

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve (dir.)



Charles d'Orléans

Montaigne

Racine

Crébillon

Aloysius Bertrand

Robbe-Grillet

*Charles d'Orléans, Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve
Avant-propos

CHARLES D'ORLÉANS

Stéphane Marcotte
Fines transcendam : anti-conseils
pour traduire Charles d'Orléans

MONTAIGNE

**Véronique Montagne
& Cendrine Pagani-Naudet**
Constructions en *c'est* chez Montaigne

Bruno Roger-Vasselin
Les emplois de *certain*, *incertain* et leurs dérivés
dans les *Essais*, ou incertitude du discours
et discours de l'incertitude chez Montaigne

Mathilde Thorel
Les clivées dans le Livre I des *Essais* :
de l'exercice à l'expression du jugement

RACINE

Stéphanie Smadja
L'apposition dans *Mithridate* :
un instrument rythmique,
rhétorique et émotionnel

Jennifer Tamas
« Dire et ne pas dire » l'amour :
formes discursives et effets pragmatiques
des aveux dans *Mithridate*

CRÉBILLON

Frédéric Calas
Fragments dialogiques et bruissements
amoureux dans les *Lettres de la Marquise
de M*** au Comte de R****

ALOYSIUS BERTRAND

Stéphane Chaudier
« Bertrand avec Raton » : le binaire narquois

Nicolas Wanlin
« Divers procédés nouveaux peut-être
d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers

ROBBE-GRILLET

Sophie Milcent-Lawson
L'écriture du soupçon. Formes linguistiques
de l'implicite dans *La Jalousie*

Catherine Rannoux
Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* :
un énonciateur sans sujet

STYLES, GENRES, AUTEURS N°10

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

*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 Bajrić

L'Emphase.

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

Mathilde Vallespir &
Roselyne de Villeneuve (dir.)

Charles d'Orléans,
Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand,
Robbe-Grillet



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, 2010
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-719-2
PDF complet – 979-10-231-2044-8

Avant-propos – 979-10-231-2045-5
I Marcotte – 979-10-231-2046-2
II Montagne & Pagani-Naudet – 979-10-231-2047-9
II Roger-Vasselín – 979-10-231-2048-6
II Thorel – 979-10-231-2049-3
III Smadja – 979-10-231-2050-9
III Tamas – 979-10-231-2051-6
IV Calas – 979-10-231-2052-3
V Chaudier – 979-10-231-2053-0
V Wanlin – 979-10-231-2054-7
VI Milcent-Lawson – 979-10-231-2055-4
VI Rannoux – 979-10-231-2056-1

Composition initiale : 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

Mathilde Vallespir et Roselyne de Villeneuve

Université Paris-Sorbonne

Pour la dixième année consécutive a eu lieu le 23 octobre 2010 à Paris-Sorbonne une journée d'étude consacrée à l'épreuve de style de l'agrégation de Lettres modernes. La spécificité des contributions, rassemblées dans ce volume, réside peut-être dans le fait que, plus que jamais, les articles s'y répondent, fondant ainsi l'unité toute paradoxale du volume.

Ainsi, ce sont tout d'abord les points de vue disciplinaires mobilisés dans les communications qui fédèrent ces dernières, avec en tête l'énonciation ainsi que la pragmatique sous toutes ses déclinaisons : pragmatique des actes de langage (Jennifer Tamas), pragmatique informationnelle (Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet, Mathilde Thorel), énonciative (Frédéric Calas, Catherine Rannoux, Sophie Milcent-Lawson). Cette prédominance n'exclut pas, pour autant, d'autres points de vue, tels que l'analyse sémantico-informationnelle appelée par la question des tours à présentatif, la sémantique lexicale (Bruno Roger-Vasselín), l'étude du registre comique (Stéphane Chaudier), voire la problématique de la traduction (Stéphane Marcotte). Plusieurs points de vue peuvent d'ailleurs être successivement convoqués au sein d'un même article, la pragmatique permettant de conférer à l'analyse une orientation interprétative, et relayant de ce fait souvent une étude morphosyntaxique, comme c'est le cas chez Mathilde Thorel, chez Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet ou encore chez Stéphanie Smadja.

Une telle convergence de points de vue nous paraît à son tour subsumée par une démarche qui, par sa réitération dans la majorité des articles, s'érige en parcours méthodologique stylistique sinon modèle, du moins

privilegié : la description d'un phénomène technique précis, qu'il soit morphosyntaxique (les tours en *c'est* chez Montaigne, l'apposition chez Racine [Stéphanie Smadja]), énonciatif (l'effacement narratorial dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet ou l'étude des discours rapportés dans les contributions de Jennifer Tamas et de Frédéric Calas), lexical (choix d'un lexème et de ses dérivés pour Bruno Roger-Vasselin), ou même typographique (tirets et parenthèses étudiés par Catherine Rannoux) mène l'analyste à s'interroger sur une détermination poétique ou esthétique plus générale de l'œuvre : ainsi, par exemple, l'analyse du maniement du discours rapporté dans les *Lettres de la Marquise...* de Crébillon conduit Frédéric Calas à revenir sur la définition de cette œuvre comme roman épistolaire « monodique » ; de même, l'utilisation que Robbe-Grillet fait des tirets et des parenthèses est analysée par Catherine Rannoux comme lieu privilégié de la déconstruction du genre romanesque.

C'est d'ailleurs cette question du genre, mais aussi celle de ses limites, voire celle de la pertinence de la notion même, qui semble fonder l'unité du programme d'agrégation de cette année. Les *Essais* ne sont pas un essai ; *La Jalousie* constitue une mise en cause du genre romanesque dont le roman épistolaire (Crébillon) est un sous-genre bien particulier ; la poésie est représentée par Charles d'Orléans mais aussi par des « poèmes en prose » dont le statut générique est controversé, sans compter le fait que le « poème dramatique » (Racine) fait converger poésie et théâtre... Ce programme semble particulièrement révélateur d'une approche des textes informée par l'intérêt pour les questions méta-poétiques et génériques caractéristiques de notre époque. On ne s'étonnera pas, de ce fait, que presque toutes les communications, quel que soit le genre de l'œuvre dont elles traitent, de Montaigne à Robbe-Grillet, reconduisent cette question du genre, qu'elle constitue le centre névralgique de l'intervention, comme c'est le cas pour les communications sur Crébillon ou sur Robbe-Grillet, qu'elle soit présupposée par la description des modalités d'un faire poétique que renouvelle Aloysius Bertrand, qu'elle intervienne de manière plus indirecte mais non moins centrale, *via* la problématique de la traduction des poèmes de Charles d'Orléans, enfin qu'elle passe par la question de l'adéquation du style au genre chez Montaigne. Reste à savoir si le recueil se fait ici l'écho d'une

conscience méta-poétique des auteurs (conscience affichée de manière ostentatoire chez Robbe-Grillet, et affirmée dans sa négation même chez Bertrand et peut-être Montaigne), ou, là encore, des préoccupations contemporaines...

Le volume comporte *in fine* quelques plus discrets mais non moins présents fils d'Ariane : ainsi, toujours dans le champ de la poétique, plusieurs interventions s'interrogent sur la relation problématique et tensive entre déclarations d'intention des auteurs et réalité du travail de ces derniers. Un style peut en cacher un autre... Ainsi, si Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet soulignent la distance existant entre, d'une part, le style comique, « à sauts et à gambades », que Montaigne s'attribue et, d'autre part, la nature des nombreux énoncés en *c'est* que comporte son œuvre, Mathilde Thorel, à l'inverse, et sans contradiction avec l'interprétation de ses pairs, montre l'affinité entre ces tours et la poétique « véhémence » qu'il prise. De même, Stéphane Chaudier retrace le processus dialectique qui traverse l'œuvre de Bertrand : la richesse lexicale, esthétique, culturelle du texte, bien trop évidente, est désamorcée par un comique qui en dénonce la vacuité mais qui, par intermittences, cède la place à l'expression nue d'une sensibilité naïve, frêle rempart contre le néant. Exhibé et revendiqué par Montaigne, le « naturel » est, chez Bertrand, celé, presque invouable, la part secrète d'un poète lyrique travesti en érudit ou en bouffon.

Par ailleurs, et sans doute du fait de la forte présence de l'angle d'attaque énonciativo-pragmatique, c'est la catégorie de l'implicite qui traverse le recueil. Centrale dans la communication de Sophie Milcent-Lawson, elle est également présente dans l'article de Catherine Rannoux et, au-delà, dans les communications qui analysent des phénomènes polyphoniques (dont l'article de Frédéric Calas, à travers la notion d'inférence), et dans celle de Mathilde Thorel, qui met en valeur la forte charge d'implicite contenue dans les phrases clivées du fait du dialogisme qu'elles supposent.

Enfin, la question de l'investissement subjectif du discours relie de manière sous-jacente les communications portant sur des œuvres impliquant un « je » énonciateur – ou plusieurs, dans le cas du théâtre. Cette question est particulièrement patente si l'on confronte les

deux figures de jaloux du *corpus*, Mithridate et le personnage de *La Jalousie* : à la saturation énonciative du discours de Mithridate par l'instance personnelle répond l'évidement de *La Jalousie*, la béance laissée par la disparition du locuteur. Plus précisément, cet énonciateur peut être un scripteur, comme c'est le cas chez Montaigne. Il peut s'agir d'un protagoniste qui s'inscrit fermement dans son discours (Mithridate) ou qui, au contraire, s'objective parfois en se désignant lui-même par son propre nom (Monime). Il peut être plus étroitement défini comme narratorial et apparaître sous la forme d'un épistolier unique, énonciativement hégémonique (Crébillon) ou bien sous celle d'un « je » paradoxalement non représenté chez Robbe-Grillet. Il peut enfin s'agir d'un « je » lyrique problématique, masqué ou court-circuité, dans un texte qui récuse les codes de la poésie versifiée (Bertrand). Se pose ainsi, de manière discrète mais assidue, le problème de la définition de l'instance subjective dans les différentes déclinaisons génériques que suppose le corpus d'agrégation. Là encore, une telle question, qui a à voir avec l'approche énonciative dont on a plus haut souligné le caractère omniprésent dans le recueil, apparaît comme une caractéristique forte de la stylistique d'aujourd'hui, correspondant à ce « retour du sujet » lié à l'*ethical turn* qui a marqué les sciences humaines depuis une quinzaine d'années, et dont les études stylistiques ici présentes portent le sceau.

On notera enfin qu'une telle convergence entre les interventions a été partiellement orchestrée : en effet, pour deux des auteurs du programme, les auteurs se sont proposé de travailler sur un même sujet afin de confronter les points de vue sur des phénomènes centraux des œuvres : ainsi, à partir du problème de la présence/absence du narrateur chez Robbe-Grillet, de même que, chez Montaigne, de la forte présence des tours « oraux » en *c'est*, les intervenants offrent des communications croisées. Pourtant, si convergence il y a, elle ne doit pas masquer la richesse et la complémentarité des approches proposées dans un volume qui témoigne, certes, des grandes orientations de la recherche contemporaine mais qui en reflète aussi la diversité, partiellement du moins. Car ce recueil a un double objectif : il s'agit évidemment d'un ouvrage pédagogique destiné à aider les agrégatifs dans leur préparation

et à stimuler leur réflexion, mais aussi d'une publication qui se veut scientifique, de plein droit, accueillante aux études originales et propice au débat.

C'est notamment le cas du texte de Stéphane Marcotte qui ouvre le recueil et qui a, nous semble-t-il, une fonction salutaire : il rappelle que préparer l'agrégation ne se résume pas à « bachoter » aveuglément et que l'on peut fort bien s'entraîner à répondre aux attentes du jury tout en étant conscient des enjeux d'un exercice, tout en étant capable de faire retour sur ses pratiques. Faut-il traduire Charles d'Orléans ? Comment le traduire ? La première de ces questions est indéniablement pertinente mais, puisque l'exercice est imposé, l'auteur préfère s'attacher à la deuxième. Contre les recommandations officielles, qui valorisent une bonne compréhension du texte-source (l'exactitude) et un emploi correct et élégant du français contemporain, ce qui se justifie dans le cadre d'un concours de l'enseignement mais évacue aussi la dimension proprement poétique du texte, l'auteur plaide pour une démarche qui traduit le poème comme poème. Dans la lignée d'Henri Meschonnic, il propose de restituer non seulement le sens du signifiant (le signifié), mais aussi le sens inscrit dans le corps du signifiant, soit la signifiante (la totalité du sens) dans sa globalité. Concrètement, il importe donc de préserver le mètre et la rime et d'être attentif aux choix phoniques qui participent de la signifiante, même si cela doit se faire au détriment de l'exactitude et de la correction. Le propos est illustré par la traduction d'une vingtaine de strophes.

Sur Montaigne, c'est tout d'abord la question morphosyntaxique et pragmatique du « présentatif » *c'est* qui a arrêté l'attention de nos auteurs. Après avoir proposé une synthèse des débats concernant l'analyse de *c'est* dans les différentes syntaxes dans lesquelles il apparaît, et avoir montré la nécessité d'analyser de manière continue ces tours en dépit des désignations différentes dépendant des conformations syntaxiques (clivée, pseudo-clivée, présentatif), *c'* y jouant toujours le rôle de « pivot », Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet mettent en valeur l'unité propre à l'analyse pragmatique de ces tours. C'est ce point de vue pragmatique qui permet d'assurer le passage de la description linguistique à l'analyse stylistique : allant à rebours des revendications

de Montaigne lui-même, qui se prête un style « comique, privé » et « désordonné », les tours en *c'est* contribuent à créer les conditions d'un discours d'évaluation sous-tendant un style « directif ». C'est de son côté à un gros plan sur les phrases dites clivées que se livre Mathilde Thorel. Mettant à nu le potentiel dialogique offert par ces tours, l'auteur s'intéresse à leur fonctionnement discursif, en déclinant les différentes valeurs pragmatiques qu'ils peuvent prendre selon la répartition informationnelle qu'ils supposent. Elle met ainsi en valeur la façon dont Montaigne assoit son jugement, en distinguant deux formes de clivées qui en constituent le véhicule privilégié : les clivées à valeur contrastive ainsi que les clivées à valeur d'insistance. Les premières supposent ainsi une évaluation à valeur polémique, se fondant sur l'exclusion de tous les autres points de vue possibles (explicites ou non), ou d'une *doxa* contradictoire. La valeur d'insistance peut se superposer à la valeur contrastive des clivées, les énoncés comportant ces structures acquérant alors une haute efficacité rhétorique, que Mathilde Thorel envisage au regard du parler « véhément » prisé par Montaigne. De son côté, Bruno Roger-Vasselin, adoptant un point de vue lexicologique, propose une analyse du lexème *certain* ainsi que de ses dérivés. Après avoir rappelé la spécificité des emplois morphosyntaxiques de *certain* en moyen français par rapport au français contemporain, l'auteur met en valeur les dominantes dans les emplois du lexème et de son champ dérivationnel (*certitude, incertitude, certainement*) chez Montaigne : ainsi signale-t-il que l'expression de la certitude n'est pas prise en charge par le locuteur, contrairement à celle de l'incertitude, en concluant également à un usage pyrrhonien du style sentencieux dans les *Essais*. Bruno Roger-Vasselin montre ensuite qu'à cette « incertitude du discours » (à entendre comme incertitude de la raison) posée par Montaigne répond un « discours de l'incertitude », seule forme apte à saisir cette dernière.

Chez Racine, l'apposition, ambivalente, s'inscrit aussi bien dans l'expression lyrique que dans l'effet de sourdine : cette remarque de Léo Spitzer sert de tremplin à la réflexion de Stéphanie Smadja qui, après avoir établi un bilan statistique classé des appositions (nominales ou adjectivales), en déploie les effets rythmiques et stylistiques divers. Les appositions, souvent multipliées au sein d'un même passage, renforcent

la cohésion textuelle, caractérisent l'expression des sentiments et servent les stratégies rhétoriques. En segmentant et en distendant la phrase, en juxtaposant un support et un apport unis par un lien logique implicite ou en établissant entre eux des rapports d'incidence qui peuvent sembler atypiques à un lecteur contemporain, les appositions concourent à la densité de la langue racinienne et construisent une syntaxe complexe, à l'image de la complexité de l'univers tragique. Jennifer Tamas se concentre en revanche non sur la syntaxe mais sur les formes discursives et l'efficacité pragmatique du discours amoureux, car la déclaration d'amour est un acte de langage. L'évocation ou la divulgation d'un aveu déjà proféré a pour vecteur privilégié le discours narrativisé, qui condense au maximum l'information, estompe les marques de l'altérité énonciative et peut éventuellement altérer ou gauchir le propos afin de manipuler l'interlocuteur. Quant à la déclaration *in praesentia*, adressée à un tiers, à un rival ou à l'aimé(e), elle équivaut parfois à une déclaration de guerre, à une requête, à une défense maladroite ou à un ordre d'exil ; ses effets perlocutoires variés infléchissent alors sensiblement le cours de l'intrigue.

L'article de Jennifer Tamas et l'étude de Frédéric Calas se font écho, en partie du moins, tant par leur méthode (une analyse du discours rapporté articulée à une approche pragmatique) que par leur objet (la restitution de la parole amoureuse de l'autre dans une énonciation seconde), voire leurs conclusions, qui soulignent la réduction de l'hétérogénéité énonciative et le lissage du discours au profit de l'énonciateur second. Selon Jean Rousset, un roman épistolaire qui ne donne à lire que les lettres d'un des deux correspondants est « monodique ». Frédéric Calas interroge cette caractérisation, dans une perspective énonciative, afin de préciser l'appartenance générique du texte. Le roman épistolaire ne progresse qu'en faisant incessamment retour sur la parole de l'autre, abondamment commentée, de sorte que sa dynamique particulière procède par concaténation de « boucles réflexives » successives. Or, les traces de la parole d'autrui, dans le discours indirect, dans le discours direct libre (rare) ou dans les commentaires métaépistolaires, sont minimisées au profit d'un recentrage sur l'énonciateur second (la Marquise) et d'une hypertrophie de la glose, au point que le discours

rapporté cède la place au discours représenté, voire au discours interprété, quand le ressenti de la Marquise subsiste seul, évinçant une énonciation première évanescence. Une conséquence pragmatique de ces « boucles réflexives » structurelles est que les énoncés qui sont performatifs dans l'énonciation première (« jurer », « prier »), sont dévitalisés par leur reprise dans l'énonciation seconde ; ils sont alors les indices perlocutoires du fiasco de l'acte de langage et du positionnement pragmatique de la Marquise qui, en opposant à son amant une fin de non-recevoir et en substituant un *dire* au *faire* prescrit, se mure dans sa solitude.

