativisé (« ils diront » « tu répondras ») et de prescriptions (« ce qu'ils veulent, [...] c'est [...] / que tu leur dises... », p. 238).

PROLOGUE, MONOLOGUES ET ÉPILOGUE DE LOUIS : UN DIALOGUE AVEC LE SPECTATEUR

Dans le théâtre, antique, classique ou moderne¹⁵, le prologue est une entité extérieure à l'action. D'un point de vue sémantique son rôle est d'annoncer et de commenter la fable, et d'un point de vue énonciatif il se caractérise par le fait de s'adresser directement au public. Cela ne constitue pas une transgression de la *mimesis* puisque le prologue n'est pas un des protagonistes : il ne se situe pas dans l'action mais à sa « lisière »¹⁶.

L'épilogue est aussi un héritage antique ; beaucoup moins pratiqué que le prologue, il répond aux mêmes spécificités énonciatives que ce dernier : il avait pour rôle de demander l'approbation du public à la fin du spectacle.

¹⁵ Voir par exemple les avatars de la figure du prologue chez Claudel et Anouilh.

¹⁶ Françoise Rullier, *Le Texte de théâtre*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003, p. 58. Elle poursuit : « Le prologue est un moyen d'informer le spectateur en dehors du dialogue. [...] Depuis Euripide, la fonction du prologue est d'exposer l'origine de l'action, de présenter les personnages, d'instruire le spectateur [...] » (*ibid.*).

Or la particularité radicale de *Juste la fin du monde*, c'est d'être encadré d'un prologue et d'un épilogue (clairement nommés pour le lecteur) dont le rôle est assumé par le personnage central de la pièce, Louis.

Pour la représentation, l'apparition de Louis, seul en scène, peut s'apparenter à un monologue.

Cependant, des marques textuelles indiquent au spectateur qu'il s'agit d'un récit, et d'un récit adressé, ne respectant pas les conventions du monologue, lequel figure une « pensée verbalisée », un « monologue intérieur extériorisé »¹⁷ au cours duquel l'acteur feint, pour préserver la vraisemblance, l'inexistence du public.

On ne trouve ici, dans l'analyse conjointe de ces deux textes, aucune des conventions du monologue, comme le type de phrase exclamatif ou l'interrogation délibérative. L'interrogation de la page 207 « et n'ai-je pas toujours été pour les autres et eux, tout précisément, n'ai-je pas toujours été un homme posé ? » est plutôt à interpréter comme une marque de dialogisme que comme une interrogation délibérative. L'interrogation, l'adverbe modalisateur d'énoncé « précisément », lui-même modalisé par « tout », signalent une hétérogénéité discursive sans doute porteuse d'ironie amère : ce jugement est celui des « autres et eux », que Louis reformule en mention échoïque.

À l'instar du prologue classique, Louis énonce l'enjeu de la pièce : « je décidai de retourner les voir [...] / pour annoncer / ma mort prochaine et irrémédiable » (p. 208-209). L'épilogue est un retour au temps du prologue, présent de l'énonciation, qui est aussi présent de la représentation. Entre les deux, la pièce à laquelle on assiste apparaît comme un long flash-back¹⁸.

On peut relever quelques-unes des marques textuelles qui font du prologue et de l'épilogue un récit adressé au public :

– la mise en scène de l'énonciation, qui vaut pour une marque d'adresse : « je me souviens je raconte encore » (p. 279) (dans un monologue, le

17 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, op. cit., p. 372.

18 « *Juste la fin du monde* renoue avec une dramaturgie rétrospective déjà à l'œuvre chez Strindberg », note Hélène Kuntz dans « Aux limites du dramatique », dans Jean-Luc Lagarce dans *le mouvement dramatique*, op. cit., p. 15.

personnage ne dirait jamais « je raconte », puisque justement il n'est pas censé parler mais penser) ; « (et c'est cela que je voulais dire) » (p. 279).

– l'ancrage dans le présent de la représentation.

– le récit au passé simple et à l'imparfait d'habitude : « de nombreux mois déjà que j'attendais [...] / je décidai [...] », avec un repérage temporel, ici opaque (« l'année d'après¹⁹ »), mais qui réfère à un moment déconnecté de l'énonciation, auquel succède, dans l'épilogue, un présent de narration : « c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent ».

– la stylisation, l'esthétisation de la syntaxe : inversions : « comme on n'ose bouger parfois, / à peine » ; « sans espoir jamais de survivre » (p. 207) ; anaphores, rythme ternaire : « à ne rien faire, à / tricher, à ne plus savoir » ; rythme d'alexandrin : « lentement, calmement, d'une manière posée ». En outre, le prologue est constitué d'une seule phrase, en parallélisme, avec un effet d'accumulation en cadence majeure qui vient mettre en relief le verset : « ma mort prochaine et irrémédiable ».

– la posture du dramaturge. Le premier verset de l'épilogue vient jeter le trouble : si « après ce que je fais, / je pars. Je ne reviens plus jamais » (p. 279) peuvent être interprétés comme des présents de narration commentant le spectacle qui vient d'être vu, comment comprendre : « je meurs quelques mois plus tard, / une année tout au plus » ? Présent d'outre-tombe²⁰ (*Le Pays lointain* mettra aussi en scène des morts) ? Ou bien l'ensemble du verset est-il à lire comme méta-théâtral ? Louis se présente comme l'écrivain de la pièce qui vient d'être jouée et livre au spectateur, sous forme de script une « suite » possible ? Dans tous les cas, cela confirme que l'épilogue s'adresse directement au spectateur. On aurait dans ce verset l'évocation d'une autofiction en train de s'écrire.