14

Bertrand, poète comique : telle est l'entrée choisie par Stéphane Chaudier. Aloysius Bertrand ne dédaigne ni le burlesque ni le rire rabelaisien, bien au contraire. Dans *Gaspard de la Nuit*, l'humour et l'ironie s'exercent aux dépens d'une culture marquée par la binarité, une binarité qui s'inscrit aussi bien dans le rythme et dans le jeu des antithèses que dans l'exhibition de prestigieuses références picturales (Rembrandt *et* Callot). Sous le pastiche narquois des lieux communs de la pensée et de l'esthétique romantiques point néanmoins une mélancolie candide, quelque peu naïve, qui pourrait bien être la pierre de touche de cet art mystérieux que le texte liminaire de *Gaspard* cherche à appréhender. Bertrand ne serait pas si loin de La Fontaine... Cette duplicité fondamentale de l'écriture permet de comprendre pourquoi le Moyen Âge a les faveurs de Bertrand : le médiévisme de pacotille, distancié, valorise paradoxalement la simplicité nue d'un pur affect et cristallise les inquiétudes d'un sujet fondamentalement *décalé*. Pour sa part, Nicolas Wanlin met délibérément l'accent sur la nature poétique du texte. Quand le vers est délaissé, comment faire de la poésie par d'autres moyens ? L'auteur dégage les procédés substitutifs qui caractérisent une pratique poétique renouvelée. La régularité structurelle n'est plus imprimée par le vers mais procède de variations sur un refrain, de parallélismes, d'effets de liste. Quant aux clausules de *Gaspard de la Nuit*, si elles témoignent d'un art de la pointe hérité des genres poétiques brefs, elles grippent surtout la logique narrative, grâce aux suspens, aux focalisations sur un détail, aux bifurcations temporelles et énonciatives, afin de promouvoir le descriptif aux dépens d'un récit-prétexte et d'inscrire le texte dans le champ du poétique.

Les deux interventions portant sur Robbe-Grillet prennent pour angle d'attaque la question de la présence/absence du narrateur. Sophie Milcent-Lawson l'aborde à partir de la notion d'implicite. Commencant par cerner les différentes manifestations de cet effacement du « je » paradoxalement coexistant avec le maintien d'un embrayage du texte sur le *hic et nunc* énonciatif (absence de première personne, présence du pronom « on », formes verbales suspendant toute actualisation telles que l'emploi des modes non personnels ou tours impersonnels, mais aussi implication de la présence du personnage du narrateur, de la focalisation qu'il présuppose et des dialogues auxquels il prend part – à travers, notamment, l'usage des discours narrativisé et indirect libre), elle s'intéresse ensuite à la posture du narrateur sous-entendue par un tel dispositif, posture de suspicion dont elle traque les indices stylistiques : incises, comparaison, négation sont analysées comme autant de formes propres à accueillir le soupçon, obligeant le lecteur à reproduire, du fait de l'accroissement du travail inférentiel auquel il est contraint de se prêter, l'attitude du narrateur lui-même. De son côté, Catherine Rannoux centre son étude sur les marques typographiques que sont tirets et parenthèses, dont elle mesure le fonctionnement et l'effet. Ces inserts parenthétiques, « reprises interprétatives », constituent le lieu de manifestation de la présence en creux de la subjectivité narratorialle ; en participant à une surenchère descriptive, ils donnent lieu à un « épuisement référentiel » qui a pour effet de rompre la progression textuelle et produire morcellement et parcellarisation du texte, emblématisant en cela le morcellement à l'œuvre dans l'ensemble du roman. L'auteur mesure enfin, à l'aune des prérogatives du genre romanesque, l'originalité de la démarche de Robbe-Grillet, tire les conséquences esthétiques et éthiques d'un tel effacement du narrateur, et souligne la création d'une forme romanesque paradoxale alliant les formes du récit hétéro- et homodiégétique.

Il nous reste enfin à remercier tous ceux qui ont accepté de participer à ce volume, ainsi que Jean-Dominique Beaudin, Catherine Fromilhague, Thérèse Le Flanchec et Valérie Raby, qui nous ont apporté leur précieux concours lors de la relecture des textes.

PREMIÈRE PARTIE

Charles d'Orléans

FINES TRANSCENDAM :
ANTI-CONSEILS POUR TRADUIRE
CHARLES D'ORLÉANS

Stéphane Marcotte
Université Paris-Sorbonne

Je ne traiterai, dans cette contribution à notre journée d'étude sur les textes au programme des agrégations de Lettres, que de traduction (du moins en apparence). La nature du texte mis cette année au concours pour l'épreuve de langue médiévale me paraît, en effet, singulièrement le requérir¹. La première question qui semble se poser à son sujet est même celle de la nécessité de traduire, car la plupart des textes de Charles d'Orléans (1394-1465) sont aujourd'hui encore d'un abord relativement facile pour le lecteur francophone cultivé ; alors, à quoi bon traduire en français un texte français, compréhensible sans trop de difficultés, moyennant le recours à un glossaire de taille raisonnable² ? Qu'on me permette de laisser tranquillement dormir ce problème irritant (j'y reviendrai ailleurs), dont nous ne nous sortirions pas ici : l'épreuve de traduction étant incluse dans l'épreuve d'ancien français imposée aux agrégatifs, il faut, *cui qu'en poist*, l'affronter comme telle. Posons donc comme acquise, avec toutes les réserves mentales imaginables, l'utilité de traduire Charles d'Orléans en français contemporain ; le fait qu'une telle question se pose ne rend de toute façon que plus pressante celle du *modum faciendi*.

- 1 Charles d'Orléans, *Poésies*, Paris, Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1923, t. 1, p. 99-187 (notre édition de référence).
- 2 Voir sur ce sujet les remarques de Michel Zink dans son édition de Rutebeuf, *Œuvres complètes*, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2005, p. 40-41, que je commenterai ailleurs.

Comme pour n'importe quel texte, plusieurs modèles de traduction sont à première vue disponibles, dont les « sourcière » et « cibliste » sont les mieux connues (lesquelles connaissent autant de variantes que de théoriciens-praticiens). La première défend le parti du littéralisme, voire du calque³, qui plante la langue-source dans la langue-cible ; la seconde, mieux admise, tente au contraire de donner du texte une version qui pourrait passer pour originale dans la langue-cible : il s'agit de faire oublier que le texte fut écrit dans une autre langue que celle du traducteur. La première *force* la langue d'arrivée ; la seconde efface la langue de départ. N'entrons pas dans les discussions qui entourent ces deux options, également linguicides, dont on trouvera sans peine ailleurs l'examen⁴.

20

Dans les épreuves académiques d'ancien français, c'est le modèle « cibliste » qui prévaut. Il s'agit, en effet, d'une traduction herméneutique, qui a pour but de tester, non vos capacités à traduire mais votre compréhension du texte et accessoirement votre connaissance de la langue-cible, ce qui est bien différent ; *traduction* est de ce fait improprement dit : il s'agit d'une paraphrase philologique qui s'appellerait mieux *version*⁵. Quant aux traductions imprimées contemporaines⁶, émanant d'universitaires pour la plupart, elles épousent tout naturellement, le plus souvent, le même point de vue⁷,

3 Voir Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 115-142.

4 Par exemple Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 22 sq.

5 Voir Stéphane Marcotte, « Typologie des intraduisibles de l'ancien français », dans Corinne Füg-Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, CEDIC, 2009, p. 163, n. 4.

6 Au moment où j'écris, je n'ai pas connaissance de la traduction du texte au programme qui serait à paraître chez Champion. Celle de Jean-Claude Mühlethaler, dans la coll. « Lettres gothiques » (voir Indications bibliographiques), est résolument cibliste et philologique. Notre perspective étant ici tout autre, je m'abstiendrai de discuter ce travail.

7 Il n'en a pas toujours été ainsi et les « belles (?) infidèles » ne manquent pas dans le rayon médiéval, parfois sous forme d'adaptations, avec fortes coupes et force résumés. Sur ce point, voir Alain Corbellari, « Traduire l'ancien français en français moderne : petit historique d'une quête inachevable », dans Corinne Füg-Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, op. cit., p. 147-160.

ou peu s'en faut⁸, et s'efforcent d'élucider le sens du texte plutôt que de lui redonner vie en faisant œuvre à leur tour ; leur objet semble être d'accompagner, comme les versions juxtalinéaires, la lecture de l'original, non de le remplacer. Ainsi, toute trace de vers, et presque toujours de rythme, disparaît dans le cas d'un texte versifié, en particulier pour les œuvres narratives.

Les conseils de traduction les plus autorisés qui vous sont donnés⁹ – y compris par l'auteur de ces lignes *in cathedra* – font donc appel généralement à des notions d'exactitude (par rapport au texte-source), de correction (par rapport à la langue-cible *standard*) et, concession à notre aimable qualité de *littéraires*, d'élégance (par rapport à l'idéal que chacun peut s'en faire), laquelle implique bien souvent qu'il faille renoncer aux répétitions, jugées lourdes en français contemporain (dorénavant FC). Eh bien, ces notions – que l'on ne saurait bien sûr répudier tout à fait, du moins la première d'elles, sans que le mot de *traduction* cessât alors de convenir –, les conseils que je proposerai ici les tiennent pour secondaires par rapport à de tous autres objectifs que ceux de manifester sa compréhension du texte et son aptitude à écrire le français : il s'agit de s'aventurer, vaille que vaille, sur la voie tracée par Henri Meschonnic, à traduire le poème comme poème. Je laisserai ici de côté le détail de la théorie meschonnicienne de la traduction (qui est théorie du langage et plus encore) pour n'en retenir que la nécessité de traduire non en séparant le signifiant (texte-source) du signifié (texte-

8 Mentionnons au moins l'article de Marie-Geneviève Grossel, qui s'attache tout particulièrement au difficile et fondamental problème de l'intertextualité dans la lyrique médiévale, mais qui propose également de sortir du ciblisme pur : « Traduire la poésie, traduire poétiquement : l'exemple de la chanson des trouvères », dans Corinne Füg-Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, *op. cit.*, p. 207-218.

9 On en trouvera une bonne formulation dans l'ouvrage, par ailleurs excellent, de Sylvie Bazin-Tacchella, Laurence Hélix et Muriel Ott (« *Le Livre du Voir Dit* » de Guillaume de Machaut, Paris, Atlante, coll. « Clefs concours-Lettres médiévales », 2001, p. 169-173), lesquelles vont jusqu'à prescrire, pour des textes comparables au nôtre, « qu'il faut toujours présenter la traduction comme s'il s'agissait d'un texte en prose ». On ne saurait être plus clair sur les finalités de la « traduction » universitaire. Je m'étais (mollement) prononcé pour un autre parti dans mon rapport publié en 2000 (Agrégation des Lettres modernes [concours externe], Paris, Centre national de documentation pédagogique, p. 70).

cible), par extraction de celui-ci hors de celui-là (comme un fruit hors d'une enveloppe non comestible), mais en traitant le signifiant *comme* signifié (ce que l'auteur appelle la signifiante¹⁰). Une bonne illustration de cette critique de l'analytique du signe – dont Henri Meschonnic ne revendique nullement la paternité – nous est fournie par une histoire juive que rappelle Daniel Sibony¹¹ ; elle met en scène un M. Katzmann qui, émigrant en France dans les sombres années du siècle passé, voulut traduire son nom afin de le naturaliser. Extrait, donc, le signifié du signifiant, son patronyme devint *Chat-l'homme*. Bien que l'effet ne fût assurément pas celui que recherchait M. Katzmann, cette traduction (presque) irréprochable sous le rapport du signe – par laquelle il pensait avoir fait peau neuve, mais qui maintenait intact dans le signifiant-cible ce que le signifiant-source en tant que tel signifie (/nom juif/) – l'était plus encore sous le rapport de la signifiante. (Où l'on voit au passage que le traducteur peut aussi *se trahir*.)

Dans le cas qui nous occupe, le signifiant a la forme d'un texte écrit en vers rimés, de mètres pair (8 ou 10 syllabes) ou impair (3 ou 7 syllabes). Si l'on admet l'existence d'un signifié qui ne se manifeste que par le signifiant et qui disparaît avec lui, d'un sens non pas *du* signifiant (séparable : *x* veut dire /y/, comme *Katzmann* veut dire /chat + homme/) mais *dans* le signifiant, dans le corps du signifiant (inséparable : *x* = /y/, comme *Katzmann* = /nom juif/), il n'est pas déraisonnable de tenter, d'une manière ou d'une autre, de préserver cette forme, d'ordinaire délaissée par les médiévistes professionnels pour les susdites raisons didactiques. Maintenir le mètre et la rime, c'est-à-dire rester au plus près du signifiant pour conserver son signifié inclus, contraint toutefois à considérer autrement l'« exactitude », dont il est fait un principe intangible. Mais qu'est-ce que l'« exactitude », s'agissant de poèmes comme ceux dont il est ici question ? Que reste-t-il d'un poème de Charles d'Orléans si nous le réduisons au sens du signifiant ? Un *énoncé* assez fade, au mieux quelques *figures* délestées de ce qui les retenait au corps, savoir le rythme, et pour cela de faible consistance. Les difficultés

¹⁰ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 319.

¹¹ Daniel Sibony, *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 36-37.

sont bien sûr nombreuses si l'on prend les choses par ce bout, c'est-à-dire si l'on tente de traduire la signification et non le produit sec d'une analyse componentielle (mettons à part le problème du temps qu'il faut alors consacrer à la traduction même), et c'est pour tenter d'y faire face que je vais à présent proposer mes anti-recommandations et livrer quelques essais. Pour ce faire, je me référerai aux textes qui figurent à la fin de cette contribution, en donnant respectivement leur numéro d'ordre et celui du vers cité (dans la numérotation du présent travail). Pour ne pas encourir le reproche de n'avoir choisi que des textes faciles, j'ai retenu aléatoirement les premières strophes des poèmes de la p. 99 à la p. 135.

Première et principale difficulté, l'obligation faite au traducteur de saturer le vers d'éléments qui, en moyen français, n'apparaissent ni avec la même fréquence (pronoms personnels sujets, prépositions) ni dans les mêmes conditions (déterminants). Leur absence opportunément allégeante, d'usage en moyen français, ne peut être reconduite dans un état de langue dont les contraintes syntaxiques sont tout autres, sans verser dans un archaïsme qui serait de piètre aloi (autant garder le texte même). À quoi l'on ajoutera que la quasi-absence de codification externe (autre que sociale, mais nous la connaissons mal) laisse le poète libre de jouer d'un polymorphisme bien commode – pour les adjectifs de la seconde classe ou les formes verbales par exemple – qui n'est plus disponible. Bref, les problèmes de syllabation en perspective sont légion. On pourrait bien sûr tenter de remodeler ces textes en prose poétique, voire sous forme de poèmes en prose ; mais, outre que ce serait une esthétique qui leur serait complètement étrangère (quel intérêt y aurait-il à donner au lecteur le sentiment que Charles d'Orléans est un précurseur de Baudelaire ?), il me semble – c'est peut-être une erreur de ma part – que la faible densité du contenu « idéal », la relative pauvreté des images et la carence narrative ne s'accommoderait pas du tout d'un dérimage : c'est le vers qui porte ici le poème. Un poème de Charles d'Orléans est en effet difficilement racontable ou représentable, contrairement aux œuvres narratives, arthuriennes ou épiques : du poème dérimé il ne resterait rien de ce que *fait* le poème. L'exemple de VI sera sur ce point banalement éclairant ; si nous en démantelons la métrique, la place qu'occupe **rimer** au début du vers 7 – position inverse à celle de

la rime –, sera perdue, et ce dans un texte dont l'auteur se demande justement s'il sait encore rimer, c'est-à-dire, certes, composer des vers¹², mais aussi les pourvoir de leurs nécessaires allitérations finales ; ce **rimer** sans rime, mis en valeur par le rejet, montre l'*enrouillement* que craint le poète en même temps qu'il démontre sa virtuosité à le montrer.

Je prends donc le parti de maintenir le vers en l'état, à ces concessions à la facilité près (1) que je me suis résigné à ne pas tenir compte de la rime graphique (I, 1 et 3 et *passim*) ; (2) qu'il m'est arrivé d'associer à la rime des /e/ fermés et ouverts (VIII, 6 et 8) ; (3) de neutraliser des rimes en /ēn/ et en /ān/) qui ont dans le texte de Charles d'Orléans la valeur phonétique qu'elles avaient dans l'ouest¹³ (en sorte que dans ma traduction tout II, 1-12 rime phonétiquement en /ā/) ; (4) voire, *desesperato in loco*, de recourir à l'assonance, en insérant dans une série en -eil une finale -elle (I, 6).

24

En choisissant de maintenir, non pas la forme du poème, qui supposerait encore une fois une dissociation possible de l'une et l'autre, mais le poème (qui est sa forme), je m'impose naturellement de renoncer à un certain fétichisme du « sens ». Cette attitude est tout particulièrement recommandée à qui veut écouter ce que dit la rime. Ainsi, pour conserver la rime antonymique **travail : sommeil** (I, 1 et 3), où j'entends **travail** comme un mot-valise discursif (ce qu'il n'est bien sûr pas linguistiquement), je traduis non pas *travail : sommeil*, mais *travaux et veille : sommeil*. D'autre part, je reste au plus près des sonorités de rime, fût-ce au prix d'inflexions sémantiques assumées comme telles, légères (**ordonnée** → *donnée* [I, 2] ; **portée** → *supportée* [I, 5] ; **avenir** → *venir* [XVIII, 7], etc.) ou moins légères (**mussée** → *passée* [I, 8], **loyalle entente** → *intention décente* [II, 19], **desvoye** → *dévoie* [X, 8], **mesprison** → *trahison* [XIV, 6], etc.). Toujours pour l'amour de la rime ou plus généralement de l'audible, il m'est arrivé de vieillir une syntaxe déjà conforme à la « norme » du FC *standard* (par ex. VI, 5 et III, 2).

12 Daniel Poirion, *Le Lexique de Charles d'Orléans dans les « Ballades »*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1967, p. 121, s.v.

13 Le phonéticien Eugène Étienne suggère encore, en 1890, qu'il existe une différence entre la prononciation de *vent* et *avant* (*La Langue française depuis les origines jusqu'à la fin du x^e siècle*, Paris, Émile Bouillon, p. 33).

Le rapport sonorité/position devrait être privilégié chaque fois que possible, même si, pour cela, il faut contrarier encore l'exactitude, et passer pour un ignorant aux yeux des malins, qui nous accuseront d'avoir confondu *vueil* et *vœu* : **que d'umble vueil la presente** → *qu'un humble vœu il présente* (II, 18) ; cette même attention devrait aussi l'emporter sur la correction : à *mûrir* (XIV, 8) serait certes de meilleure langue que *pour mûrir*, mais atteindrait la série de labiales initiales m/p/m/f/p, où est la signifiante.

Contre l'exactitude et la correction encore, il convient d'éviter d'introduire tout effet phonique malheureux : en III, 2, la traduction « normale » de **tenoit** par *tint* – le choix du P.S. étant requis pour des raisons syllabiques – aboutirait au mal venu *tint Amour* ; ce désagrément pourrait être évité par le recours à la syntaxe « normale » du FC, d'ailleurs celle du texte, mais celle-ci ferait apparaître un hiatus absent dans le texte /u amur tē/. Inversement, la traduction n'a pas à faire mieux que l'original ; V, 4 pourrait être fort bien, plus élégamment peut-être, traduit *peut s'en remettre à son maître et seigneur*, si ce n'est qu'apparaîtrait alors une allitération absente du texte ; quant au quelque peu rugueux IX, 7, on ne tentera pas de le polir.

La syllabation exige aussi quelques sacrifices aux exigences rappelées plus haut, dont celui de l'usage du français contemporain *standard*, ce qui exclut l'archaïsme et beaucoup d'autres choses. Mais, ici, je préconise de ne pas violenter le rythme et le mètre sans nécessité, comme en IV, 4 et V, 7, 13 où je garde *ouïr*, même si ce verbe (au demeurant parfaitement intelligible) est inusité en FC *standard*. De même, avec moins d'états d'âme que mon ordinateur, je recours à la graphie *Douvre*, qui libère une syllabe. L'exactitude en prend également un léger coup si l'on donne le pas au rythme induit par la syllabation ; ainsi, péché non véniel au regard des préceptes d'usage, on ne traduira pas toujours tout : **le vray** → Ø (X, 10 et XIV, 2,7, etc.).

Sur le plan lexical, on prendra *vraiment* garde aux marqueurs de signifiante : (a) poétique (par ex. *plaisance* IX, 3, XI, 2, XIV, 3 ; *ennui* VI, 3) ; (b) culturelle (par ex. *loyaument* II, 12 et VIII, 3 ; *servir* II, 12 ; *courtoisie* X, 3) ; (c) textuelle (par ex. ceux qui confèrent au texte un ton juridique pour *seigneurie* XI, 10 ; *ligement* II, 5, etc.). Ces marqueurs sont

à traduire autant que possible comme tels (c'est-à-dire des signifiants), mais la chose n'est pas toujours aisée, ni même, reconnaissons-le, possible. Ainsi **ligement** (II, 5) fait à soi seul du texte qui le contient un hommage de vassal à suzerain (dans lequel le premier reconnaît au second le bénéfice de l'exclusivité du service en cas d'interactions conflictuelles entre plusieurs engagements et lui offre une allégeance continue). Ma traduction, qui s'avère incapable de fournir un marqueur équivalent, aussi chargé, n'en garde pauvrement que la rime et ne préserve qu'une exactitude faible (**ligement** → *constamment*). Sur ce dernier point, on peut tempérer ses regrets en suggérant qu'il convient certes toujours d'être exact, mais qu'il n'est pas toujours opportun de l'être *exhaustivement* ; en revanche, je garde résolument le groupe marqueur textuel de IV, 1, intelligible malgré son aspect inhabituel en FC, qui fait de ce texte, littéralement et par sa forme même (indépendamment du contenu) une charte (en l'occurrence une charte de *franchise*). Toujours pour le lexique, la concordance¹⁴ mérite d'être tenue autant que possible, non seulement dans la strophe (**liesse, lie**, XII, 3,7), mais dans le poème et dans l'ensemble des ballades. C'est ainsi que si je traduis **loyaument** par *droitement* (II, 12) ou **ennuy** par *langueur* (VI, 3), je tâcherai de m'y tenir (VIII, 3 et XV, 6) autant que possible (mais pas coûte que coûte, la non-coïncidence des champs sémantiques restreignant l'application de ce principe aux limites du *bon sens*).

C'est le plan syntaxique qui s'avère le plus délicat, car ici prévaut souvent l'idée que toute construction syntaxique de l'ancienne langue doit faire l'objet d'une transformation appropriée en français contemporain. C'est vrai lorsqu'il n'est question que de *langue*, mais dans le cas d'un poème, du *discours*, qui a sa syntaxe propre (même si elle emprunte évidemment à la langue de son temps et à ses possibilités), opérer sans discrétion pareille transformation ferait du traduire un carnage. Je conserve donc la syntaxe du texte, avec ses inversions et ses anastrophes quand elle fait corps avec lui. Ainsi, je maintiens le **je** tonique en XI, 1, parce que dans le système du texte il contraste, appliqué au dieu Amour – ainsi marqué

¹⁴ Ce que Henri Meschonnic appelle le « rythme sémantique de la concordance », dans *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 232.

comme sujet régissant (ce qu'indique aussi le maintien du -s flexionnel de III, 2 et IV, 2) –, avec le **moy** de lxxvii^a, v. 3, appliqué à Garencières (qui se définit lui-même comme sujet régi dudit dieu), et qu'il donne au vers un patron rythmique auquel je ne veux pas toucher (œ ~ œ ~ ~ œ) ; de même, pour l'enjambement de I, 3,4, dont la syntaxe n'est guère plus naturelle en MF qu'en FC et que l'on se doit de ne pas réduire à l'irréprochable *il arriva que je me sentis extrêmement fatigué*, ou la **présente** / à **vous** (II, 19) qui ne deviendra pas *vous la présente*. Je ne toucherai pas davantage à l'ordonnance savante et sinieuse de la longue phrase qui ouvre II (1-24) et ne contesterai pas la première place à maître Verbe (v. 1), d'autant que c'est bien par une volonté d'en suggérer l'effacement que le sujet ne vient qu'au v. 3, après **humblement**, comme s'il n'était lui-même qu'un satellite de ce **supplie** et non celui qui, grammaticalement, le *fléchit* ; mais la suite révèle que cette mise au second plan du sujet grammatical est prétexte à l'*expansion* (v. 4-12) du sujet lyrique, qui s'enorgueillit de son humilité dans le dos du verbe. De même, il me semble souhaitable de ne pas régulariser les anacoluthes, faits de discours et non de langue, ce qu'on ferait sans peine en III (4-5) par simple suppression du « et ». Entendons-nous bien : je n'associe pas de « sens » à ce type de rupture de construction, où je ne vois même pas de « figure » à proprement parler, mais si l'on admet que le poème parle moins par ce qu'il signifie que par ce qu'il *est* comme signifiant, alors il me semble que toute atteinte à son système est préjudiciable. Or, l'anacoluthie, qui déplace les frontières catégorielles de langue, est typiquement un phénomène discursif.

Ce point m'amène à prescrire de ne pas se lier à la ponctuation de l'éditeur, qui ne fait pas partie du texte. Ainsi, je supprime la virgule de III, 4 (mais j'en ajoute à III, 3) et coordonne hardiment la relative à la non-relative qui suit, faisant de la sorte ressortir l'anacoluthie citée, que la virgule s'efforce de dissimuler. Parfois, il convient plus simplement de rétablir le sens même (VIII, 5). Cela vaut pour le régime des majuscules, que j'ajoute (VI, 5) ou retranche (VI, 11, VII, 1) selon ce que me semble être la cohérence du texte.

Enfin, je recommande de maintenir l'ambiguïté comme telle. Ainsi, en XV, 4, où **en repos** se comprend comme un lieu (par rapport à

notre compaignie) ou comme une expression adverbiale (au sens de « tranquillement », comme le suggère Daniel Poirion¹⁵. Il se peut que la traduction du poème ne soit pas plus claire que le poème, mais chacun comprendra que ce n'est pas la vocation d'une traduction poétique que de donner un texte facile pour un texte difficile, ni de la clarté pour de l'obscur.

28

J'ai mis au titre la devise de l'illustre famille des Aldobrandi, de la république maritime d'Orsenna. Ces derniers, dit l'histoire, furent souvent traîtres à leur patrie, comme on accuse parfois le traducteur de l'être. Le fait est que le traducteur doit peut-être jouer ce rôle vilipendé, mais pas au sens où on l'entend habituellement : non pas trahir le texte à lui confié, mais faire entrer dans le discours qu'il produit au nom d'un autre le discours de cet autre, c'est-à-dire sa *voix*, cherchée au-delà du sens des mots (ce que Meschonnic appelle l'historicité du poème¹⁶), sans se soucier exagérément de préserver sa langue-patrie de toute atteinte étrangère. Traduire n'est pas un exercice de style.

À présent, que faire de ces anti-conseils ? Les oublier, assurément, afin de rendre une version conforme aux attentes du jury ; s'en souvenir, peut-être, pour garder présent à l'esprit, dans le cadre d'une leçon, que vous avez à commenter un poème, avec tout ce que cela implique – même si l'exercice de version, lui, implique au contraire qu'il n'en reste à peu près rien.

CORPUS DE TEXTES

I (lxxi^a, p. 99, v. 1-8)

- | | | |
|---|-----------------------------------------|----------------------------------------------------|
| 1 | Après le jour qui est fait pour travail | <i>Après le jour, fait pour travaux et veille,</i> |
| | Ensuit la nuit pour repos ordonnée. | <i>nous vient la nuit pour le repos donnée.</i> |
| | Pour ce m'avint que chargé de sommeil, | <i>Donc, il m'advint que chargé de sommeil</i> |
| | Je me trouvay moult fort, une vespree, | <i>je me trouvai très fort, une soirée,</i> |
| 5 | Pour la peine que j'avoye portée | <i>pour la fatigue par moi supportée</i> |

15 Daniel Poirion, *Le Lexique de Charles d'Orléans*, op. cit., p. 120, s.v.

16 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 25.

Le jour devant : si fis mon appareil
De me couchier, sitost que le souleil
Je vy retrait et sa clarté mussee.

*le jour durant ; voici que je m'attelle
à mon coucher, à peine le soleil
fut retiré et sa clarté passée.*

II (lxxi^a, p. 105, v. 179-202)

1 Supplie presentement,
Humblement,
Charles, le duc d'Orléans,
Qui a esté longuement,
5 Ligement,
L'un de voz obeissans,
Et entre les vrai amans,
Voz servans,
A despendu largement
10 Le temps de ses jeunes ans
Trespaisans
A vous servir loyaument,

*Supplie présentement,
humblement,
Charles, le duc d'Orléans,
qui a été longuement,
constamment,
l'un de vos obéissants,
et, parmi les vrais amants,
vos servants,
a dépensé largement
le temps de ses jeunes ans
très plaisants
pour vous servir droitement,*

Qu'il vous plaise regarder
Et passer

*que vous plaise regarder
et passer*

15 Ceste requête presente,
Sans la vouloir refuser ;
Mais penser
Que d'umble vueil la presente
A vous, par loyalle entente,

*cette requête présente,
sans vouloir la refuser,
mais penser
qu'un humble vœu il présente
à vous, d'intention décente,*

20 En attente
De vostre grace trouver,
Car sa fortune dolente
Le tourmente
Et le contraint de parler.

*en attente
de votre grâce trouver,
car sa fortune affligeante
le tourmente
et le contraint de parler.*

III (lxxi^a, p. 108, v. 275-282)

1 Quant vint a la prochaine feste
Qu'Amours tenoit son Parlement,
Je lui presentay ma requeste

*Alors dès la première fête
où fit Amour son parlement,
je lui présentai ma requête,*

Laquelle leut tresdoucelement,
 5 Et puis me dist : « Je suy dolent
 Du mal qui vous est avenu,
 Mais il n'a nul recouvrement,
 Quant la Mort a son cop feru.

*laquelle il lut très gentiment
 et puis me dit : « il est navrant
 le mal qui vous est advenu,
 mais il n'est nul recouvrement,
 quand la Mort a sa main tendue.*

IV (lxxi^a, p. 112, v. 371-382)

1 Sachent presens et avenir,
 Que nous, Amours, par Franc Desir
 Conseilliez, sans nulle contrainte,
 Après qu'avons oy la plainte
 5 De Charles, le duc d'Orlians,
 Qui a esté par plusieurs ans
 Nostre vray loyal serviteur,
 Rebaillié lui avons son cueur
 Qu'il nous bailla pieça en gage,
 10 Et le serement, foy et hommage
 Qu'il nous devoit, quittié avons
 Et par ces presentes quittons.

*Sachent présents et à venir
 que nous, Amour, par Haut Désir
 conseillé, sans nulle contrainte,
 après avoir ouï la plainte
 de Charles, le duc d'Orléans,
 qui a été de nombreux ans
 notre vrai loyal serviteur,
 nous lui avons remis son cœur,
 de longtemps chez nous mis en gage,
 et des serment, foi et hommage
 qu'il nous doit, exempté l'avons
 et par la présente exemptons.*

V (lxxi^a, p. 116, v. 489-502)

1 Tresexcellent, treshault et noble prince,
 Trespuissant roy en chascune province,
 Si humblement que se peut serviteur
 Recommander a son maistre et seigneur,
 5 Me recommande a vous, tant que je puis,
 Et vous plaise savoir que tousjours suis
 Tresdesirant oïr souvent nouvelles
 De vostre estat, que Dieu doint estre telles
 Et si bonnes comme je le desire,
 10 Plus que ne sçay raconter ou escrire ;
 Dont vous suppli que me faites sentir
 Par tous venans, s'il vous vient a plaisir ;
 Car d'en oïr en bien et en honneur,
 Ce me sera parfaite joye au cueur.

*Très excellent, très haut et noble prince,
 très puissant roi en toutes ses provinces,
 aussi humblement que le serviteur
 peut se confier à son maître et seigneur,
 je me confie à vous tant que je puis ;
 et qu'apprendre vous plaise que je suis
 désireux d'ouïr souvent des nouvelles
 de votre état, que Dieu les donne telles
 et aussi bonnes que je le désire,
 et même plus que je ne sais l'écrire ;
 je vous prie donc de me faire avertir
 par tous venants, si c'est votre plaisir,
 car d'en ouïr en bien et en honneur
 ce me sera parfaite joie au cœur.*

VI (lxxii, p. 119, v. 1-11)

- | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Balades, chançons et complaintes
Sont pour moy mises en oubly,
Car ennuy et pensees maintes
M'ont tenu long temps endormy. | <i>Ballades, chansons et complaintes
ne sont pour moi qu'un souvenir,
car langueur et pensées maintes
m'ont valu de longtemps dormir.</i> |
| 5 | Non pour tant, pour passer soussy,
Essaier vueil se je sauroye
Rimer, ainsi que je souloye.
Au meins j'en feray mon povoir,
Combien que je congnois et sçay | <i>Pourtant, pour Chagrin adoucir,
j'aimerais voir si je saurais
rimer, comme je le faisais.
Au moins, je tenterai ma chance,
même si je connais et sais</i> |
| 10 | Que mon langage trouveray
Tout enroillié de Nonchaloir. | <i>que mon discours je trouverai
tout rouillé par indifférence.</i> |

VII (lxxiii, p. 120, v. 1-7)

- | | | |
|---|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | L'emplastre de Nonchaloir,
Que sus mon cueur pieça mis,
M'a guery, pour dire voir,
Si nettement que je suis | <i>L'emplâtre d'indifférence,
de longtemps sur mon cœur mis,
m'a guéri, en conscience,
si nettement que je suis</i> |
| 5 | En bon point ; ne je ne puis
Plus avoir, jour de ma vie,
L'amoureuse maladie. | <i>bien en point, et je ne puis
plus contracter de ma vie
l'amoureuse maladie.</i> |

VIII (lxxiv, p. 121, v. 1-9)

- | | | |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Mon cueur m'a fait commandement
De venir vers vostre jeunesse,
Belle que j'ayme loyaument,
Comme doy faire ma Princesse. | <i>Mon cœur m'ordonne expressément
de venir vers votre jeunesse,
Belle que j'aime droitement,
comme on doit aimer sa princesse.</i> |
| 5 | Se vous demandés pour quoy esse ?
C'est pour savoir quant vous plaira
Alegier sa dure destresse.
Ma Dame, le sauray je ja ? | <i>Si vous demandez : « Pourquoi est-ce ? »
c'est pour savoir quand vous voudrez
alléger sa dure détresse.
Dame, le saurai-je jamais ?</i> |

IX (lxxv, p. 122, v. 1-7)

- | | | |
|---|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | En regardant vers le païs de France,
Un jour m'avint, a Dovre sur la mer, | <i>En regardant vers le pays de France,
à Dowre il m'arriva, près de la mer,</i> |
|---|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|

- | | |
|------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| Qu'il me souvint de la douce plaisance | <i>qu'à l'esprit me revint quelle plaisance</i> |
| Que souloye oudit pays trouver ; | <i>en ce pays je goûtais d'ordinaire ;</i> |
| 5 Si commençay de cueur a soupirer, | <i>alors à soupirer mon cœur s'affaire,</i> |
| Combien certes que grant bien me faisoit | <i>bien qu'il me fit assurément grand bien</i> |
| De voir France que mon cueur amer doit. | <i>de voir France qui mon cœur de droit tient.</i> |

X (lxxvi, p. 123, v. 1-10)

- | | |
|----------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| 1 Priés pour paix, douce Vierge Marie, | <i>Oh ! priez pour la paix, Vierge Marie,</i> |
| Royne des cieulx, et du monde maistresse, | <i>Reine des Cieulx et du monde maistresse ;</i> |
| Faictes prier, par vostre courtoisie, | <i>faites prier, par votre courtoisie,</i> |
| Saints et saintes, et prenés vostre adresse | <i>saints et saintes, et dites à l'adresse</i> |
| 5 Vers vostre filz, requerant sa haultesse | <i>de votre filz, l'implorant comme altesse,</i> |
| Q'il lui plaise son peuple regarder, | <i>qu'il lui plaise de son peuple garder</i> |
| Que de son sang a voulu racheter, | <i>– que par son sang il voulut racheter –</i> |
| En deboutant guerre qui tout desvoye ; | <i>en chassant la guerre qui tout dévoie ;</i> |
| De prieres ne vous vueilliez lasser : | <i>de prier veuillez ne pas vous lasser :</i> |
| 10 Priez pour paix, le vray tresor de joye ! | <i>Oh ! priez pour la paix, trésor de joie.</i> |

XI (lxxvii, p. 126, v. 1-10)

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------------|
| 1 Je, qui suis Dieu des amoureux, | <i>Je, qui suis dieu des amoureux,</i> |
| Prince de joyeuse plaisance, | <i>prince de joyeuse plaisance,</i> |
| A toutes celles et a ceulx | <i>à toutes celles et à ceux</i> |
| Qui sont de mon obeissance, | <i>qui sont de mon obédience,</i> |
| 5 Requier qu'a toute leur puissance | <i>demande qu'avec leur puissance,</i> |
| Me viennent aidier et servir, | <i>ils viennent m'aider et servir,</i> |
| Pour l'outrecuidance punir | <i>pour l'outrecuidance punir</i> |
| D'aucuns qui, par leur janglerie, | <i>d'aucuns voulant sans modestie</i> |
| Veulent, par force, conquerir | <i>de force une part conquérir</i> |
| 10 Des grans biens de ma seigneurie. | <i>des grands biens de ma seigneurie.</i> |