– inscription de la P2 et de la P5, aux référents imprécis.

La transgression des codes que représente la prise en charge du prologue et de l'épilogue par le personnage central est confirmée dans le sein de

19 La lecture de l'autre version de *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*, lève en partie le voile sur le référent : il s'agit de l'année qui a succédé au deuil de l'amant « préféré ».

20 Voir à ce sujet Aude Laferrrière, « "Il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là)" : les temps verbaux pris dans la reconduction du même », *L'Information grammaticale*, n° 131, octobre 2011.

la pièce par trois monologues de Louis. Celui de la scène 5 (partie I) « enchaîne » sur le prologue, à cette différence près que le repérage spatio-temporel se fait cette fois par rapport au lieu et au moment de l'énonciation fictive (il en était coupé, comme on l'a vu, dans le prologue) : « c'était *il y a dix jours* à peine peut-être », « je décidai de revenir *ici* » (page 229, qui remplace : « je décidai de retourner les voir », nous soulignons), ce qui pourrait laisser penser que l'on est dans la convention du monologue. Le personnage « pense à haute voix » et le « récepteur additionnel » (Catherine Kerbrat) que constitue le public est ignoré. Cependant, d'autres éléments textuels viennent enchaîner avec le prologue : reprise lexico-syntaxique (« je décidai de revenir »), et surtout commentaire méta-linguistique et théâtral faisant référence à l'espace du texte/de la représentation (« cela fait longtemps, aujourd'hui un an, *je l'ai dit au début* », p. 229. Nous soulignons). Cette notation inscrit le personnage dans le même univers référentiel que le lecteur/ spectateur. Il s'inscrit non plus dans le temps de la fiction mais dans celui de la représentation. Cette adresse se retrouve encore dans le second monologue de Louis, à la scène 10, à travers un « vous », cependant plus ambigu, car s'il inclut le spectateur, il peut aussi désigner sa famille, et il s'adresse également à l'ensemble de l'humanité, celle qui ne va pas mourir : « vous souffrirez plus longtemps et plus durement que moi » (p. 244) ; « que ferez-vous de moi et de toutes ces choses qui m'appartenaient ? » (p. 245) ; ce « vous » constitue également une marque de dialogisme au sein du monologue.

Le monologue qui ouvre la deuxième partie revient au temps du prologue et énonce sur le mode narratif, alternant passé simple et présent de narration, ce que nous allons voir dans les scènes qui suivent : « et plus tard, vers la fin de la journée, / [...] je repris la route, / je demandai qu'on m'accompagne à la gare » (p. 263).

On assiste donc à un déplacement du dialogal vers le dialogique et à un déplacement énonciatif : le personnage central, par le truchement du prologue de l'épilogue mais aussi des monologues, tend à rechercher un dialogue direct avec le public, ce qui fait glisser la pièce du genre théâtral à d'autres formes de spectacles. On pourrait ainsi rapprocher *Juste la fin du monde*, non seulement dans les monologues de Louis mais encore dans les dialogues monologués des autres personnages, venant

tour à tour sur le devant de la scène raconter leurs blessures, du *Roman d'un acteur* de Philippe Caubère²¹, où ce dernier, seul en scène, incarne le personnage de Ferdinand Faure, son *alter ego*, dont il raconte toute la vie dans une autofiction épique. La notion même d'autofiction n'est pas étrangère à l'œuvre de Lagarce, comme le rappelle Julie Valero :

La notion d'autofiction permet de mettre en jeu la notion même de personnage en y voyant non plus des représentations mais des figurations possibles de l'auteur [...] et en envisageant chaque mise en discours comme invention de soi²².

Dès lors, on peut aller, comme Hélène Kuntz jusqu'à émettre l'hypothèse que « l'ensemble de *Juste la fin du monde* semble orienté par le point de vue de Louis, et le dialogue qui se noue avec les membres de sa famille peut être interprété comme l'extériorisation d'une scène intérieure, comme une projection des fantasmes du personnage »²³.

Les modalités de la prise de parole dans *Juste la fin du monde* entraînent le texte hors de la sphère du proprement théâtral, vers une forme plus directement interactive de spectacle (d'où cette impression, plus forte que pour la plupart des pièces, de texte « troué » qu'il laisse à la seule lecture). Plutôt que de parler de « storytelling », comme le font Mateusz Borowski et Malgorzata Sugiera²⁴, qui soulignent le caractère « ouvertement hybride, lyrico-épico-dramatique » de la pièce, il nous paraît plus juste d'y voir une forme proche du « stand up », un « stand up »²⁵ lyrique en quelque

21 Cf. Philippe Caubère, *Le Roman d'un acteur*, vol. I. « L'âge d'or », Paris, Joëlle Losfeld, 2003. Il s'agit d'une vaste « épopée burlesque » selon les termes de son auteur.

22 Julie Valero, « Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 251.

23 Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », *art. cit.*, p. 18.

24 Mateusz Borowski et Malgorzata Sugiera, « La mimésis reformulée dans le théâtre-récit lagarcien », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 77-93.