XII (lxxviii, p. 128, v. 1-8)

- | | |
|---------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| 1 En acquittant nostre temps vers Jeunesse, | <i>En payant notre temps dû à Jeunesse,</i> |
| Le nouvel an et la saison jolie, | <i>le nouvel an et la saison jolie,</i> |
| Plains de plaisir et de toute liesse, | <i>pleins de plaisir et de toute allégresse,</i> |
| Qui chascun d'eulx chierement nous en prie, | <i>qui chacun d'eux instamment nous en prie,</i> |

- 5 Venuz sommes en ceste mommerie, *nous prenons part à cette fantaisie,*
 Belles, bonnes, plaisans et gracieuses, *belles, bonnes, plaisantes et gracieuses,*
 Prestz de dancier et faire chiere lie, *prêts à danser et faire allègre vie,*
 Pour resveillier voz pensees joyeuses. *pour réveiller vos pensées joyeuses.*

XIII (lxxix, p. 129, v. 1-8)

- 1 Bien moustrez, printemps gracieux, *Gracieux Printemps, vous montrez bien*
 De quel mestier savez servir, *comment vous savez nous servir,*
 Car yver fait cueurs ennuieux *car Hiver fait les cœurs chagrins*
 Et vous les faictes resjouir ; *et vous les faites réjouir ;*
 5 Si tost, comme il vous voit venir, *aussitôt qu'il vous voit venir,*
 Lui et sa meschant retenue *lui et sa méchante cobue*
 Sont contrains et prestz de fuir, *sont contraints et prêts à s'enfuir*
 A vostre joyeuse venue. *à votre joyeuse venue.*

XIV (lxxx, p. 130, v. 1-8)

- 1 Je fu en fleur ou temps passé d'enfance, *Je fus en fleur, dans le temps de l'enfance,*
 Et puis après devins fruit en jeunesse ; *et puis je devins fruit en ma jeunesse ;*
 Lors m'abaty de l'arbre de Plaisance, *m'abattit de l'arbre, alors, de Plaisance,*
 Vert et non meur, Folie, ma maïstresse. *vert et non mûr, Folie, ma maîtresse.*
 5 Et pour cela, Raison qui tout redresse *Et pour cela, Raison, qui tout redresse*
 A son plaisir, sans tort ou mesprison, *à son plaisir, sans tort ou trahison,*
 M'a à bon droit, par sa tresgrant sagesse, *m'a à bon droit, par sa grande sagesse,*
 Mis pour meurir ou feurre de prison. *mis pour mûrir dessus foïn de prison.*

XV (lxxxix, p. 131, v. 1-11)

- 1 Cueur, trop es plain de folie. *Cœur trop empli de folie !*
 Cuides tu de t'eslongnier *T'imagines-tu bientôt*
 Hors de nostre compaignie, *quitter notre compaignie*
 Et en repos te logier ? *et te loger en repos ?*
 5 Ton propos ferons changier : *Nous changerons ton propos :*
 Soing et Ennuy nous nommons. *Peine et Langueur sont nos noms.*
 Avecques toy demourrons, *Avec toi nous resterons,*
 Car c'est le commandement *car c'est le commandement*
 De Fortune, qui en serre *de Fortune, qui aux fers*

10 T'a tenu moult longuement
Ou royaume d'Angleterre.

*t'a tenu très longuement
au royaume d'Angleterre.*

XVI (lxxxii, p. 132, v. 1-9)

1 Nouvelles ont couru en France
Par mains lieux que j'estoye mort ;
Dont avoient peu deplaisance
Aucuns qui me hayent a tort ;
5 Autres en ont eu desconfort,
Qui m'ayment de loyal vouloir,
Comme mes bons et vrais amis.
Si fais a toutes gens savoir
Qu'encore est vive la souris !

*La rumeur a couru en France
en maints endroits que j'étais mort ;
en eurent peu de déplaisance
ceux dont je suis haï à tort.
D'autres ont déploré mon sort,
qui m'aiment d'un zèle loyal,
m'étant de bons et vrais amis.
À tout le monde je signale
qu'est bien vivante la souris !*

XVII (lxxxiii, p. 134, v. 1-8)

1 Puis qu'ainsi est que vous alez en France,
Duc de Bourbon, mon compaignon treschier,
Ou Dieu vous doint, selon la desirance
Que tous avons, bien pover besongnier,
5 Mon fait vous vueil descouvrir et chargier
Du tout en tout, en sens et en folie ;
Trouver ne puis nul meilleur messagier :
Il ne fault ja que plus je vous en die.

*Puisqu'il se fait que vous allez en France,
duc de Bourbon, mon compaignon aimé,
– Dieu vous y donne, selon l'espérance
que chacun a, de pouvoir bien œuvrer –
mon cas je veux vous apprendre et confier
entièrement, qu'il soit fol ou bien sage ;
je ne vois pas de meilleur messager :
il n'est besoin d'en dire davantage.*

XVIII (lxxxiv, p. 135, v. 1-8)

1 Mon gracieux cousin, duc de Bourbon,
Je vous requier, quant vous aurez loisir,
Que me faites, par balade ou chanson,
De vostre estat aucunement sentir ;
5 Car quant a moy, sachiez que, sans mentir,
Je sens mon cueur renouveler de joye,
En esperant le bon temps avenir
Par bonne paix que brief Dieu nous envoie.

*Mon aimable cousin, duc de Bourbon,
je veux, quand vous en aurez le loisir,
pouvoir par vous, en ballade ou chanson,
de votre état quelque chose sentir ;
car quant à moi, sachez que sans mentir,
je sens mon cœur renouvelé de joie
en espérant voir le bon temps venir
par bonne paix : Dieu bientôt nous l'envoie !*

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999.
- BURIDANT, Claude, « De l'ancien français au français contemporain : gué périlleux et quête de traduire. Réflexions sur la traduction des textes médiévaux en français contemporain », dans Alain Corbellari et André Schneyder (dir.), *Translatio litterarum ad Penates*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, 2005, p. 17-107.
- CHARLES D'ORLÉANS, *Ballades et rondeaux*, édition présentée, établie, annotée et traduite par Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.
- CORBELLARI, Alain, « Traduire l'ancien français en français moderne : petit historique d'une quête inachevable », dans Corinne Füg-Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, CEDIC, 2009, p. 147-160.
- GALDERISI, Claudio, *Le Lexique de Charles d'Orléans dans les « Rondeaux »*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1993.
- GROSSEL, Marie-Geneviève, « Traduire la poésie, traduire poétiquement : l'exemple de la chanson des trouvères », dans Corinne Füg-Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, CEDIC, 2009, p. 207-218.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Grenoble, Imprimerie Allier, 1965.
- , *Le Lexique de Charles d'Orléans dans les « Ballades »*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1967.
- SIBONY, Daniel, *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010.

DEUXIÈME PARTIE

Montaigne

CONSTRUCTIONS EN *C'EST* CHEZ MONTAIGNE

Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet

Université Nice Sophia-Antipolis

L'objectif de cette étude est de s'interroger sur un trait remarquable de l'écriture de Montaigne : la forte présence des constructions faisant appel à *c'est*¹. Les auteurs ont bien conscience de s'engager là sur un terrain à la fois vaste et instable. Les constructions où figure *c'est* couvrent un domaine hétérogène au sein duquel les classements deviennent vite délicats : la taxinomie et la terminologie renvoient aux incertitudes de l'analyse et aux débats récurrents. Nous livrons donc aux lecteurs : (1) un ensemble d'éléments théoriques et historiques lui permettant de trouver son chemin – et peut-être sa réponse – dans ces discussions régulièrement revisités, (2) une description des principales réalisations observées dans le livre I des *Essais*, forcément tributaire des aléas de l'analyse, et quelques hypothèses relatives à leur interprétation pragmatique.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES SUR *C'EST*

C'est « présentatif »

À propos de *c'est*, les grammaires retiennent souvent le terme de « présentatif »² : « mots ou expressions qui permettent de désigner

1 La base textuelle Frantext nous indique que les trois livres des *Essais* comportent 1496 occurrences de « *c'est* », dont 339 dans le premier livre et 293 pour le corpus retenu pour l'agrégation. À ce chiffre, il faut bien sûr ajouter toutes les variations morphologiques (« *c'était* », « *ce sont* », etc.), ainsi que les cas où apparaît une négation dans le tour (« *ce n'est pas/que* », etc.).

2 L'association du verbe *être* et du démonstratif neutre *ce* est attestée dès l'ancien français. Il était déjà possible de rencontrer à sa suite un cas régime : *c'est* pouvait

quelqu'un ou quelque chose en rapport avec une situation »³, « groupes verbaux dont le seul rôle est de présenter des noms, ou leurs équivalents, des infinitifs, des propositions introduites par *que* »⁴. Robert-Léon Wagner et Jacqueline Pinchon parlaient quant à eux de « particule », terminologie qui affiche la volonté de ne pas « traiter *c'est*, *c'est ...qui* (ou *que*) comme des syntagmes analysables »⁵, et donc le parti pris de ne pas considérer « ce » comme un morphème représentant un élément présent dans le contexte discursif. Toutefois, pour Pierre Le Goffic, « le pronom *ce* n'est jamais totalement vide, on peut toujours suppléer un contenu si vague soit-il »⁶.

40

Dans les *Essais*, rares sont les cas dans lesquels *ce* semble *a priori* non représentant. Parmi ces exemples où la représentativité de *ce* est la moins évidemment explicite dans l'enchaînement discursif, citons :

Le père et le fils peuvent être de complexion entièrement éloignée, et les frères aussi : C'est mon fils, c'est mon parent : mais c'est un homme farouche, un méchant, ou un sot (p. 369)⁷.

Dans « c'est un homme farouche », *c'* est clairement anaphorique (mon fils/mon parent est un homme farouche), et peut s'interpréter ici comme l'équivalent pronominal d'un groupe nominal du type « cet homme », alors que les deux premiers *c'est* pourraient être tenus pour des particules inanalysables.

donc dès l'origine être ressenti comme un présentatif, au même titre que *ez*, *es*, suivi du cas régime dès le XII^e siècle. Le tour *c'est moi* qui se développe en moyen français n'est donc pas forcément dérivé de *ce sui je* (où le démonstratif est un attribut antéposé, et le verbe régi par le sujet postposé) mais se serait constitué « à partir de ce double modèle *tu ieres moi, c'ert le goupil* » (Christiane Marchello-Nizia, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Nathan, 1997, p. 238).

- 3 Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986, p. 565.
- 4 Jean-Claude Chevalier, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé, Jean Peytard, *Grammaire du français contemporain*, Paris, Larousse/Bordas, 1997, p. 84.
- 5 Robert-Léon Wagner et Jacqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991, p. 545.
- 6 Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 142.
- 7 Dans l'édition de référence du programme de l'agrégation, *Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009, t. I.

C'est « présentatif » rejoint sous cette étiquette *voilà/voici* et *il y a*. La *Grammaire du français* de Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau leur reconnaît comme caractéristiques communes une « origine verbale », qui leur permet de fonctionner comme « pivot de la phrase minimale », et leur caractère figé⁸. *C'est* se distingue par la possibilité de varier en nombre. Selon la *Grammaire du français contemporain*, « de tous les présentatifs, [*c'est*] est celui qui a la plus faible valeur démonstrative ; mais il est de loin le plus employé parce qu'il reprend un autre élément ; il est donc à la fois présentatif et représentatif »⁹.

Galicismes¹⁰

Les constructions où figure *c'est* constituent un vaste ensemble. Les catégories les plus couramment retenues sont la phrase disloquée, clivée¹¹ et pseudo-clivée. On retrouve cette taxinomie dans *La Grammaire méthodique du français*, qui reprend les rubriques de la dislocation – *La vitesse, c'est dépassé*¹² – ; de la phrase clivée dans laquelle « un constituant est extrait de la phrase et placé au début de celle-ci encadré par le présentatif *c'est* et par le pronom relatif *que* ou *qui* [...] : *Claire aime le chocolat* → *C'est Claire qui aime le chocolat* »¹³ ; et de la phrase pseudo-clivée qui « combine extraction et détachement en tête de phrase : *Ce que j'ai acheté, c'est une péniche* »¹⁴. Mais ce classement ne fait pas l'unanimité. Pierre Le Goffic regroupe pour sa part sous la rubrique « prolepse » les exemples suivants : *Partir, c'est mourir un peu*, ou *Ce qui m'inquiète, c'est qu'il ne soit pas encore là, Qu'il se soit fâché, c'est compréhensible*¹⁵.

8 Delphine Denis, Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 449-452.

9 Jean-Claude Chevalier et al., *Grammaire du français contemporain*, op. cit., p. 84.

10 « On qualifie de *gallicisme* les expressions qui sont censées n'exister, sous leur aspect spécifique, que dans la langue française. Ainsi le présentatif *c'est* est généralement présenté comme un gallicisme » (Michel Arrivé et al., *La Grammaire d'aujourd'hui*, op. cit., p. 278).

11 Terminologie également controversée : pour les phrase en *c'est ...que*, Pierre Le Goffic conserve « clivage », « à regret et faute de mieux » (*Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 221).

12 Martin Riegel, Jean-Claude Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 428.

13 *Ibid.*, p. 430.

14 *Ibid.*, p. 432-433.

15 Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., § 275, p. 380-381.

Claude Muller oppose clivée et construction à présentatif :

Le démonstratif [...] tend à être – et il est vraiment, dans les clivées prototypiques – cataphorique : il annonce la subordonnée, sans référence externe. [...] En cela, la clivée s'oppose à une autre construction très proche, celle à présentatif, dans laquelle « ce » est anaphorique¹⁶.

Cette distinction peut se fonder sur des données historiques : les différentes constructions en *c'est* ne sont pas toutes apparues en même temps. Les constructions avec *ce* cataphorique sont très anciennes. Claude Buridant note la forte tendance en ancien français à « annoncer par un élément d'appel cataphorique *ce*, accentué, ou un équivalent, relayé par *que*, la proposition subséquente qui en développe le contenu »¹⁷. Peu usitée en ancien français, la phrase clivée se développe véritablement durant la période du moyen français. La construction dite « pseudo-clivée », d'apparition plus tardive encore, ne se répand qu'au XIV^e siècle.

42

D'autres auteurs soulignent en revanche tout ce qui rapproche clivée et disloquée : « On oppose parfois les cas où *c'* est un représentant (*Cet homme, c'est mon père*) de ceux où *c'* est « vide » (*C'est demain que je pars*). *C'est* ne pas voir que *c'est* a avant tout un rôle syntaxique de *pivot* : selon la place du terme représenté, la représentation sera plus ou moins claire mais le lien syntaxique reste le même »¹⁸. De même, on peut s'interroger sur la délimitation des phrases « pseudo-clivées » et des « disloquées à gauche ». Comme le signale un article au titre suggestif, « le problème, c'est de les distinguer »¹⁹ : les critères syntaxiques et prosodiques ne permettant pas de fonder une distinction rigoureuse, les

16 Claude Muller, « Naissance et évolution des constructions clivées en “c'est... que...” : de la focalisation sur l'objet concret à la focalisation fonctionnelle », dans Peter Blumenthal & Jean-Emmanuel Tyvaert (dir.), *La Cognition dans le temps. Études cognitives dans le champ historique des langues et des textes*, Tübingen/Niemeyer, Linguistische Arbeiten, 2003, p. 101-120, ici p. 103.

17 Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 143.

18 Jean-Claude Chevalier et al., *Grammaire du français contemporain*, op. cit., p. 105.

19 Simona Pekarek Doehler et Gabriele M. Müller, « “Le problème, c'est de les distinguer”. Disloquée à gauche et pseudo-clivée dans la conversation », dans Denis Apothéloz, Bernard Combettes, Franck Neveu (dir.), *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 413-426.

auteurs envisagent les « catégories PC et DG comme étant situées sur un continuum plutôt qu'en termes de catégories strictement discrètes »²⁰.

Le statut référentiel de *c'*

Une bonne part de la controverse repose sur le statut référentiel de *c'*. Lorsque le pronom démonstratif est explicitement représentant, c'est-à-dire lorsqu'un élément présent dans le contexte discursif en constitue manifestement le contenu référentiel, deux types de configuration sont observables : (1) « Que philosopher, c'est apprendre à mourir » (p. 221), dans lequel le pronom fonctionne par anaphore, (2) « C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance » (p. 359)²¹, dans lequel le pronom fonctionnerait par cataphore.

Pour la première configuration, on distinguera ici les cas dans lesquels l'anaphore est immédiate :

[...] *la créance*, c'était comme une impression [...] (p. 359)²².

[...] *de condamner ainsi résolument une chose pour fausse, et impossible*, c'est se donner l'avantage d'avoir dans la tête [...] (p. 360).

Je veux donc de leur part, apprendre *ceci* aux maris [...] : c'est que les plaisirs [...] (p. 387).

de ceux dans lesquels elle fait l'objet d'une série de relais pronominaux, à partir, par exemple, d'un GN :

[...] ma suffisance ne va pas si avant, que d'oser entreprendre *un tableau riche, poli et formé selon l'art*. Je me suis avisé d'*en* emprunter un d'Estienne de la Boitie, qui honorera tout le reste de cette besogne. C'est un discours auquel il donna nom. *La Servitude volontaire* (p. 366).

20 *Ibid.*, p. 418.

21 Le lien utilisé entre les deux éléments dépend de leur nature : le morphème « de » pour un GV, le morphème « que » pour un GN : « C'est à la vérité un beau nom, et plein de dilection que le nom de frère » (p. 369). La ligature *que* est à distinguer du *que* conjonctif introduisant une subordonnée complétive : « Ce n'est pas raison que l'art gagne le point d'honneur sur notre grande et puissante mère nature » (p. 397).

22 Comme dans les exemples qui suivent, les italiques sont rajoutés par les auteurs de l'article.

un discours auquel il donna nom. La Servitude volontaire : Mais ceux qui l'ont ignoré l'ont bien proprement depuis rebaptisé, *Le Contre un*. Il l'écrivit par matière d'essai, en sa première jeunesse [...]. Il court piécà ès mains des gens d'entendement, non sans grande et méritée recommandation : car *il* est gentil, et plein de ce qu'il est possible. Si y a-il bien à dire, que *ce* ne soit le mieux qu'il pût faire (p. 367).

Par ailleurs, l'anaphore est résomptive dans un certain nombre de cas où *ce* résume une série d'éléments qui précèdent : dans « c'est une agitation extraordinaire [...] » (p. 394), *ce* résume les mouvements de la Dordogne préalablement décrits.