25 *Stricto sensu*, « Le stand-up, ou monologue comique, est une forme particulière de one-man-show. Il s'agit d'un spectacle comique au cours duquel un humoriste s'adresse au public de manière informelle, sans accessoires, sans déguisement, en racontant des histoires drôles, souvent inspirées du quotidien, assez courtes et sans interruption. Le spectacle est mis en scène de façon à paraître le plus improvisé possible (notamment, on brise le quatrième mur et on doit éviter de présenter un

sorte. Redoublant au sein de la fiction la performance de Louis devant les spectateurs, les personnages se livrent les uns devant les autres à des « stand up », comme l'explique la mère dans la dernière scène, avant le dialogue monologué d'Antoine : « On les regarde et on se tait » (p. 271).

Le traitement du dialogue dans *Juste la fin du monde* tend à la quasi-disparition formelle de celui-ci au profit de dialogues monologués ou de monologues, intégrant sous forme dialogique la voix de l'autre. Ce traitement répond à la fois à un désir de renouvellement des formes et à une nécessité psychologique : exprimer les différents points de vue dans leur successivité, en montrant que l'interaction dialogale ne modifie rien, reste impuissante.

192

On pourrait clore ces remarques sur la tentation « monologisante » du dialogue en évoquant un « complexe de Schéhérazade » : ne s'agit-il pas, au final, de parler, tisser des paroles, procéder par détours et épanorthoses afin de reculer le moment de dire la mort ? Car tant que la mort n'est pas dite, elle peut ne pas venir, de même que, ainsi le profère Antoine, ne pas dire l'amour c'est ne pas le faire advenir : « ne pas te dire assez que nous t'aimions, ce doit être comme ne pas t'aimer assez » (p. 273). Que la mort advienne par sa profération – ou au contraire puisse ne pas advenir si on la tait, cela est exprimé dès le prologue :

comme on ose bouger parfois,
à peine, devant un danger extrême [...]
sans vouloir faire de bruit ou commettre un geste trop violent qui
réveillerait l'ennemi et vous détruirait aussitôt,
l'année d'après,
malgré tout,
la peur,
prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre[...]
je décidai de retourner les voir [...]
pour annoncer,
[...] ma mort prochaine. (p. 207-208)

personnage stéréotypé). Au cours du spectacle, l'humoriste est à la merci de son public » (Source : Wikipedia).

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

Sur Lagarce

- BRUN, Catherine « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *RHLF*, vol. 109, n° 1, 2009, p. 183-196.
- JOLLY, Geneviève, « En guise d'introduction », *Problématiques d'une œuvre, Colloques Année [...] Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, vol. I, p. 13-28.
- LAFERRIÈRE, Aude, « "Il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là)" : les temps verbaux pris dans la reconduction du même », *L'Information grammaticale*, n° 131, octobre 2011.
- MANCEL, Yannick, « Vers une énonciation du « nous » : esquisse d'une identité générationnelle », *Problématiques d'une œuvre, Colloques [...] Année Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, vol. 1, p. 29-43.
- NARJOUX, Cécile, « "j'allais rectifier" : auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », dans Maria Candéa et Reza-Mir Sami (dir.), *La Rectification*, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 2010, p. 131-150.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et NAUGRETTE, *Catherine, Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloques Année [...] Lagarce, vol. IV, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.
- ZARAGOZA, Georges, « Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre », *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire*, Colloques Année [...] Lagarce, vol. III, colloque de Besançon, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 25-44.

Sur le dialogue

- GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Paris, l'École normale de jeunes filles, 1985.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1972.
- MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne, « Discours théâtral et analyse conversationnelle », *Cahiers de linguistique française*, 1985.
- MOREL, Mary-Annick, « Vers une rhétorique de la conversation », *DRAVL*, n° 29, 1983.

- PETITJEAN, André, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n° 41, 1984.
p. 63-88.
- PETITJEAN, André, « La figuration de l'espace et du temps dans le dialogue
théâtral », *Pratiques*, n° 74, 1992, p. 105-125.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, III : *Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

« CE N'EST PAS CONNAÎTRE CELA, C'EST IMAGINER »¹ :
MODALISATIONS ET COMPARAISONS
OU LA MÉCONNAISSANCE DE L'AUTRE

Aude Laferrière
Université Paris-Sorbonne

Louis, décidant « de revenir sur [s]es pas, aller sur [s]es traces et faire le voyage » (p. 7) apparaît comme un Ulysse de retour après de nombreuses d'années, et devenu étranger aux siens. Bien que déplorant cette longue absence, ses proches ne semblent pas vraiment chercher à le connaître. Ils *accusent* le défaut de connaissance (au sens où ils le font ressortir) plutôt qu'ils ne cherchent à y remédier. Ainsi, nul véritable questionnement pour pallier les années d'absence, seulement des témoignages qui ne font que la creuser : le temps perdu est ainsi moins rattrapé qu'entériné.

Mais cette distance entre Louis et les siens donne l'impression de gagner tous les membres de la famille, comme si la venue du fils aîné, tremblement dans le quotidien, mettait au jour des lignes de fracture entre eux, à l'image d'Antoine déplorant que sa sœur « toute la journée » se soit « mise » avec Louis : « on n'est pas trop de deux contre celui-là » (p. 68).