44

Dans le cas de « c'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance », « le pronom *ce* conserve ses propriétés de substitut (anaphorique ou cataphorique) de la séquence détachée à la différence de *il* impersonnel »²³. Pour les auteurs de la *Grammaire méthodique du français*, la phrase *C'est dommage qu'il ne soit pas venu* se distingue ainsi de *Il est dommage qu'il ne soit pas venu*. Les auteurs de la *Grammaire du français contemporain* estiment que « les deux phrases *C'est/Il est impossible de partir* ne se ressemblent que dans l'écriture. La seconde est dite sur une intonation normale (syntaxe discursive) et l'infinitif est complément de l'adjectif. La première voit l'intonation tomber brusquement devant *de*. Il s'agit d'un tour segmenté »²⁴. Cette remarque signale combien le statut du démonstratif – susceptible d'une « vidange référentielle » analogue à celle qui a frappé le personnel – est « subordonné au caractère lié de la phrase »²⁵. Un changement d'intonation suffit pour transformer une construction disloquée en une phrase « quasi-impersonnelle »²⁶. On

23 Riegel et al., *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 429.

24 Jean-Claude Chevalier et al., *Grammaire du français contemporain*, op. cit., p. 103. Les auteurs proposent de rapprocher présentatifs et constructions impersonnelles, p. 84.

25 Michel Maillard, « Concurrence et complémentarité de *il* et *ça* devant les prédicats impersonnels en français contemporain ou comment distinguer une “phrase asubjectivale” d'une “phrase à sujet indistinct” ? », *L'Information grammaticale*, n° 62, juin 1994, p. 49.

26 Francis Corblin, « Sujet impersonnel et sujet indistinct : *il* et *ça* », dans Michel Maillard (dir.), *L'Impersonnel : mécanisme linguistique et fonctionnement littéraire*, Grenoble, CEDITEL p. 147. Terminologie également adoptée par Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 145.

présent toutes les difficultés qu'un tel critère soulève lorsque l'on aborde un texte du xvi^e siècle, la ponctuation constituant à l'écrit l'unique indice signalant le détachement d'un élément de la phrase et le statut référentiel du pronom.

Dans le débat sur le statut référentiel de la forme *c'*, voire sur son origine, certains auteurs ont rappelé que le contexte d'apparition du démonstratif est le même que ceux de l'adverbe *si* :

Si lorsqu'il est placé entre le sujet et le groupe verbal [...] est une particule d'énonciation soulignant le lien établi par l'énonciateur (auteur, locuteur) entre le sujet et la qualité qui lui est attribuée ; cette construction se rencontre dans les proverbes, les définitions et dans l'énonciation d'une propriété singulière du sujet. [...] Dans le courant du xiv^e siècle, on va commencer à trouver parallèlement à *si* dans cette place et cette fonction le démonstratif neutre *celc'* ; faut-il voir dans *c'* le résultat de l'élision de *si* devant voyelle ? Cette substitution progressive est sans doute à mettre en rapport avec d'une part la disparition lente mais certaine de *si* adverbe de liaison, et, d'autre part, le développement du présentatif *c'est ... que, est-ce ... que*²⁷.

Claude Buridant, dans le chapitre qu'il consacre à la dislocation, établit un semblable rapprochement :

L'adverbe *si* figure exactement dans les mêmes contextes que le représentant des constructions disloquées, *si* fonctionnant comme un marqueur de discours indiquant la continuité du sujet ou du topique précédent et soulignant en l'occurrence la topicalisation. *Vostre enneur sanz faille, si est de vengier vostre honte (Mort Artu 134, 7)*²⁸.

Ces données historiques confortent l'hypothèse selon laquelle *c'est* fonctionne comme un pivot, hypothèse qui nous incite à privilégier la structure globale de l'énoncé, et à éluder les raisonnements sur la valeur sémantico-référentielle de *ce*.

27 Christiane Marchello-Nizia, *La Langue française aux xiv^e et xv^e siècles*, op. cit., p. 323.

28 Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, op. cit., p. 757.

Si par leur fonctionnement syntaxique les constructions en *c'est* alimentent régulièrement la controverse, leur intérêt dépasse en fait la stricte description formelle. Très souvent, la discussion a pour enjeu leur fonctionnement discursif : la dislocation assure la mise en valeur du thème (thématisation) et on assigne aux clivées un rôle symétrique de mise en valeur du rhème (extraction, focalisation). Dislocation et extraction sont décrites comme des procédures permettant de contourner un ordre figé pour retrouver un ordre expressif. Une sorte d'unité pragmatique se dessine donc, implicitement reconnue par un ouvrage comme la *Grammaire méthodique du français*, qui en dépit de subdivisions internes rassemble ces constructions dans un chapitre intitulé « l'emphase ».

PRAGMATIQUE DU *C'EST* CHEZ MONTAIGNE

Aborder le style de Montaigne, c'est d'abord tenir compte d'un discours déjà construit et composé pour une bonne part de présupposés qui tiennent pour acquis les commentaires de l'auteur lui-même. Il faut passer outre l'avertissement du chapitre XL :

Je sais bien, quand j'oïs quelqu'un qui s'arreste au langage des essais, que j'aimerais mieux qu'il s'en tût (p. 459).

Montaigne encourage son lecteur à chercher le sens et à ne pas tant s'appesantir sur la forme, alléguant que lui-même n'a pas travaillé son style. L'image de naturel, le parler vrai, la relation avec le lecteur, tout plaide en faveur d'un langage naturel qui dès lors devrait se soustraire à la lecture experte du linguiste. Le trait que nous choisissons d'étudier pourrait à première vue conforter une certaine image de celui qui « parle au papier ». Il serait en effet assez aisé de rapporter à cette posture désinvolte l'usage de constructions souvent décrites comme procédés visant à libérer la langue de l'ordre figé. Segmentation et redondance pronominale peuvent être l'une et l'autre rapportées à ce que l'auteur dit de son style : style coupé, style désinvolte et familier. Mais dans cette interrogation sur les motivations de l'auteur, il convient de faire la

part de ce qui relève du dynamisme propre de la langue et de certaines pesanteurs liées au genre dans lequel s'inscrivent ces premiers essais.

Les constructions en *c'est* dans la langue du xvi^e siècle

Comme nous l'avons signalé, les constructions en *c'est* sont bien attestées dans la langue du xvi^e siècle. Certains agencements sont même reconnus pour leur élégance, ou tout simplement ressentis comme plus conformes au génie de la langue. *C'est* suscite les commentaires et les interrogations des premiers grammairiens : Louis Meigret récuse le tour *c'est moi, c'est lui* ; Ramus se prononce en revanche favorablement pour ce qu'il conçoit comme une anomalie de nombre, recevable au titre de « francisme »²⁹. Et sa position à l'égard de l'usage va bien au-delà de la simple tolérance puisqu'il inscrit le tour dans sa propre syntaxe. Ainsi, de l'édition de 1562 à celle de 1572, il passe de : « le verbe est un mot de nombre personnel avec temps »³⁰ à : « le verbe *c'est* un mot de nombre avec temps et personne »³¹. Plus révélateur encore le remaniement de l'exemple suivant :

Les courroux des amants est un renouvellement d'amour³².

Les courroux des amoureux cest un renouvellement d'amour³³.

En 1562, Ramus livre cette citation traduite de Térence comme un exemple d'énallage. En 1572, la version remaniée est analysée comme une anomalie de nombre : « *cest* est mis pour *sont* ». Autrement dit, là où la syntaxe contemporaine tend à parler de « dislocation » – segmentation et reprise pronominale – le grammairien du xvi^e siècle commente un problème d'accord. Cette correction (de *est* à *c'est*) et la remarque qui l'accompagne nous indiquent que la tournure avec *c'est* est ressentie par l'auteur comme plus conforme à la réalité de l'usage.

Au début du xvii^e siècle, les remarques dans les grammaires se multiplient au sujet des constructions faisant intervenir *c'est* : Maupas

29 Ramus, *Grammaire de Pierre de la Ramée*, Paris, André Wechel, 1572, p. 167.

30 Ramus, *Gramere*, Paris, André Wechel, 1562, p. 49.

31 Ramus, *Grammaire de Pierre de la Ramée*, *op. cit.*, p. 75.

32 Ramus, *Gramere*, *op. cit.*, p. 109.

33 Ramus, *Grammaire de Pierre de la Ramée*, *op. cit.*, p. 161.

évoque encore la dualité *ce suis je* et *c'est moi* et signale les divers emplois de *c'est* et les cas où l'on pourrait employer à sa place le pronom *il*, « comme une marque impersonnelle ». Chiflet commente les tours *c'est moi* et les phénomènes d'accord, les conditions où il est préférable d'employer *c'est* plutôt que *est*, mentionne la concurrence *il est/c'est*. Les constructions en *c'est* reçoivent la faveur de Vaugelas, qui déclare à propos de la phrase « Ce qui est de plus déplorable & de plus estrange en tout le cours de la vie sujette à tant de misères, c'est etc. », que « *est* y seroit bon aussi mais *c'est* y est beaucoup meilleur parce qu'il recueille tout ce qui a esté dit entre deux, & rejoignant le nominatif au verbe, fait l'expression plus nette, & plus forte ». De même dans le tour « les plus grands capitaines de l'antiquité, ce furent Alexandre, Cesar, Hannibal &c », si Vaugelas admet « *furent* sans *ce* », il précise que « avec *ce* il est incomparablement meilleur »³⁴. Il se démarque de Malherbe qui dans son commentaire sur Desportes penche plutôt pour la construction sans démonstratif :

[...] Et mes jours plus luisants,
Ce sont tristes horreurs [...]
 Il pouvoit dire : *sont funestes horreurs*³⁵.

La présence des constructions en *c'est* chez Montaigne n'a donc rien d'insolite ou d'archaïque, puisque la langue du xvi^e siècle voit se développer ce trait reconnu par ses contemporains comme un « francisme ». Comme le rappelle Claire Blanche-Benveniste au sujet des pseudo-clivées, « avant d'aborder les rôles pragmatiques qu'elle joue dans les discours, il paraît utile de mentionner ces rôles plus modestes de facilitateur grammatical »³⁶.

34 Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise utile à ceux qui veulent bien parler et bien écrire* [1647], éd. Jeanne Streicher, Paris, Droz, 1934, p. 304-305.

35 Malherbe, *Commentaire sur Desportes*, dans *Œuvres de Malherbe*, éd. L. Lalanne, Paris, Hachette, 1862, p. 344.

36 Claire Blanche-Benveniste, « Les pseudo-clivées et l'effet deux points », dans Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi et Gilles Corminboeuf (dir.), *La Parataxe*, Berne, Peter Lang, 2010, t. II, p. 195.

Les contraintes liées au genre

Le désordre des *Essais*, les déclarations de l'auteur, une écriture réputée orale et familière, libre, voilà qui se concilie difficilement avec des constructions qui sont le lit privilégié de la définition et de la maxime, et qui pourraient tout aussi bien relever des pesanteurs linguistiques et génériques. Le style formulaire de Montaigne a fourni aux compilateurs nombre de sentences censées délivrer la quintessence d'une pensée insaisissable au fil du texte. Les constructions en *c'est* participent en général de ce florilège de maximes célèbres :

L'estimation et le prix d'un homme consiste au cœur et en la volonté : c'est là où gît son vrai honneur : la vaillance c'est la fermeté, non pas des jambes et des bras, mais du courage et de l'âme (p. 406).

C'est le jouir, non le posséder qui rend heureux (p. 473).

Cette fermeté de l'expression se marie difficilement avec la progression déconcertante d'un texte « compliqué et retors » dans lequel « il est bien aventuré de privilégier une phrase qui puisse être décrétée "aboutissement", conclusion, avis définitif ; de décider soudain au détour d'une page : voici ce que pense vraiment Montaigne »³⁷. Faute de déterminer ce que pense globalement Montaigne sur tel sujet auquel s'essaie son esprit curieux, le lecteur constatera tout de même qu'il multiplie les affirmations. Ainsi, l'« œuvre ouverte » est localement très orientée. Ce trait aurait sans doute à voir avec le caractère propre des premiers essais :

P. Villey note très justement le ton impersonnel des premiers essais ; grossièrement l'essai s'apparente à deux « genres littéraires » assez strictement définis dans la pratique intellectuelle des humanistes, le florilège et le commentaire. [...] En édifant une manière d'anthologie de la pensée classique sur un thème donné, Montaigne reprend les voies parcourues par les humanistes de la première génération³⁸.

Toutefois, Marc Fumaroli reconnaît chez Montaigne une modulation particulière qui signale un glissement du style, une adaptation de cette

37 Jean-Yves Pouilloux, *Lire les « Essais »*, Paris, Maspero, 1969, p. 28.

38 *Ibid.*, p. 94.

« rhétorique des citations ». « Un Ancien nommé Montaigne et qui se constitue lui-même en autorité naît peu à peu des *Essais* et s'impose aux Modernes »³⁹.

Un style directif

C'est en effet d'une voix très ferme que Montaigne parle à son lecteur, et bien qu'il prétende seulement « éclaircir » le jugement, il l'oriente et l'accompagne de manière assez directive. Parmi les outils – ou les manifestations – privilégiés de cette tendance, on relèvera dans l'usage des constructions en *c'est* une préférence pour un lexique évaluatif. Ainsi, c'est moins le dispositif syntaxique qui doit attirer notre attention, que le lexique et son agencement.

50

Évaluation en seconde position

Les constructions segmentées, du type *A, c'est B*, forment apparemment un tour définitionnel grâce à la conjonction de plusieurs traits (verbe attributif, présent gnominique, présence du démonstratif avec éventuelle valeur référentielle). Ce modèle préserve en outre la séquence thème-propos, et présente la propriété de sélectionner une lecture générique : la mise en relation de deux syntagmes nominaux donne à l'énoncé « une allure de définition sinon de maxime »⁴⁰ :

Ce premier couplet c'est le refrain de la chanson (p. 409)⁴¹.

Mourir de vieillesse, c'est une mort rare (p. 560).

L'insertion dans une classe notionnelle peut être récusée : « l'honneur que nous recevons de ceux qui nous craignent, ce n'est pas honneur » (p. 478) ou au contraire revendiquée : « c'est la vraie solitude » (p. 444). Dans ces différents exemples, tout en établissant un rapport d'identité entre les deux membres de la phrase, l'énoncé bascule insensiblement

³⁹ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1981, p. 490.

⁴⁰ Éliane Kotler, « De quelques effets de *deixis* dans le livre I des *Essais* », dans *Montaigne, études sur le livre I des « Essais »*, Seconde Journée d'études du XVI^e siècle de l'Université Nice-Sophia-Antipolis, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1993, p. 35.

⁴¹ À noter ici l'absence de virgule : dans la construction *A c'est B*, la présence d'une pause marquée par la ponctuation n'est pas systématique.

vers l'affirmation subjective et non distanciée, autre manifestation de la « présence constante d'une identité personnelle vigoureuse »⁴². Ceci est particulièrement sensible dans les cas où le second membre est une anaphore fidèle du premier, assortie d'une expansion évaluative :

Leur *langage* au demeurant, c'est un *doux langage*, et qui a le son agréable, retirant aux terminaisons grecques (p. 409).

ou une anaphore infidèle, un équivalent synonymique ou parasynonymique :

[le feu] en l'amitié, c'est une *chaleur générale et universelle*, une *chaleur constante et rassise* (p. 370).

Évaluation en première position

Le plus fréquemment, c'est en première position qu'apparaît le terme évaluatif. De ce tour prescriptif, le modèle était finalement donné dès l'« Avis au lecteur » :

[C]e n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain (p. 117).

C'est devient l'instrument de l'imposition d'un jugement subjectif. *C'est raison, c'est merveille, c'est folie* sont des tournures fréquentes :

Mais à propos de l'estimation des hommes, c'est merveille que sauf nous, aucune chose ne s'estime que par ses propres qualités (p. 468).

parallèlement à des constructions plus variées :

C'est une espèce de moquerie et d'injure de vouloir faire valoir un homme, par des qualités mésavenantes à son rang (p. 457).

C'est un assez grand miracle [de] se doubler (p. 378).

C'est une beauté remarquable en leurs mariages, que la même jalousie que nos femmes ont pour nous empêcher [...] (p. 408).

Si ce n'était la contenance d'un fol de parler seul [...] (p. 437).

⁴² Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, op. cit., p. 688.

On rapprochera des constructions en *c'est* d'autres dispositifs où une forme démonstrative anticipe sur la suite de l'énoncé. Le pronom démonstratif constitue avec la détermination subséquente – devenue obligatoire dans la langue du XVI^e siècle – une sorte de séquence encadrante qui favorise la mise en relief d'un terme évaluatif :

Je n'ai point cette erreur commune, de juger d'un autre selon que je suis (p. 429).

Mais ceci surpasse toute bassesse de coeur, en personnes de tel rang, d'avoir voulu tirer quelque principale gloire du caquet, et de la parlerie, jusques à y employer les lettres privées écrites à leur amis (p. 456).

L'ancien Menander disoit celui-là heureux, qui avoit pu rencontrer seulement l'ombre d'un ami (p. 380).

52

L'auteur exprime sa vision du monde, en rupture avec le discours dominant, qu'il soumet à l'interrogation :

Mais pourquoi ne dira-l'on aussi au contraire, que c'est l'effet d'un esprit precipiteux et insatiable, de ne savoir mettre fin à sa convoitise : que c'est abuser des faveurs de Dieu, de leur vouloir faire perdre la mesure qu'il leur a prescrite : et que de se rejeter au danger après la victoire, c'est la remettre encore un coup à la merci de la fortune : que l'une des plus grandes sagesses en l'art militaire, c'est de ne pousser son ennemi au désespoir (p. 499).

Ce passage montre bien au demeurant comment construction segmentée et construction liée se relaient, confondant leurs fonctions discursives au-delà de leurs particularités formelles. Il advient aussi que se retrouve dans le premier membre de la construction segmentée le même lexique utilisé dans le cadre de la construction liée :

[...] s'empêcher du pensement de chose si éloignée, ce serait folie (p. 225).

Ce serait folie de vous fier à vous-mêmes (p. 455).

La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi (p. 447).

[...] c'est chose de peu de perte de ne les voir pas en leur naturel (p. 530).

Quel que soit le modèle retenu, lié ou segmenté, l'impact de la construction dépend de la disposition du lexique. Le premier livre des *Essais* présente une fréquente antéposition de l'évaluation. Cet ordre préférentiel remet en cause les déclarations de Montaigne :

J'ai naturellement un style comique et privé, Mais c'est d'une forme mienne, inepte aux négociations publiques, comme en toutes façons est mon langage. Trop serré, désordonné, coupé, particulier [...] (p. 461).