Dès lors, toute une rhétorique de la méconnaissance de l'autre, qui est autant défaut de connaissance (ignorance) que connaissance défectueuse (erreur, illusion), émerge au cœur de l'intimité familiale. Le théâtre qui impose la présence (physique) des êtres, se trouve chargé ici d'exhiber l'absence de soi véritable aux autres, de sorte que, devant le spectacle de cette famille, le spectateur pourrait prendre à son compte le commentaire de Suzanne : « on dirait des étrangers » (p. 10).

1 Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde* [1999], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 35.

Alors pour s'approcher, les personnages utilisent deux procédés linguistiques qui révèlent leur méconnaissance au moment où ils cherchent à passer outre : il s'agit de la comparaison et de la modalisation épistémique, très présentes dans la pièce. Elles ont pour point commun d'être des approches de l'autre qui disent en même temps toutes les difficultés et les limitations de cette saisie. En effet, la comparaison, pour saisir l'inconnu tend à le rapprocher du connu et la modalisation épistémique permet la formulation d'un propos sur l'inconnu qui exhibe sa marge d'incertitude. Toutes deux constituent des voies d'approche de l'autre mystérieux, qu'elles *trahissent* l'une comme l'autre mais dans une acception différente : la modalisation épistémique *trahit* l'inconnu au sens où elle *révèle* la part de l'autre qui nous échappe, son mystère, alors que la comparaison, elle, *trahit* l'autre, puisque, en le rabattant sur le même, le connu, elle lui *est infidèle*. Ce sont à ces deux procédés, en tant qu'indices stylistiques révélateurs de la méconnaissance de l'autre, que nous avons choisi de nous intéresser ici.

« JE NE RETROUVE PERSONNE »² : LA MÉCONNAISSANCE COMME DÉFAUT DE CONNAISSANCE

La pièce s'ouvre sur une scène de rencontre (« Ils se voient pour la première fois ! », p. 10) : Louis fait la connaissance de sa belle-sœur, pourtant mariée depuis des années déjà à son frère. Mais cet échange premier est empêché par les commentaires de Suzanne et de la Mère et se borne à des salutations protocolaires (non verbales avec la poignée de main, puis verbales – « Je suis très content »/ « oui moi aussi... »). Suzanne entrave littéralement la rencontre de Louis et de Catherine :

Suzanne, s'il te plaît, tu le laisses avancer, laisse-le avancer. (p. 9)

La véritable rencontre est empêchée : de manière significative, Catherine est conduite à parler de Louis, en sa présence, à la personne de l'absence : « Lorsque nous nous sommes mariés, il n'est pas venu »

2 *Ibid.*, p. 55.

(p. 10). La scène d'exposition est occupée par une surexposition de la méconnaissance, tout particulièrement dans les répliques de la Mère qui constituent une vaste expolition :

ne me dites pas ça, ils ne se connaissent pas.

Louis, tu ne connais pas Catherine ? Tu ne dis pas ça, vous ne vous connaissez pas, jamais rencontrés, jamais ? (p. 9)

jamais je n'aurais pu imaginer qu'ils ne se connaissent,
que vous ne vous connaissiez pas,
que la femme de mon autre fils ne connaisse pas mon fils. (p. 10)

Dans la pièce, le verbe *connaître* apparaît de très nombreuses fois encadré par la négation totale. La déclinaison personnelle qu'il subit montre qu'il s'agit d'une ignorance partagée : « on ne te connaît pas » (p. 21), « vous ne vous connaissez pas » (p. 9), « vous ne la connaissez pas » (p. 32) « ils ne te connaissent pas » (p. 34), « tu ne me connais pas » (p. 52), « on ne se connaît pas » (p. 52), « tu ne le connais pas » (p. 68). Dès lors, la méconnaissance se donne comme un air de famille. De manière révélatrice, tout contact, au sens physique du terme, semble banni :

on ne saurait m'atteindre, me toucher (Louis, p. 30)

ne me touche pas ! [...] toi non plus, ne me touche pas ! (Antoine, p. 65)

Tu me touches : je te tue. (Antoine, p. 66)

On ne se touche pas. (Suzanne, p. 56)

Il semble s'agir de se tenir hors de portée de l'autre, comme si le contact était une atteinte, suscitant des réactions épidermiques.

Louis n'est donc pas tout à fait le seul à être l'« absent ou l'étranger » (p. 40). Tous les membres de cette famille apparaissent comme des monades plus ou moins étrangères les unes aux autres. Alors, pour cerner l'inconnu, le cercle familial tend à le rabattre sur du connu, au moyen de la comparaison globale, si abondamment employée dans la pièce. La comparaison globale étant « le terme d'un processus qui consiste à *confronter* les qualités, les quantités ou les comportements d'au moins deux êtres, entre eux, et à *conclure* sur les *ressemblances* ou *dissemblances*

de ces qualités, quantités ou comportements »³, dans la pièce, elle aboutit le plus fréquemment à l'établissement d'une similitude. Mais cette similitude ne doit pas occulter le fait qu'il s'agit toujours de saisir l'autre d'une façon, si ce n'est approximative, du moins médiate, indirecte.