Il semble difficile d'éviter une certaine tension dans l'analyse des constructions en *c'est*. Il s'agit en effet d'idiotismes et pourtant on n'a de cesse de leur trouver une motivation, tendance à rapporter à l'habitude qui consiste à les analyser comme des variantes de constructions jugées plus neutres. Abordées en termes de procédés rhétoriques, elles entrent en contradiction avec le projet déclaré de Montaigne. Si l'on renonce à cette analyse, Montaigne apparaît tributaire des cadres imposés par la langue et par les genres dont procèdent les premiers essais, genre mitoyen entre création littéraire et méditation philosophique.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise et GALMICHE, M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.
- BLANCHE-BENVÉNISTE, Claire, « Les pseudo-clivées et l'effet deux points », dans Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi et Gilles Corminbœuf (dir.), *La Parataxe*, Berne, Peter Lang, 2010, t. II, p. 185-217.
- BURIDANT, Claude, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- CHEVALIER, Jean-Claude, BLANCHE-BENVÉNISTE, Claire, ARRIVÉ, Michel, PEYTARD, Jean, *Grammaire du français contemporain*, Paris, Larousse/Bordas, 1997.
- 54 CORBLIN, Francis, « Sujet impersonnel et sujet indistinct : *il et ça* », dans Michel Maillard (dir.), *L'Impersonnel : mécanisme linguistique et fonctionnement littéraire*, Grenoble, CEDITEL 1991, p. 139-150.
- DENIS, Delphine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1981.
- KOTLER, Éliane, « De quelques effets de deixis dans le livre I des *Essais* », dans *Montaigne, études sur le livre I des « Essais »*, Seconde Journée d'études du XVII^e siècle de l'université Nice-Sophia-Antipolis, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1993, p. 31-44.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- MAILLARD, Michel, « Concurrence et complémentarité de *il et ça* devant les prédicats impersonnels en français contemporain ou comment distinguer une "phrase asubjectivale" d'une "phrase à sujet indistinct" ? », *L'Information grammaticale*, n° 62, juin 1994, p. 48-52.
- MALHERBE, *Commentaire sur Desportes*, dans *Œuvres de Malherbe*, éd. L. Lalanne, Paris, Hachette, 1862.
- MARCELLO-NIZIA, Christiane, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Nathan, 1997.
- MULLER, Claude, « Naissance et évolution des constructions clivées en "c'est... que..." : de la focalisation sur l'objet concret à la focalisation fonctionnelle », dans Peter Blumenthal et Jean-Emmanuel Tyvaert (dir.), *La Cognition dans le temps. Études cognitives dans le champ historique des langues et des textes*, Tübingen/Niemeyer, Linguistische Arbeiten, 2003, p. 101-120.

- PEKAREK DOEHLER, Simona et MÜLLER, Gabriele M., « “Le problème, c’est de les distinguer”. Disloquée à gauche et pseudo-clivée dans la conversation », dans Denis Apothéloz, Bernard Combettes, Franck Neveu (dir.), *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 413-426.
- POUILLOUX, Jean-Yves, *Lire les « Essais »*, Paris, Maspero, 1969.
- RAMUS, *Gramere*, Paris, André Wechel, 1562.
- , *Grammaire de Pierre de la Ramée*, Paris, André Wechel, 1572.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Claude, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.
- VAUGELAS, *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire* [1647], éd. Jeanne Streicher, Paris, Droz, 1934.
- WAGNER, Robert-Léon et PINCHON, Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991.

LES EMPLOIS DE *CERTAIN*, *INCERTAIN*
ET LEURS DÉRIVÉS DANS LES *ESSAIS*, OU
INCERTITUDE DU DISCOURS ET DISCOURS
DE L'INCERTITUDE CHEZ MONTAIGNE

Bruno Roger-Vasselín

« Certain », « un certain », « à certes », « bien incertainement », « de certains », « trop incertain », « très-certains » : les notions de certitude et d'incertitude revêtent une acuité particulière chez Montaigne, dans la mesure où elles correspondent à une préoccupation constante de sa pensée. Le titre de cette communication fait déjà comprendre que les notions abordées, *certain*, *à certes*, *incertainement* par exemple, ne se limitent pas aux concepts philosophiques de certitude et d'incertitude, mais qu'elles leur donnent ce « charnu » (III, 8 : « De l'art de conférer », 231/941 B)¹ que Montaigne apprécie dans le style de Tacite. Dans le contexte des guerres de Religion où les certitudes s'assèment – en France comme ailleurs en Europe – de façon péremptoire, Montaigne assume avec fermeté son incertitude personnelle et se contente de l'incertitude des choses comme d'un pis-aller. C'est la formule qui clôt l'ouverture du chapitre « De Démocrite et Héraclite » (I, 50 ; 526/302 C) : « Et [je puis] me rendre au doute et incertitude, et à ma maîtresse forme, qui est

1 Nos références paginées pour les *Essais* sont doubles : elles renvoient d'abord à l'édition Naya-Tarrête en trois volumes (*Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009), puis à l'édition Villey-Saulnier en un volume (Paris, PUF, 1965). Les lettres A, B et C indiquent les trois principaux états du texte : A pour 1580 ; B pour 1588 ; C pour l'état définitif à la mort de l'auteur en 1592 (état dit de « l'Exemplaire de Bordeaux »).

l'ignorance »². Le discours touchant les choses et les êtres s'avère incertain, au sens strict : improbable, impossible à fonder sur des bases fiables et définitives. L'incertitude de notre jugement et l'inconstance de nos actions vont de pair. Montaigne en prend son parti. L'incertitude s'impose à lui, nous dit-il quasiment à chaque page des *Essais*, et par conséquent à son discours qui s'efforce de rendre compte de la réalité.

Je prendrai ici le mot *discours* dans son sens habituel au XVI^e siècle de « faculté de raisonner, exercice de la raison, réflexion, raisonnement, analyse ». Sens double, puisque l'on y voit alterner (c'est le cas dans les *Essais*) :

58

- d'une part, la faculté de raisonner elle-même, en principe au singulier, par exemple au chapitre « De la peur » (I, 18 ; 211/77 C) où Montaigne évoque « l'erreur de notre discours » (c'est-à-dire de notre raison) ; ou lors de l'accident de cheval du futur essayiste relaté en « De l'exercitation » (II, 6 ; 74/377 A), Montaigne, qui était tombé dans le coma, raconte : « C'eût été sans mentir une mort bien heureuse : car la faiblesse de mon discours [c'est-à-dire de ma raison] me gardait d'en rien juger, et celle du corps d'en rien sentir » ;
- d'autre part, ce premier sens alterne avec un second qui correspond au résultat de l'exercice de cette faculté. *Discours* est alors le plus souvent au pluriel, même si cette opposition entre singulier et pluriel est évidemment schématique. Ainsi dans l'essai « De l'institution des enfants » (I, 26 ; 338/163 A) : « La philosophie a des discours [c'est-à-dire des raisonnements] pour la naissance des hommes comme pour la décrépitude ». Ou, autre exemple, métaphorique et cocasse, Montaigne désigne comme discours, au début du chapitre « De la vanité » (III, 9 ; 235/946 B), la production intestinale de ce gentilhomme qui ne communiquait sa vie que par les opérations de son ventre : « Vous

2 Voici la citation complète : « Semant ici un mot, ici un autre, Échantillons dépris [détachés] de leur pièce : écartés sans dessein et sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon [d'en tirer une conclusion]. Ni de m'y tenir moi-même sans varier quand il me plaît. Et me rendre au doute et incertitude, et à ma maîtresse forme, qui est l'ignorance ».

voyiez chez lui, en montre, un ordre de bassins de sept ou huit jours : c'était son étude, ses discours [c'est-à-dire ses raisonnements] ; tout autre propos lui puait ».

Le mot *discours* n'a donc pas chez Montaigne, en règle générale, le sens actuel de « morceau oratoire, propos solennel en forme ». Encore que cette acception puisse se rencontrer dans les *Essais*, notamment quand l'écrivain évoque l'œuvre de La Boétie (366/183 A) : « C'est un discours auquel il donna nom *La Servitude volontaire* » – et dans un sens analogue en « De l'institution des enfants » (I, 26 ; 313/146 A), où se trouve mentionné le « *discours de la force de l'imagination* » de Plutarque. On citera un dernier exemple plus acide où le mot *discours* implique à la fois l'emphase du sens actuel et la prétention rationnelle du sens renaissant. C'est l'exemple que prend Montaigne du maître d'hôtel du cardinal Caraffa au chapitre « De la vanité des paroles » (I, 51 ; 532/306 A) : « Je lui faisais compter [rendre compte] de sa charge, écrit l'essayiste. Il m'a fait un discours de cette science de gueule avec une gravité et contenance magistrale, comme s'il m'eût parlé de quelque grand point de théologie ».

En somme, *discours* sera donc pris ici au sens de « raisonnement écrit », quasiment comme un synonyme d'*essai*. Mise à l'épreuve de la raison et de ses raisonnements « *par manière d'essai* » pour reprendre la formule de Montaigne rendant hommage à La Boétie dans le chapitre « De l'amitié » (I, 28 ; 367/183-184 A).

Or, l'incertitude fondamentale du discours conduit chez Montaigne à la mise en œuvre d'un discours de l'incertitude. Sans limiter le champ de l'incertitude dans les *Essais* aux vocables *certain* et *incertain* avec leur famille de mots, puisqu'il faudrait prendre plus largement en considération, pour bien faire, des synonymes et antonymes comme *assurance*, *inévitabile* au sens d'irréfutable en parlant de démonstrations mathématiques, *doute*, *dubitation*, *surséance* et *suspension de jugement*, dire les choses à *feinte* ou à *droit*, ou encore à *certes*, etc., sans se lancer, donc, dans une trop longue enquête lexicale, il paraît nécessaire de partir de quelques relevés statistiques. Ce sera le premier temps de notre étude. Si elles sont arides, les statistiques ont le mérite d'être concrètes.

On s'intéressera ainsi d'abord à la manière dont Montaigne parle de la certitude et de l'incertitude, dont il pratique le certain et l'incertain dans son langage. Ensuite, on pourra montrer comment cette approche de l'incertitude par le discours, autrement dit par les essais d'exercice de la raison auxquels se livre l'écrivain, conduit finalement Montaigne à élaborer un discours de l'incertitude, c'est-à-dire une technique d'écriture qui incorpore l'incertitude des choses à son fonctionnement, qui se modèle sur l'imperfection de l'humaine raison, « instrument libre et vague » (III, 11 : « Des boiteux », 348/1026 B). C'est ce « vague » qui semble intéressant en ce qu'il recouvre les étendues de la certitude et de l'incertitude pour Montaigne. En littérature, les gens s'expriment par des mots. Le choix des mots et les domaines d'application de leur emploi traduisent une vision personnelle de l'existence et de la réalité. En se focalisant sur les mots *certain*, *incertain*, *certitude*, *incertitude*, on s'expose au danger de myopie intellectuelle. Mais il faut se demander ce que révèle en profondeur chez Montaigne, dont le scepticisme pyrrhonien a donné lieu à mainte étude critique³, l'examen même des situations où l'écrivain se sent porté à choisir les mots en question.

On se permettra, au demeurant, pour tenter de bien cerner la certitude et l'incertitude, quelques échappées hors du livre I. Ainsi, quoiqu'elles ne figurent pas dans ce premier livre des *Essais*, mentionnons malgré tout, pour commencer, deux citations qui semblent emblématiques et qui sont tirées de l'« Apologie de Raimond Sebond » (II, 12). D'abord en 310/526 C, l'essayiste rapporte le mot de Nausiphànès, premier maître d'Épicure, déclarant « qu'il n'y a autre certain que l'incertitude » ; ensuite en 334/541 C, une seconde formule tardive assumée cette fois par Montaigne lui-même : « L'impression de la certitude est un certain témoignage de folie et d'incertitude extrême ». Ces deux formules font percevoir d'emblée les réserves fondamentales qu'inspire à Montaigne toute affirmation catégorique, de quelque nature qu'elle soit et sur quelque domaine qu'elle porte.

3 Voir, par exemple, *L'Écriture du scepticisme chez Montaigne*, actes des Journées d'études du CESR (Tours, novembre 2001), dir. Marie-Luce Demonet et Alain Legros, Paris, Droz, 2004 ; *Montaigne : scepticisme, métaphysique, théologie*, dir. Vincent Carraud et Jean-Luc Marion, Paris, PUF, 2004.

On trouve dans les *Essais* d'après la *Concordance* de Leake, toutes formes confondues (singulier, pluriel, adverbe, adjectif, pronom et déterminant), 273 occurrences de *certain* ou *certaine* avec leurs flexions et dérivés, dont 69 dans l'« Apologie de Raimond Sebond » ; 25 occurrences de *certitude*, toujours au singulier cette fois, dont 10 dans l'« Apologie » ; et 5 emplois de l'expression *à certes*, dont 3 dans l'« Apologie »⁴.

À l'inverse, on trouve 32 occurrences de l'adjectif *incertain* et de ses variations (y compris le dérivé adverbial *incertainement*) et 31 du substantif *incertitude*, là aussi toujours au singulier, dont 11 dans l'« Apologie ». À ce simple aperçu, on voit que l'« Apologie » se taille la part du lion dans le relevé, entre 1/4 et 3/5 des apparitions, ce qui ne paraît pas très étonnant, si l'on sait que l'« Apologie de Raimond Sebond », outre son volume considérable, est le chapitre entre tous où Montaigne entreprend de mettre à bas les certitudes illusoire de la raison humaine et de réduire sa présomption, sa prétention indue à se placer au sommet de la Création, comme cherchait à le démontrer le théologien catalan Raimond Sebond dans sa *Théologie naturelle* (ou pour donner le titre latin de l'ouvrage traduit par Montaigne en 1569 : *Liber creaturarum, sive Theologia naturalis*).

Commençons par un rappel de base : « En français moderne, le sens et le statut de *certain* varie selon sa position par rapport au nom. Antéposé, c'est un déterminant ; postposé, un adjectif. Ce n'était pas le cas au xvi^e siècle. L'adjectif peut être antéposé »⁵. Dans la langue de Montaigne, les choses sont donc moins claires qu'aujourd'hui : en général, *certain* n'a pas la même acception – et ne relève pas, le plus souvent, de la même catégorie grammaticale – selon qu'il est placé avant ou après le nom qu'il complète. Placé après, au même titre qu'*incertain*, il s'agit d'un adjectif qualificatif ayant le sens de : « sûr », « avéré ». Mais au xvi^e siècle, l'adjectif peut se trouver antéposé, alors que le déterminant n'est jamais postposé.

4 Roy E. Leake, *Concordance des « Essais » de Montaigne*, Genève, Droz, 2 vol., 1981.

5 Van Dung Le Flanchec, « *Essais* » de Montaigne : livre III, Paris, Atlande, 2002, chap. « Le travail du texte », p. 215.

Comme exemple de *certain* déterminant indéfini quantifiant-caractérisant ou caractérisant pur⁶, on pourrait citer chez Montaigne nombre de passages. Piochons, au chapitre « De la modération » (I, 30 ; 387/199 B et C), cette phrase où le sens est le même qu'à notre époque : « Certaines nations, et entre autres la Mahométane, abominent la conjonction avec les femmes enceintes ». Autre exemple, où *certain* a le sens de « défini, mais imprécis » ou plutôt de « défini, mais non précisé » (il marque l'indétermination quant à l'identité), cet extrait du chapitre « De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue » (I, 23 ; 267 / 114 A), où Montaigne, déroulant le catalogue des usages qui se rencontrent de par le monde, décrit une contrée où, dit-il, « c'est office de piété de tuer son père en certain âge »⁷. On mentionnera également la formule « à certaine mesure basse » utilisée par Montaigne au chapitre « Du jeune Caton » (I, 37 ; 432/231 C) pour apprécier la poésie. Parmi les exemples de pluriel, ce passage tiré de l'essai « C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance » (I, 27 ; 364/182 A), où Montaigne s'insurge contre la liberté que prennent les fidèles, en son temps, de discuter de ce qu'il appelle « l'autorité de notre police ecclésiastique » : « Ce n'est pas à nous à établir la part que nous lui devons d'obéissance. Et davantage : je le puis dire pour l'avoir essayé, ayant autrefois usé de cette liberté de mon choix et triage particulier, mettant à nonchaloir certains points de l'observance de notre Église ». Notons que ce pluriel ne suggère pas tant ici un nombre indéterminé, que des points fort bien identifiés de l'observance, que l'essayiste par prudence ne tient pas à préciser. Voilà pour les cas ordinaires où *certain* est antéposé.

Placé après le nom qu'il complète, *certain* devient, exactement comme *incertain*, un adjectif qualificatif. Dans cette acception, Montaigne l'utilise plutôt comme attribut que comme épithète, c'est-à-dire que la

6 Pour les catégories de déterminants indéfinis quantifiants purs, quantifiants-caractérisants et caractérisants purs, voir Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 236-247. Elles distinguent (p. 241 et 246) *certain* au pluriel, quantifiant-caractérisant, de *certain* au singulier, caractérisant pur.

7 On pourrait aussi étudier l'expression « jusques à certaine mesure » qu'on rencontre dans l'« Apologie de Raimond Sebond » (II, 12 ; 334/560 A), ainsi qu'aux chapitres « Sur des vers de Virgile » (III, 5 ; 116/862 B) et « De la vanité » (III, 9 ; 246/953 B).

certitude est non un simple complément mais véhicule l'information essentielle de la phrase : ce qui compte, c'est le caractère certain du thème de la phrase. Mais ces emplois de *certain* et d'*incertain*, étant anodins, ne méritent pas qu'on s'y arrête⁸. Restent les occurrences liées à la langue du XVI^e siècle. Peut-être sous l'influence du latin *certus*, *a*, *um*, qui signifie « fixé, déterminé, précis », *certain*, qu'il soit antéposé ou postposé, qu'il soit seul ou accompagné d'autres épithètes, prend alors valeur d'adjectif qualificatif, non plus avec le sens de « sûr », « garanti », « indubitable », mais avec celui de « précis », « net », « fixé ». C'est le cas dans des contextes particuliers où il est question de règles, de bornes, d'un ensemble diffus à embrasser ou à cadrer. Postposé par exemple dans l'essai « Que le goût des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons » (I, 14), à propos de la soif d'épargne – véritable avarice – que connut l'essayiste durant une partie de son existence, sa « seconde forme » qui a été « d'avoir de l'argent » et de vouloir accumuler les richesses. Montaigne reconnaît en effet (198/65 B) : « Mais le danger était que malaisément peut-on établir bornes certaines [c'est-à-dire arrêtées] à ce désir. » Antéposé, à l'inverse, on citera le chapitre « De la solitude » (I, 39 ; 455 / 248 A), où Montaigne conseille à son lecteur de prendre Caton et Aristide comme références et comme modèles de conduite, afin, dit-il, « d'arrêter et fermir votre âme en certaines [c'est-à-dire précises] et limitées cogitations où elle se puisse plaire ». Par ailleurs, on trouve vingt emplois de la tournure impersonnelle *il est certain*, toujours signifiant « incontestable », « établi », dont une occurrence au passé simple : « il fut certain » au chapitre « De la force de l'imagination » (I, 21 ; 247/101 C), contre un seul emploi de la tournure *il est incertain* dans l'essai « Que philosopher c'est apprendre à mourir » (I, 20 ; 229/87 A) : « Il est incertain où la mort nous attende, attendons-la partout ». C'est

8 Deux exemples presque au hasard. Encore l'« Apologie », avec un emploi ironique à l'issue d'un raisonnement dont l'essayiste se moque (287/527 B) : « Voilà pas une forme de parler certaine [c'est-à-dire sûre, absolument fiable] ? » Et un autre exemple dans l'essai « De l'art de conférer » (III, 8 ; 228/938 C) : « L'obstination et ardeur d'opinion est la plus sûre preuve de bêtise. Est-il rien certain [c'est-à-dire plein d'assurance], résolu, dédaigneux, contemplatif, grave, sérieux, comme l'âne ? ».