Cette similitude peut être de soi à soi, « intrapersonnelle » pourrait-on dire :

tu le vois là comme il a toujours été (p. 26)

La conjonction *comme* constitue une jonction entre deux dimensions temporelles et permet de marquer la conformité de l'être présent (déictique « là ») à l'être passé (« a été »). L'être actuel est saisi comme un invariant, à partir de son être passé. La comparaison exprime alors la permanence.

198

On peut à ce titre rapprocher ce type de comparaison de l'anaphorique *ainsi*, qui instaure un lien d'analogie (lui aussi étant un adverbe de manière et pouvant être paraphrasé par « comme cela ») :

j'ai toujours été ainsi (p. 35)

Ici, l'adverbe prend une valeur adjectivale attributive. Anaphorique, il renvoie au segment précédent : « je me mêle souvent de ce qui ne me regarde pas. Je ne change pas ». Le fonctionnement anaphorique, s'appuyant par définition sur un antécédent cotextuel, s'accorde parfaitement à ces personnages qui se décrivent comme immuables.

D'autres ressemblances peuvent d'abord s'établir entre les autres, pour finalement mener à soi. C'est le cas de la comparaison en série :

vous êtes semblables
lui et toi,
et moi aussi je suis comme vous (p. 59)

La comparaison explicite en « comme » vient étendre à un tiers la similitude implicite instaurée par l'adjectif « semblables », donnant à voir l'« imitation » évoquée par Antoine (p. 70).

3 Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 360.

Enfin, la similitude peut être simplement établie entre les autres (comparaison « interpersonnelle »), comme le fait l'expression « elle est la même » (p. 10), par laquelle Catherine se voit rapprochée de Louis. Le pronom « la même » est aussi anaphorique et désigne une occurrence du même type que celle de son antécédent : il permet de rabattre l'individualité des deux êtres, l'une sur l'autre. La comparaison peut même être redoublée :

Il paraissait logique,
[...] que nous l'appelions Louis,
comme votre père, donc, comme vous, de fait. (p. 17)

La comparaison remonte même à l'origine avec mention des pères de la patrie que sont les « Rois de France » (p. 16). Elle court en tout cas de génération en génération. De manière emblématique, c'est la nomination de l'autre qui passe par la comparaison, la nomination du nouveau (l'enfant), qui se fait par l'ancien (l'aïeul).

La comparaison permet donc de resserrer encore ce que Roland Barthes appelle le « lignage », qui, selon lui :

livre une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile, plus rassurante aussi, car la pensée de l'origine nous apaise, alors que celle de l'avenir nous agite, nous angoisse ; mais cette découverte nous déçoit par ce qu'en même temps qu'elle affirme une permanence (qui est la vérité de l'espèce, non la mienne), elle fait éclater la différence mystérieuse des êtres issus d'une même famille⁴.

La comparaison intergénérationnelle masque la singularité en rapprochant du même coup, le même et l'autre, le passé et l'avenir. Suzanne, quant à elle, marche sur les traces de son frère aîné et la similitude se dit cette fois par la négation de la dissimilitude :

Suzanne voudrait partir [...]
rien de bien différent de toi. (p. 37)

4 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 162.

Dans la réplique de la Mère, les marqueurs implicites et explicites de comparaison convergent pour ne faire de sa petite-fille qu'une réplique, une miniature de son père Antoine :

Le même caractère, le même sale mauvais
caractère,
ils sont les deux mêmes, pareils et obstinés.
Comme il est là aujourd'hui, elle sera plus tard. (p. 13)

200

La comparaison connaît une gradation : d'une comparaison d'*avoir* (« le même caractère »), on passe à une comparaison d'*être* (« les deux mêmes », « pareils »), qui réduit l'essence de la fille à être une copie en puissance : « comme il est là aujourd'hui, elle sera plus tard ». L'un deviendra l'autre, dans un processus d'aliénation littérale : « la même personne » (l'*alter ego* au sens strict) de sorte que grandir, c'est se mettre à *devenir comme*, ce que suggèrent *a contrario* les propos de Catherine : « quand on est si petit, on ne ressemble à rien » (p. 13).

Les marqueurs de comparaisons implicites sont nombreux dans la pièce et de toutes natures : adjectivale – « mêmes », « pareil » –, verbale – « ressembler » – ou même locutionnelle – « être le portrait de » (p. 13). Dans cette famille dont les membres ne paraissent pas si proches, ou plus si proches, comme en témoigne la nostalgie maternelle révélée par les *ne...plus* (« ils ne voulurent plus venir avec nous », « cela ne valait plus la peine » (p. 13), la comparaison est utilisée pour son pouvoir de rapprochement. Car la différence semble synonyme de scission :

ils ont deux années de *différence*, deux années qui les *séparent*⁵ (p. 14)

Symboliquement, l'écart n'est pas seulement *intervalle* mais *éloignement*.

Si la singularité est amoindrie par les comparaisons intrafamiliales, elle est encore davantage diluée dans les généralisations :

Antoine et Catherine [...] ont une petite maison,

5 Je souligne.

[...]

comme bien d'autres. (p. 22)

Le comparant (« bien d'autres ») étant un indéfini pluriel, le passage de la conformité au conformisme semble franchi. De fait, l'individu est souvent fondu dans un ensemble. Ainsi, Antoine, qui vit les remarques de ses proches comme des agressions, se livre à toutes sortes de généralisations sous le coup de la colère : « Tous les mêmes, vous êtes tous les mêmes ! » (p. 42). En ramenant de manière dépréciative les autres au même, il exprime en réalité autant un écart qu'un rapprochement. En effet, si les membres de la famille se voient englobés dans une comparaison générale, cette comparaison exprime surtout l'isolement d'Antoine, la comparaison marquant ici l'éloignement entre le comparé (les interlocuteurs d'Antoine) et celui qui formule la comparaison (Antoine).

Les rapprochements multiples avec le collectif entraînent la séparation d'avec la singularité :

il te connaît mais à sa manière comme tout et tout le monde,
comme il connaît chaque chose ou comme il veut la
connaître. (p. 36)

La coordination adversative « mais » marque l'ouverture d'une restriction, d'une limitation de la connaissance. De fait, la connaissance du frère est ravalée, par le biais de la comparaison, au même rang que celle d'une collectivité indéfinie, anonyme, parcourue d'abord sous un angle globalisant – « tout et tout le monde » – puis sous un angle distributif – « chaque chose ». Toute connaissance singulière semble se perdre dans *l'autre*. C'est aussi ce que suggèrent les nombreux procédés de classification. L'individu est souvent inversé dans une classe :

il doit ressembler à *ces hommes-là* (p. 51)
Tu dois être devenu *ce genre d'hommes*⁶ (p. 50)

6 Je souligne.

Le proche se trouve classé dans une typologie, rejoignant une collectivité anonyme. Dans le dernier exemple, la préposition « de » instaure un rapport de « catégorisation discursive⁷ » entre un nom à valeur générale classifiante (« genre ») et le référent particulier désigné par son complément (« d'hommes ») mais qui a ici la caractéristique d'être un hyperonyme (« hommes ») diluant l'individualité dans le collectif.

Il est encore une structure qui révèle une caractérisation par appartenance typologique : il s'agit de la tournure *être + article indéfini + adjectif*:

Il est un homme en colère. (p. 38)

C'est un homme passionné. (p. 15)

Tu es un homme habile, un homme qu'on pourrait qualifier d'habile, un homme « plein d'une certaine habileté ». (p. 19)

n'ai-je pas toujours été pour les autres [...] un homme posé ? (p. 7)

Par rapport à une qualification adjectivale attributive simple (*il est en colère, tu es habile...*), cette structure semble porteuse d'une mise à distance : l'hyperonyme « homme » opère une première classification de l'individu dans un ensemble large que vient restreindre l'adjectif épithète « habile » ou « passionné », lequel crée un sous-ensemble. On peut rapprocher ce type de caractérisation de celle opérée par un adjectif qualificatif substantivé. Comme le mentionne Martin Riegel :

La substantivation de l'adjectif qualifiant s'interprète comme la création d'un concept typan à partir d'une propriété⁸.

Il en est de même ici : l'individu est rangé au nombre des individus de type « homme habile », groupe nominal fonctionnant en quelque sorte comme « un nom de classe »⁹. Cette démarche caractérisante s'apparente à celle de la définition laquelle, formée de l'auxiliaire *être* suivi d'un article, d'un nom et le plus souvent d'un adjectif, « consiste à inclure

7 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2009, p. 348.

8 Martin Riegel, *L'Adjectif attribut*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1985, p. 193.

9 *Ibid.*, p. 204.

l'être qualifié dans un sous-ensemble qui joue un rôle classificatoire »¹⁰. La glose montre bien que la saisie des proches est indirecte, que l'individuel n'est entrevu qu'à travers le prisme du général.

L'être se voit ramené à l'autre par le biais de la comparaison ou aux autres, par celui de la généralisation. De la *méconnaissance* à la *malconnaissance*, il n'y a qu'un pas, comme le révèle l'alternative d'Antoine : « ils ne te connaissent pas ou mal » (p. 35).

L'AUTRE À APPROCHER AVEC PRUDENCE : LA MODALITÉ ÉPISTÉMIQUE

Quand le propos veut rester centré sur l'individuel, il ne peut opérer que par conjectures. Les comparaisons hypothétiques – « comme si tu voulais de cette manière » (p. 20) – qui opèrent une « identification atténuée »¹¹ et les comparaisons approximantes – « comme par découragement, comme par lassitude de moi » (p. 30) – font alors leur apparition. Dans les deux cas, le « comme » permet d'envisager avec réserve les intentions et mobiles de l'autre, toute chose restant secrète dans cette famille où, selon l'expression de Louis, on « ne laiss[e] rien deviner » (p. 46).

Dès lors, les personnages ne peuvent se livrer qu'à des reconstitutions des événements tus par l'autre, tel Antoine retraçant le voyage de son frère :

tu *devais* boire un café
 [...]
 tu *dois* être devenu ce genre d'hommes qui lisent les journaux
 [...]
 voilà les journaux que *doit* lire mon frère. (p. 50)

ou Suzanne :

Tu *as dû*, parfois,
 même si tu ne l'avoues pas, jamais,
 [...]
 tu *as dû* parfois avoir besoin de nous. (p. 18-19)

¹⁰ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, op. cit., p. 341.

¹¹ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, coll. « 128 », p. 75.