à croire que Montaigne préfère parler de ses certitudes que de ses incertitudes. Néanmoins, dans le cas des tournures impersonnelles, on notera que l'expression de la certitude n'est pas prise en charge directement par le locuteur, qui efface précisément sa présence derrière l'impersonnel.

De plus, on assiste également à des modalisations de la certitude si l'on peut dire, et c'est là que le tempérament personnel de Montaigne apparaît le plus⁹. Par exemple un emploi unique de la formule *il est bien certain* dans l'essai « Des récompenses d'honneur » (II, 7)¹⁰. Six usages de la locution verbale *tenir pour certain*, dont quatre à la première personne du singulier, marquent de manière appuyée la modalisation subjective du propos, partant, son caractère contestable. On mentionnera ici l'essai « De l'âge » (I, 57 ; 562 / 327 A) :

Quant à moi, je tiens pour certain que, depuis cet âge [trente ans], et mon esprit et mon corps ont plus diminué qu'augmenté, et plus reculé qu'avancé.

On rencontre aussi, une fois, la variante *prendre pour certain* au chapitre « Des menteurs » (I, 9 ; 159/37 C) :

Si, comme la vérité, le mensonge n'avait qu'un visage, nous serions en meilleurs termes. Car nous prendrions pour certain l'opposé de ce que

9 Voir Kirsti Sellevold, « *J'ayme ces mots* » : *expressions linguistiques de doute dans les « Essais » de Montaigne*, Paris, Champion, coll. « Études montaignistes », 2004. Elle étudie les marqueurs modaux *peut-être* et *à l'aventure* en triant les cas où cette dernière locution a un sens modal de ceux où elle ne l'a pas. En comparant Montaigne à une quinzaine d'auteurs du XVI^e siècle (p. 48-60), elle constate que l'absence quasiment totale du sens modal de *à l'aventure* chez d'autres auteurs du corpus retenus (notamment Bodin, Du Bartas, Larivey, le Ronsard des *Sonnets pour Hélène*) met en relief d'une manière saisissante sa présence abondante dans les *Essais*.

10 82/383 A : « Il est bien certain que la récompense de l'ordre ne touchait pas, au temps passé, seulement cette considération [de la vaillance militaire], elle regardait plus loin ». On peut songer aussi aux occurrences du tour *très certain*, pour désigner soit des « preuves très certaines » (II, 11 : « De la cruauté », 142/424 A), soit de « très certains et irréfragables exemples » (III, 11 : « Des boiteux », 355/1031 B), soit encore une « très certaine damnation » (III, 12 : « De la physionomie », 372/1043 C) ou une « très certaine espérance » (II, 13 : « De ne juger la mort d'autrui », 405/609 C).

dirait le menteur. Mais le revers de la vérité a cent mille figures et un champ indéfini¹¹.

Cette occurrence marque l'impossibilité d'avoir une certitude ; et le système hypothétique, ainsi que la forme en *–rais de prendre pour certain*, sont le signe que ce qui est évoqué n'est pas tenu pour vrai par l'énonciateur. Autrement dit, la certitude n'est pas ici possible.

Pour tirer un bilan de cet examen lexical et sémantique, il semble, au fond, que les expressions les plus tranchantes soient employées dans des raisonnements où le doute est permis. Il faudrait, pour être complet, étudier à part les adverbes *certainement* (17 occurrences) et *incertainement* (4 emplois), en distinguant – uniquement pour le premier, car le second n'a jamais de valeur modale et signifie toujours « sans précision » – les acceptions modales (à valeur de probabilité) et non modales (où *certainement*, notons-le, ne veut jamais dire « avec précision » conformément au sens étymologique du mot, mais « avec

11 Enfin, toujours à propos de modalisation, on soulignera que, lorsqu'il signifie « sûr », « indubitable », *certain* peut se rencontrer avant le nom qu'il complète, mais qu'il prend alors une intensité accrue par rapport à la signification qu'il aurait eue postposé. C'est le cas dans des contextes où le locuteur semble vouloir donner un caractère spécialement péremptoire au propos. *Certain* signifie alors « catégorique », « formel », « absolument sûr », il devient un quasi synonyme de « très-certain ». On trouve plusieurs exemples qui, combinés, font apparaître cette nuance dans l'« Apologie de Raimond Sebond » (II, 12). D'abord concernant les « épéichistes » (philosophes sceptiques) et leur technique de controverse (254/503 A) : « Si, par certain jugement, vous tenez que vous n'en savez rien [de la couleur blanche ou noire de la neige], ils vous maintiendront que vous le savez. » Deuxième exemple, toujours antéposé, à propos de la nation des Gètes et de ses rites religieux : si, dit Montaigne, le député que cette nation envoie à ses dieux « trépassé soudain, ce leur est certain argument de faveur divine » (279/521 C). Là encore, le sens est bien, non pas « fixé », « précis », mais « indubitable », et l'adjectif se trouve pourtant placé avant le mot qu'il complète, comme si cette antéposition donnait plus de fermeté à la certitude. Par comparaison, on appréciera un troisième exemple, très proche du premier, mais où l'adjectif est postposé, toujours dans l'« Apologie », à propos d'Arcésilas qui établissait « par axiome certain » telle proposition qui le démarquait des autres pyrrhonistes (361/578 A) : « Et disait Arcésilas les soutènements et l'état droit et inflexible du jugement être les biens, mais les consentements et applications être les vices et les maux. Il est vrai qu'en ce qu'il l'établissait par axiome certain, il se départait du pyrrhonisme ». La redondance (*certain* devient quasiment une épithète de nature d'*axiome*) pose la certitude du propos.

certitude » suivant une acception qu'il a perdue aujourd'hui dans notre langue du XXI^e siècle). Sous réserve de vérifications approfondies, chez Montaigne, *certainement*, en dehors de sa valeur modale (où il prend le sens de : « en toute probabilité »), signifie toujours « avec certitude », alors qu'*incertainement* signifie toujours « sans précision ». On donnera un simple exemple pour chacune des deux valeurs de *certainement*, modale et non modale. Valeur modale dans l'essai « Considération sur Cicéron » (I, 40 ; 457 / 249-250 A), à propos de l'opposition du dire et du faire et de la gloire qui s'attache à chacune de ces activités :

66

Et si la perfection du bien parler pouvait apporter quelque gloire sortable à un grand personnage, certainement [c'est-à-dire en toute probabilité, il est tout à fait vraisemblable que] Scipion et Laelius n'eussent pas résigné l'honneur de leurs comédies et toutes les mignardises et délices du langage latin à un serf africain : car, que cet ouvrage soit leur, sa beauté et son excellence le maintient assez, et Térence l'avoue lui-même.

Valeur non modale, où *certainement* signifie « avec certitude », « en toute certitude » dans l'« Apologie » par exemple (163 / 441 A) : « C'est la foi seule qui embrasse vivement et certainement [c'est-à-dire en toute certitude, en étant sûre de ne pas s'abuser] les hauts mystères de notre Religion ».

On constate donc, et ce n'est pas pour étonner le lecteur de Montaigne, un relatif équilibre entre les emplois. Si *certain* est bien plus fréquent qu'*incertain* dans les *Essais*, *incertitude* apparaît en revanche plus souvent que *certitude*. Ce qui ressort, malgré tout, c'est donc cette grande fréquence et cette diversité des emplois de *certain* sous la plume de Montaigne : formes grammaticales, positions (avant ou après le nom qu'il complète) et intensifs (emploi de *très*). On pourrait en tirer l'impression d'un penseur péremptoire, mais il faut plutôt rapprocher une telle caractéristique de la tendance, repérée par Nicolas Le Cadet chez Montaigne, à un usage pyrrhonien du style sentencieux dans les *Essais*¹². Car le principal enseignement de ces statistiques, c'est la

¹² Nicolas Le Cadet, « La maxime et le nouveau langage des *Essais* », *Nouveau bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*, II – 2^e semestre 2007, n^o 46,

richesse de la palette d'acceptations de *certain* comme déterminant. De manière plus générale, si les formules les plus tranchantes, on le disait, sont employées dans des raisonnements où le doute est permis, il en résulte que la « marque péculière » de Montaigne sera bien de modaliser ces expressions catégoriques, par conséquent d'introduire, au cours des analyses et développements que ménagent les mises à l'épreuve ou « essais » de son jugement, des degrés de certitude.

L'INCERTITUDE DU DISCOURS

À présent que nous avons repéré la pratique langagière du certain et de l'incertain dans les *Essais*, il faut tenter de comprendre comment Montaigne appréhende les notions de certitude et d'incertitude, quelle approche intellectuelle il en donne tout au long de son ouvrage. Et dès lors, ce ne sont plus les acceptations des termes : *certain* et *incertain*, *certitude*, *incertitude* en eux-mêmes qu'il importe de considérer, mais la position, l'attitude qu'adopte Montaigne à leur égard quand il évoque ces sujets dans son discours. La modalisation va nous servir de lien, car ces degrés de certitude et d'incertitude qu'introduit Montaigne en évoquant la relativité de divers thèmes, ces degrés n'apparaissent justement dans son discours que par le biais de la modalisation. Pour revenir un instant à l'adverbe *certainement*, Montaigne déclare par exemple en « De l'expérience » (III, 13 ; 425-426 / 1080 B) à propos des régimes diététiques que veulent lui prescrire les médecins et qu'il refuse de suivre :

Je ne crois rien plus certainement que ceci : que je ne saurais être offensé par l'usage des choses que j'ai si longtemps accoutumées.

Ici la modalisation subjective impliquée par la tournure *je crois que* rejaillit sur l'adverbe par attraction modale pourrait-on dire, de sorte que *certainement* ne signifie ni « en toute probabilité », ni « en toute certitude », mais à mi-chemin entre ces deux valeurs il signifie « avec la plus ferme conviction ». La modalité épistémique indique la forte

chance d'actualisation du procès. Et voilà où se fait jour l'attitude de Montaigne à l'égard de la certitude et de l'incertitude. Il modalise, non seulement ce qu'il dit, mais il se modalise lui-même en train de le dire, comme pour mettre en garde son lecteur et l'inviter à l'esprit critique. Sur maints sujets, par ses prises de position personnelles, l'essayiste va en conséquence brosser une palette de degrés fort divers de certitude et d'incertitude, les premiers en général très modérés, les seconds plus intenses. On trouve ainsi les expressions « peu de certitude » (III, 12 : « De la physionomie », 393/1057 C), « quelque certitude » (II, 12 : « Apologie de Raimond Sebond », 363/579 A), « plus de certitude » (I, 11 : « Des pronostications », 168/43 B), mais aussi des tournures comme « nulle certitude qui me satisfasse » (II, 12 : « Apologie », 251/501 C), « je ne pleuvis [garantis] autre certitude, sinon que » (III, 11 : « Des boiteux », 358/1033 C), sans parler des emplois ironiques équivalant au degré zéro de la certitude. En revanche, pour *incertitude*, apparaissent des formules catégoriques, à propos de la torture : « Pour dire vrai, c'est un moyen plein d'incertitude et de danger » (II, 5 : « De la conscience », 62/369 A), ou touchant la prétention au savoir : « L'impression de la certitude est un certain témoignage de folie et d'incertitude extrême » (II, 12 : « Apologie de Raimond Sebond », 306/541 C). Les énoncés sont assertifs, la certitude devient possible pour dire son impossibilité. Une tendance générale se dégage donc nettement : d'une part à modaliser et tempérer la certitude, d'autre part à radicaliser l'incertitude.

Si l'on dresse à présent un rapide tour d'horizon des domaines où se fait jour aux yeux de Montaigne l'incertitude ou la certitude possibles du discours, on constate que l'incertitude est générale, à grand renfort de couples ou de trios de termes où l'incertitude se trouve appariée à la « variété des choses » (I, 19 : « Qu'il ne faut juger de notre heur, qu'après la mort », 217/79 A), à la « perplexité » (I, 24 : « Divers événements de même conseil », 288/128 A), à l'« inquiétude » (*ibid.*, 294/132 A), au « trouble » (I, 47 : « De l'incertitude de notre jugement », 506/286 C), au « doute » (I, 50 : « De Démocrite et Héraclite », 526/302 C), à la « confusion » (II, 37 : « De la ressemblance des enfants aux pères », 649/777 A), aux « querelles » (III, 13 : « De l'expérience », 405/1067 B),

à l'« erreur » (II, 12 : « Apologie de Raimond Sebond », 381/592 A). Et pour finir cette énumération, je citerai ce passage du chapitre « De l'expérience » (III, 13 ; 450/1095 C) relatif aux ressorts de la Nature que l'homme prétend à tort découvrir : « Il y a grande incertitude, variété et obscurité de ce qu'elle nous promet ou menace ». Les seuls domaines où une certitude paraisse possible à Montaigne dans les *Essais*, ce sont les mathématiques, mais il se méfie de ce qui ne peut être vérifié par les sens et rejette donc souvent avec une ironie virulente les démonstrations de la logique comme des mathématiques. On se souvient du célèbre « Plaisants causeurs » au chapitre « Des boiteux » (III, 11 ; 348/1026 C), employé pour dénigrer ceux qui « laissent là les choses, et s'amuse à traiter les causes ». L'essayiste voit, semble-t-il, dans la géométrie une illustration parmi d'autres des illusions de la raison humaine. Cela ne l'empêche pas d'interroger avec curiosité Jacques Pelletier du Mans sur ces questions. Dans l'« Apologie » (351/571 A), il indique par exemple : « Et m'a l'on dit qu'en la Géométrie (qui pense avoir gagné le haut point de certitude parmi les sciences) il se trouve des démonstrations inévitables subvertissant la vérité de l'expérience ». L'essayiste se montre plus sévère par contre avec la médecine et le droit, dont les prétentions à la certitude lui paraissent non seulement aberrantes, mais relever pour ainsi dire de l'imposture. On se reportera aux chapitres « De la ressemblance des enfants aux pères » (II, 37) et « De l'expérience » (III, 13). Quand on passe à l'incertitude, on voit le domaine économique rejoindre les précédents. Un seul exemple, tiré du chapitre II, 17 : « De la présomption », suffit à prouver que Montaigne n'accorde aucun crédit, aucune confiance aux gens qui font des plans sur la comète en matière financière (457-458/645 B) : « Et je suis d'avis que, si ce qu'on a suffit à maintenir la condition en laquelle on est né, et dressé, c'est folie d'en lâcher la prise sur l'incertitude de l'augmenter ». Ne parlons pas des conduites humaines et des comportements de ses contemporains : « Certes c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme »¹³. Montaigne s'insurge, de ce fait, tout particulièrement qu'en matière de religion trop de monde prenne en cette fin du XVI^e siècle

13 I, 1 : « Par divers moyens on arrive à pareille fin » (124/9 A).

la liberté de discuter du dogme religieux comme s'il était permis au premier venu, femme ou garçon de boutique, de pérorer librement sur ces questions. On peut renvoyer à la lecture du chapitre « Des prières » (I, 56), ainsi bien sûr qu'à l'« Apologie de Raimond Sebond » (II, 12). Car cette longue apologie paradoxale du théologien espagnol, apologie délibérément austère, pourrait bien avoir été composée par Montaigne dans l'intention non seulement de se moquer des certitudes et des systèmes philosophiques, mais de les remplacer par un doute radical – et l'on rejoint ici le pyrrhonisme – face auquel la seule figure de Dieu resterait en place comme une vérité révélée, invitant l'homme à se garder de tout discours à son sujet.

70

Une occurrence d'un discours de certitude apparente va dans le même sens sur un thème plus léger, la superstition des exploits sexuels. On observera en effet que le seul emploi du passé simple dans la tournure impersonnelle qu'on examinait plus haut suffit à désolidariser le locuteur du propos qu'il énonce et en l'espèce à jeter un jour ironique sur l'épisode, puisque se trouve adopté par Montaigne à des fins parodiques le point de vue des superstitieux qui accordent créance à la médaille destinée à les guérir des « nouements d'aiguillettes ». Citons ce passage de l'essai « De la force de l'imagination » (I, 21 ; 247 / 101 C) :

Somme il fut certain que mes caractères se trouvèrent plus Vénériens que Solaires, plus en action qu'en prohibition.

Montaigne aurait pu dire « il est certain que mes caractères », etc., mais l'ironie aurait disparu avec la polyphonie¹⁴. Ainsi, finalement, la seule aune que Montaigne admette en matière de certitude, aune très imparfaite, qui se trouve évidemment très vite remise en cause, ce

14 On peut consulter à nouveau, pour cette notion et pour l'étude systématique des marqueurs évidentiels chez Montaigne, le travail de Kirsti Sellevold (« *J'ayme ces mots* » : *expressions linguistiques de doute dans les « Essais » de Montaigne op. cit.*, p. 35-68) : elle a examiné les marqueurs *il me semble que, il semble que, il paraît que, j'ai l'impression que, je crois que, je pense que*. Voir aussi les travaux classiques d'Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, chap. VIII : « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », p. 171-233.

sont les sens¹⁵. Le témoignage sensoriel lui paraît fragile non seulement en soi, mais parce que, qui sait, dans le cas de l'homme il est peut-être même incomplet, d'autres animaux possédant des sens que nous n'aurions pas¹⁶. Cela dit, étant donné que cette aune est la seule dont dispose l'être humain, il en découle que le degré de certitude que Montaigne accorde à la matière dont il parle augmente à mesure qu'elle se rapproche de lui-même, puisqu'il est « Roi de [s]a matière »¹⁷. Voilà pourquoi le domaine où la certitude de Montaigne est la plus affirmée est l'amitié. En réponse aux malveillants qui mettraient en cause la qualité de leur entente, par exemple en suggérant des calculs ou des conflits d'intérêts possibles, Montaigne proclame dans l'essai « De l'amitié » (I, 28 ; 375/189 A) :

Il n'est pas en la puissance de tous les discours du monde de me déloger de la certitude que j'ai, des intentions et jugements du mien [de l'ami qu'était Étienne de La Boétie]. Aucune de ses actions ne me saurait être présentée, quelque visage qu'elle eût, que je n'en trouve incontinent le ressort. Nos âmes ont charrié si uniment ensemble, elles se sont considérées d'une si ardente affection, et de pareille affection découvertes jusques au fin fond des entrailles l'une de l'autre, que, non seulement je connaissais la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à lui de moi qu'à moi.