La modalité épistémique, qui « réfère à la connaissance, au savoir, au doute »¹² et qui « indique le degré d'engagement ou de désengagement du locuteur à l'égard de ce qu'il dit »¹³ est omniprésente dans la pièce. Mais sa mobilisation massive est presque exclusivement au service de l'expression de l'incertitude : c'est toujours pour inscrire leurs propos sous le sceau du probable que les personnages l'utilisent si abondamment. Elle connaît de très nombreuses réalisations lexicales.

En effet, elle apparaît sous forme verbale avec *sembler* (p. 31, 38, 39, 62, etc.), *paraître* (p. 17), semi-auxiliaires modaux indiquant l'apparence ou encore *croire*, qui modalise les jugements sur l'autre, en rappelant toute la subjectivité pesant sur l'assertion (p. 20, 43, 45). Les personnages ont conscience de la précarité de leur savoir sur l'autre. Les modalisateurs adverbiaux, tels « probablement » (p. 33), « peut-être » (p. 23, 28, 29, 38, 51, 70, etc.), « très certainement » (p. 20), émaillent leurs propos, illustrant bien l'ignorance réciproque, révélée *a contrario* par le fait que Louis rêve de « savoir enfin ce qu'ils pensent » (p. 44).

Pour pallier cette carence, les personnages recourent à leurs intuitions – « je suppose » (p. 21, 33, 34) – à leur activité créatrice, fabulatrice même : « inventer » (p. 38, 52 deux fois), « imaginer » (p. 33) et « deviner » (p. 35, 43) apparaissent à de multiples reprises. Ou bien ils se livrent à une activité plus rationnelle, comme en témoignent le verbe « déduire » (p. 33) et l'adjectif « logique » (p. 33, 17 à cinq reprises). Ne pouvant accéder à un savoir certain sur autrui, ils recourent à leur bon sens pour cerner la réalité. Ainsi, Catherine se voit réduite à des suppositions sur son mari même, comme le montre la surmodalisation :

je *ne saurais* vous dire exactement

[...]

il construit des outils, *j'imagine*, c'est logique, *je suppose*¹⁴. (p. 33)

12 Claudine Day, *Modalité et modalisation dans la langue*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 26.

13 *Ibid.*, p. 92.

14 Je souligne.

Que ce soit par reconstitutions rationnelles ou scénarios purement imaginaires, il s'agit toujours de saisies médiates de l'autre, qui exhibent leurs tâtonnements.

Mais la frontière entre l'apparence et l'erreur est bien poreuse, comme le révèle Antoine, « ce n'est pas une chose juste, ce n'est pas exact » (p. 67), écho lointain des propos de Jean-Luc Godard dans *Vent d'Est* (1969) : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ».

« TU CROIS ME CONNAÎTRE »¹⁵ : LA MÉCONNAISSANCE COMME CONNAISSANCE DÉFECTUEUSE

L'imagination est hissée au rang de faculté, d'activité discriminante entre les êtres. Il y a les « imaginants », tels Louis – « j'avais imaginé les choses » (p. 61) – Catherine (p. 33) ou Suzanne dont il est dit que « toujours elle imagine » (p. 35) et ceux qui ne le sont pas, comme la Mère – « je n'aurais pu imaginer » (p. 10), « je ne l'aurais pas imaginé » (p. 10) – ses petits-enfants – « ils ne vous imaginent pas » (p. 12) ou encore Antoine « garçon qui imagine si peu » (p. 40).

Employé de manière absolue (« c'est un garçon qui imagine si peu », « toujours elle imagine »), le verbe *imaginer* tend à faire de l'imagination une caractéristique ontologique, parfois valorisée. Pourtant, elle est aussi pleinement cette « maîtresse d'erreur et de fausseté » en termes cartésiens :

C'est vous qui imaginez cela, vous ne me regardez pas. (p. 67)

La saisie imaginaire remplace la perception visuelle, masque la présence physique, l'*évidence* littéralement, au profit d'une vue de l'esprit, comme le révèle l'expression « se faire une idée » :

après s'être fait une certaine idée de moi (p. 30)

s'en faisant une idée et ne voulant plus en démordre (p. 36)

Elle révèle une saisie erronée, tout comme le verbe *croire* au passé, temps qui fait basculer de la connaissance incertaine (*je crois*) à l'erreur avérée :

15 Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 52.

j'ai cru que tu criais
je croyais t'entendre (p. 55)
– il ne l'a jamais été,
[...]
mais il a toujours cru qu'il l'était (p. 39)

206

L'imagination devient alors synonyme d'*illusion*, ainsi que le montre le verbe « se tromper » employé à de multiples reprises (p. 18, 32, 33, 34, 38, 68). Mais l'opacité n'est pas le seul frein à la connaissance de l'autre : la tromperie constitue aussi dans la pièce un véritable obstacle épistémologique. Le verbe *se tromper* perd parfois son pronom réfléchi pour se faire synonyme de *mystifier*.

Le thème de la mascarade envahit la scène et le genre dramatique s'avère particulièrement qualifié pour montrer que la famille est un théâtre où chacun joue un rôle. Ce dernier terme apparaît d'ailleurs plusieurs fois dans la pièce. Antoine, « vol[e] un rôle qui n'est pas le sien » (p. 39) selon sa mère, Louis se voit accusé de s'être « donn[é] le beau rôle », et même d'être « pris à ce rôle » (p. 72), ce qui révèle littéralement une aliénation, un individu enfermé dans un autre qu'il n'est pas.

Les rôles semblent faire l'objet d'une distribution familiale, comme au sein d'une troupe d'acteurs. Ainsi, Antoine affirme de son frère que « c'est lui l'Homme malheureux » (p. 58). La capitale au mot « Homme » ainsi que l'article défini produisent un effet d'antonomase : l'être de Louis est masqué derrière le type ou l'emploi au sens théâtral du terme. Louis ne fait que l'incarner, aux dires de son frère, ironique à son endroit, mais il est vraiment cet homme aux yeux du spectateur. L'ironie tragique qui résulte du décalage de savoir entre Antoine et le spectateur est encore un puissant moyen pour le dramaturge de suggérer la méconnaissance régnant entre les membres de la famille. L'isotopie de la feinte (« tricheur », p. 40 ; « tricher », p. 72) et du masque :

C'est ta manière à toi, ton allure,
le malheur sur le visage comme d'autres un air de crétinerie satisfaite.
(p. 73)

entraîne dans son sillage le verbe *paraître*, qui de semi-auxiliaire, se met à recouvrer son sens plénier de « se faire passer pour » et non plus seulement de « être vu sous un certain aspect ».

Ce passage de « avoir l'apparence de » à « prendre l'apparence de » signe celui d'une certaine passivité à une démarche volontaire de mystification. Le verbe apparaît d'ailleurs à proximité de verbes puissanciers : Louis veut « paraître *pouvoir* décider » (p. 8) ou encore « *voul[oir]* [...] toujours paraître être » (p. 20). *Paraître* est ici l'objet d'une modalité boulesitique, qui peut aussi régir un de ses parasyonymes « *vouloir* avoir l'air » (p. 41). L'isotopie du faux semblant est abondante : « mine de circonstance » (p. 46), « soi disant » (p. 72), « faussement » (p. 45), « avoir l'air » (p. 41 x 2), « mensonge » (p. 39, 44, 50), « supercherie » (p. 72), « faire semblant » (p. 46) : le personnage est bien un acteur, au sens métaphorique du terme – il « prend des poses » (p. 46) – et la famille, une « parade » (p. 43), un « spectacle » (p. 72). D'ailleurs, le souhait de Louis de jeter un regard démiurgique sur ses proches, depuis « les nuages » (p. 43) n'est pas sans rappeler la configuration du *theatrum mundi*, comme y renvoient aussi les substantifs « jeu » – « tout le monde aujourd'hui voit ce jeu clairement » (p. 72) – et « illusion » dans l'expression « donner l'illusion » (p. 8, 39).

La comparaison accuse le défaut de connaissance : elle le révèle au moment même où elle cherche à le pallier, tout comme la modalité épistémique, qui avance à tâtons sur le chemin tortueux de la connaissance de l'autre.

Mais la comparaison est peut-être tout autant chargée d'appivoiser l'inconnu. De manière révélatrice, elle est fortement présente dans les propos de Louis quand il évoque la mort : « on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort » (p. 31). L'antithèse formée par les antonymes de type contradictoire (« vivant »/« mort ») est dépassée par la comparaison : *comme* pose une continuité par-delà la rupture. La comparaison joue alors le rôle d'une image d'Épinal rassurante : « comme dans les livres d'enfant » (p. 43), « comme aux enfants qu'on endort » (p. 43).

Elle permet d'approcher l'inabordable que ce soit autrui ou la mort. Tout autant que frontière formelle, « comme » peut donc *in fine* apparaître

comme un ligateur qui, par le rapprochement des éléments comparés et comparants, assure une co-présence des êtres peut-être destinée à faire oublier ce que Louis appelle « [l]a solitude au milieu des autres » (p. 30).

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980.

CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.

DAY, Claudine, *Modalité et modalisation dans la langue*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010.

RIEGEL, Martin, *L'Adjectif attribut*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1985.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2009.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Anna Arzoumanov et Cécile Narjoux	7

PREMIÈRE PARTIE

BÉROUL

Le nom de Dieu dans le <i>Tristan</i> de Béroul	
Stéphane Marcotte.....	15

DEUXIÈME PARTIE

RABELAIS

« Babilbabou (disoit il) voicy pis qu'antan » : L'onomatopée dans le <i>Quart livre</i>	
Romain Menini.....	37

TROISIÈME PARTIE

LA FONTAINE

Les grâces du « vieux langage » : Formes et enjeux de l'archaïsme dans la première livraison des <i>Fables</i> de La Fontaine	
Damien Fortin.....	57
Peut-on interpréter les <i>Fables</i> de La Fontaine?	
Arnaud Welfringer	77

QUATRIÈME PARTIE
SAINT-SIMON

Prédications et portraits dans l'*Intrigue du Mariage de M. le duc de Berry*
Violaine Géraud 99

De l'analogie dans les *Mémoires*, ou l'*Intrigue* en images
François Raviez 121

CINQUIÈME PARTIE
MAUPASSANT

210 La caractérisation négative dans quelques nouvelles de Maupassant
Françoise Rullier 141

Maupassant ou le piège de la transparence
Laure Helms-Maulpoix 153

SIXIÈME PARTIE
LAGARCE

Juste la fin du monde: juste la fin du dialogue?
Florence Leca 175

« Ce n'est pas connaître cela, c'est imaginer » :
modalisations et comparaisons ou la méconnaissance de l'autre
Aude Laferrière 195