- 15 L'essayiste assure par exemple en II, 12 (375/588 A) : « Il n'est aucun absurde selon nous plus extrême que de maintenir que le feu n'échauffe point, que la lumière n'éclaire point, qu'il n'y a point de pesanteur au fer ni de fermeté, qui sont notices que nous apportent les sens : ni créance, ou science en l'homme, qui se puisse comparer à celle-là en certitude. » Montaigne ne révoque pas totalement le témoignage des sens, puisqu'il l'oppose aux démonstrations mathématiques quand cela l'arrange. Mais ce qu'il réfute en revanche, c'est la foi que l'homme accorde à ce témoignage. L'essayiste déclare d'ailleurs qu'il doute que l'homme « soit pourvu de tous sens naturels » (*ibid.*).
- 16 Voir le long bestiaire présenté dans l'« Apologie de Raimond Sebond » (175-230/449-486) ; et l'étude de Claire Couturas, « Les exemples animaliers dans l'« Apologie de Raimond Sebond » », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VII^e série, n° 39-40 (janvier-juin 1994), p. 54-57.
- 17 III, 8 : « De l'art de conférer », 233-234/943 B et C : « Moi qui suis Roi de la matière que je traite, et qui n'en dois compte à personne, [je] ne m'en crois pourtant pas du tout [tout à fait]. Je hasarde souvent des boutades de mon esprit, desquelles je me défie, et certaines finesses verbales de quoi je secoue les oreilles : mais je les laisse courir à l'aventure ».

Quelque crédit qu'il faille accorder à cette perfection amicale sur les plans biographique et historique¹⁸, on voit que, pour une fois, la conviction de Montaigne n'est pas marchandée.

Ainsi l'incertitude du discours prend-elle des formes multiples chez Montaigne. Incertitude de notre jugement, d'abord, suivant le titre du chapitre I, 47. On peut l'illustrer par une page digne des tergiversations de Gargantua au troisième chapitre du *Pantagruel* (1532), pris entre la naissance de son fils et la mort de sa femme¹⁹. Montaigne y relate le « passage que l'empereur Charles cinquième fit en Provence », expliquant comment « le roi François fut au propre d'élire [de choisir] ou de lui aller au-devant en Italie, ou de l'attendre en ses terres [...] ». Dans cet extrait (504/285 A), dont la première phrase fait plus d'une page à elle seule, Montaigne s'amuse à plaider le pour et le contre sur une question de protocole pour montrer que chaque hypothèse peut être valable, et pour incliner par cet exemple le lecteur à plus de circonspection dans ses prises de position, quel que soit le sujet traité. Si l'on examine le passage, on remarquera certaines expressions imagées à valeur quotidienne, instaurant insensiblement la familiarité d'une atmosphère simple et populaire avec le public, comme « celui qui met la nappe tombe toujours des dépens ». On voit d'autre part que Montaigne a le souci d'adopter non seulement le point de vue de François I^{er} tel qu'il peut l'imaginer, mais aussi celui du soldat qui n'a que peu de compensations aux dangers

72

18 Voir, entre autres, Philippe Desan, *Montaigne dans tous ses états*, Fasano, Schena Editore, 2002 ; et Michel Magnien, « Le centre indécis du livre I : réflexions sur la "place" de La Boétie au sein des *Essais* », dans Bruno Roger-Vasselien (dir.), *Montaigne et l'intelligence du monde moderne : « Essais », livre I*, Paris, PUF, 2010.

19 Rappelons l'*incipit* de ce chapitre III du *Pantagruel* : « Du dueil que mena Gargantua de la mort de sa femme Badebec » : « Quand Pantagruel fut né, qui fut bien esbahy et perplex ? Ce fut Gargantua son pere. Car, voyant d'un cousté sa femme Badebec morte et de l'aulture son filz Pantagruel né tant beau et tant grand, ne scavoit que dire ny que faire. Et le doubte que [qui] troubloit son entendement estoit assavoir s'il devoit plorer pour le deuil de sa femme, ou rire pour la joye de son filz. D'un costé et d'aulture il avoit argumens sophisticques qui le suffocquoient, car il les faisoit très bien in modo et figura, mais il ne les pavoit souldre, et, par ce moyen demouroit empestré comme la souriz empeigée ou un milan prins au lasset ». On aurait pu évoquer aussi les hésitations de Panurge sur le mariage tout au long du *Tiers Livre* (1546).

et difficultés que lui occasionne la guerre, et qui en devient excusable de se livrer alors au pillage ou de désertier s'il se trouve à proximité de son foyer, et le point de vue enfin de Charles Quint tel que pouvait le prévoir François I^{er}²⁰.

Incertitude des choses pour l'homme pris dans le devenir, puisque l'inaccessibilité de l'être à « l'humaine condition » condamne le discours de l'essayiste à peindre le « passage ». C'est l'ouverture du chapitre « Du repentir » (III, 2 ; 34/805 B) et la fin de l'« Apologie de Raimond Sebond » (II, 12 ; 394/601 A), dont on peut reprendre quelques lignes :

Puisque les sens ne peuvent arrêter notre dispute, étant pleins eux-mêmes d'incertitude, il faut que ce soit la raison ; aucune raison ne s'établira sans une autre raison : nous voilà à reculons jusques à l'infini. Nous n'avons aucune communication à l'être, parce que toute humaine nature est toujours au milieu entre le naître et le mourir, ne baillant de soi qu'une obscure apparence et ombre, et une incertaine et débile opinion.

Incertitude et précarité de la condition humaine elle-même, non seulement à cause de l'universel écoulement, mais aussi à cause du temps

20 L'événement commenté remonte à 1536. C'était la troisième guerre entre François I^{er} et Charles Quint. Après occupation par la France de la Savoie et du Piémont, l'empereur fit envahir la Provence, puis assiégea Marseille, qui résista victorieusement. Une trêve fut conclue l'année suivante par l'entremise du pape Paul III. Les différents exemples pris à la fin du passage font allusion à la deuxième guerre punique qui se termina par la victoire romaine de Zama en 202 av. J.-C. (Scipion et Hannibal), à l'expédition de l'Athénien Nicias contre Syracuse en 415 av. J.-C. qui se solda par un désastre, et au siège de Syracuse un siècle plus tard par les Carthaginois en 311 av. J.-C., face auxquels le tyran Agathocle résista en portant la guerre sur le territoire punique. La source de Montaigne est ici Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live* (1519), livre II, chap. 12 : « Lequel vaut le mieux, lorsqu'on craint d'être attaqué, de porter la guerre chez son ennemi ou de l'attendre chez soi ». Mais la différence entre Montaigne et Machiavel se trouve dans la conclusion. Car l'essayiste, en l'agrémentant d'une citation non reproduite ici du poète Manilius, contemporain de Tibère, citation qui confère une couleur humaniste et plus générale à sa réflexion, donne le fin mot à la Fortune qui rend nos calculs à peu près inutiles, alors que Machiavel, stratège politique et militaire avant tout soucieux de proposer un modèle de conduite, tranchait (trad. Toussaint Guiraudet, Paris, Berger-Levrault, coll. « Stratégies », 1980, p. 186) : « Je conclus donc qu'un prince dont les États sont remplis de peuples nombreux et aguerris doit toujours attendre chez lui un ennemi puissant au lieu d'aller à sa rencontre. Mais celui qui a ses sujets désarmés, et peu aguerris, doit l'éloigner de son territoire le plus qu'il peut ».

qui passe, « de jour en jour, de minute en minute », avec les changements d'humeur et de fantaisies qu'il produit. On connaît les remarques de l'essayiste sur lui-même (II, 12 ; 343/565 B) :

Un même pas de cheval me semble tantôt rude, tantôt aisé, et même chemin à cette heure plus court, une autre fois plus long, et une même forme ores plus, ores moins agréable. Maintenant je suis à tout faire, maintenant à rien faire ; ce qui m'est plaisir à cette heure, me sera quelquefois peine. Il se fait mille agitations indiscrètes et casuelles chez moi.

74 L'alliance d'antonymes (*rude vs aisé, court vs long, tout vs rien, plaisir vs peine*), et le fait que l'adjectif *agréable* soit modifié par *plus* puis par *moins*, peignent l'instabilité, la réversibilité des choses. De même, en « De la vanité » (III, 9 ; 261/964 C) :

Mes premières publications furent l'an mille cinq cent quatre vingt. Depuis d'un long trait de temps je suis envieilli, mais assagi je ne le suis certes pas d'un pouce. Moi à cette heure et moi tantôt sommes bien deux. Mais quand meilleur, je n'en puis rien dire.

Ici, l'incertitude de l'identité est visible au retournement syntaxique qui fait se succéder une structure attribut+sujet-verbe (*assagi je ne le suis*) à une structure plus traditionnelle sujet-verbe+attribut (*je suis envieilli*). La syntaxe est à l'image de la révolution intime inaboutie.

Incertitude, bien sûr, de la conjoncture politique à la fin du XVI^e siècle et par conséquent de Montaigne, sujet du roi de France, vassal des puissants et maire de Bordeaux, pris « dans le moiau des troubles » des guerres civiles de France entre papistes et réformés. C'est l'objet, entre autres, des essais « De l'utile et de l'honnête » (III, 1) et « De ménager sa volonté » (III, 10). Incertitude, en définitive, de toute cette réalité qui s'offre au regard de l'essayiste et que son discours restitue pour le lecteur, mais de cette réalité à laquelle plus encore – et c'est le dernier point de mon propos auquel je voudrais en venir à présent – Montaigne s'efforce d'adapter son discours, ou plus exactement sur laquelle il s'efforce de modeler son discours. En somme, devant l'incertitude incontournable et avérée du discours, Montaigne tente de mettre en place un discours de l'incertitude, une technique d'écriture qui colle au plus près à ses

propres revirements de pensée, à la volatilité de ses fantaisies, mais aussi à l'instabilité fondamentale des choses et des êtres.

LE DISCOURS DE L'INCERTITUDE

Au fondement de ce discours de l'incertitude, on peut repérer deux préoccupations distinctes chez Montaigne. D'abord une stratégie de mise à bas des certitudes que se forge la présomption humaine. Il s'agit pour l'essayiste de réduire autant qu'il peut les prétentions de l'être humain en général à se placer au sommet de la Création, mais aussi de l'homme occidental à dominer ses semblables de l'autre côté de l'Océan. Ce sont les deux chapitres qui, au-delà de l'écho interne ménagé au sein du premier livre avec l'essai « De la coutume et ne changer aisément une loi reçue » (I, 23)²¹, se répondent à huit années de distance : « Des Cannibales » (I, 31) et « Des coches » (III, 6), avec leur satire acerbe des préjugés sur l'Autre, puis des massacres auxquels, combinés à l'appât de « la mercadence et de la trafique », ces préjugés ont conduit – massacres perpétrés dans le Nouveau Monde par les Conquistadores et que Montaigne dénonce en montrant l'ignominie et l'inutilité.

Mais le discours de l'incertitude correspond également chez Montaigne à un véritable style, avec l'aspect de pente involontaire, de vision personnelle que recouvre cette notion. On constate une tendance naturelle de la plume de l'essayiste à se modeler sur les sujets dont il parle. Comme les sujets qu'il aborde sont marqués par une incertitude fondamentale, il adopte une technique d'écriture adéquate. C'est la fameuse façon de répondre « enquêteuse, non résolutive » indiquée en « Des boiteux » (III, 11) et qui prend véritablement chez Montaigne la dimension d'une démarche de pensée et d'écriture. Les marqueurs d'incertitude que constituent toutes les locutions accumulées dans ce passage bien connu participent de « l'allure poétique, à sauts et à gambades » (305/994 B) que prend le discours de l'écrivain.

21 Voir Alexandre Tarrête, « “De la coutume [...]” et “Des cannibales” : l'écriture paradoxale et ses enjeux », dans Bruno Roger-Vasselín (dir.), *Montaigne et l'intelligence du monde moderne, op. cit.*

On me fait haïr les choses vraisemblables, quand on me les plante pour infaillibles. J'aime ces mots, qui amollissent la témérité de nos propositions : à l'aventure, aucunement [en quelque manière], quelque, on dit, je pense, et semblables : Et si j'eusse eu à dresser des enfants, je leur eusse tant mis en la bouche, cette façon de répondre enquêteuse, non résolutive : Qu'est-ce à dire ? Je ne l'entends pas : Il pourrait être : Est-il vrai ? qu'ils eussent plutôt gardé la forme d'apprentis à soixante ans, que de représenter les docteurs à dix ans : comme ils font²².

76

La modalité interrogative (en ce qu'elle est demande d'information, donc présuppose l'incertitude, si ce n'est l'ignorance), les marques explicites de subjectivité (comme *je pense*), les modalisations (notamment à travers la périphrase modale *il pourrait être*, qui traduit l'éventualité seulement), et même l'énumération de ces procédés, traduisent le goût du locuteur pour le discours de l'incertitude. Mais comme toujours chez Montaigne, le point de vue n'est pas univoque. Au-delà du scepticisme et venant l'enrichir de sensibilité à la langue, une influence plus anecdotique relevant de l'admiration littéraire est toujours possible pour expliquer telle ou telle marque stylistique des *Essais*. À cet égard, Kirsti Sellevold a noté la fréquence de la locution à l'aventure en emploi modal dans les *Essais*, préférée à *peut-être*. Il faut y voir à l'évidence l'influence de Jacques Amyot dans ses traductions de Plutarque, qui, lui aussi, emploie volontiers à l'aventure ou paraventure dans cette acception²³.

²² III, 11 : « Des boiteux », 354/1030 B.

²³ À partir de la consultation du dictionnaire de Huguet (Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 6 vol., 1946), Kirsti Sellevold émettait, en l'absence de statistiques précises sur Amyot, l'hypothèse suivante : « Il ne me semble pas invraisemblable que l'auteur des *Essais*, qui fut grand lecteur de Plutarque et admirateur d'Amyot, aurait puisé la forme à l'aventure (au sens modal) précisément chez Amyot » (« *J'ayme ces mots* » : *expressions linguistiques de doute dans les « Essais » de Montaigne*, op. cit., p. 56-57). Une telle hypothèse se trouve confirmée par une évaluation de la pratique d'Amyot dans sa traduction des *Œuvres morales* de Plutarque (Paris, Vascosan, 1572). On trouve en effet 6 emplois adverbiaux de *peut estre*, 71 emplois de à l'aventure, 2 emplois de paraventure (en un seul mot), 14 emplois de d'aventure (dont 11 dans le tour *si d'aventure*). C'est beaucoup plus que chez aucun des autres auteurs étudiés par Kirsti Sellevold et mentionnés plus haut. Or, on se souvient de l'éloge ouvrant le chapitre « À demain

Le jugement s'exerce sur tous sujets et il le fait d'autant plus librement que son discours ne prétend rien construire, du moins rien de définitif. Il faut remarquer, forme de modalisation plus difficile à cerner, que chez Montaigne *certain* adjectif, qu'il soit employé avec le sens ancien de « déterminé », « précis » – proche de la valeur de déterminant indéfini qu'on a observée plus haut – ou avec le sens habituel aujourd'hui de « sûr », « avéré », « indubitable », est employé de préférence dans des phrases négatives ou restrictives. Commençons par l'acception ancienne, celle où *certain* signifie « précis », « déterminé ». Ici les passages célèbres abondent. L'essai « De l'oisiveté » (I, 8 ; 153/32 A) nous parle ainsi des esprits : « Si on ne les occupe à certain sujet qui les bride et contraigne, ils se jettent dérégés, par ci par là, dans le vague champ des imaginations ». L'essai « De l'amitié » (I, 28 ; 366/183 A) est également éclairant : « Que sont-ce ici aussi, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite, ni proportion que fortuite ? ». Le chapitre « De la vanité » (III, 9 ; 291-292/985 B) précise, à propos des trajets et itinéraires que choisit Montaigne durant ses voyages :

Je ne trace aucune ligne certaine, ni droite ni courbe. Ne trouvé-je point, où je vais, ce qu'on m'avait dit ? Comme il advient souvent que les jugements d'autrui ne s'accordent pas aux miens, et les ai trouvés plus souvent faux, je ne plains pas ma peine ; j'ai appris que ce qu'on disait n'y est point.

Quant à l'autre acception, l'acception actuelle de « vérifié », « indubitable », on la trouve également dans un contexte restrictif, au milieu d'une concessive qui modalise encore la certitude évoquée. C'est au chapitre « De la bataille de Dreux » (I, 45 ; 490/274-275 B) :

Agésilas refusa l'avantage que fortune lui présentait, de laisser passer le bataillon des Béotiens et les charger en queue, quelque certaine victoire

les affaires » (II, 4 ; 54/363 A) : « Je donne avec raison, ce me semble, la palme à Jacques Amyot sur tous nos écrivains Français. Non seulement pour la naïveté et pureté du langage, en quoi il surpasse tous autres, ni pour la constance d'un si long travail, ni pour la profondeur de son savoir », etc.

qu'il en prévît, estimant qu'il y avait plus d'art que de vaillance : et pour montrer sa prouesse d'une merveilleuse ardeur de courage, choisit plutôt de leur donner en tête.

En l'occurrence, la certitude est présentée sous un jour négatif, celui de l'embuscade militaire minable, de la « mécanique victoire » de bas étage. C'est dire la réserve de Montaigne et sa réticence à l'égard des certitudes : on dirait que, quand certitude il y a, la réalité perd à ses yeux tout son relief et toute sa saveur. Les modalisateurs repérés plus haut, comme à *l'aventure* ou *il semble que*, constituent bien une expression de réserve libératrice, dans la mesure où ils permettent au locuteur, en marquant le statut provisoire de ses arguments, d'exercer librement sa parole. C'est le rôle des avertissements et précautions de langage qu'on trouve au fil des enrichissements éditoriaux en tête du chapitre « Des prières » (I, 56 ; 547/317 A et C) :

78

Je propose des fantaisies informes et irrésolues, comme font ceux qui publient des questions douteuses à débattre aux écoles : non pour établir la vérité, mais pour la chercher : Et les soumetts au jugement de ceux, à qui il touche de régler non seulement mes actions et mes écrits, mais encore mes pensées. Également m'en sera acceptable et utile la condamnation, comme l'approbation, tenant pour exécration s'il se trouve chose dite par moi ignoramment ou inadvertamment contre les saintes prescriptions de l'Église catholique, apostolique et romaine, en laquelle je meurs et en laquelle je suis né²⁴.

Mais de plus, Montaigne exploite les pouvoirs bénéfiques de la fantaisie et de ses objets, par exemple dans le chapitre « De la diversion » (III, 4). Montaigne préconise en effet de remédier à une rêverie par une autre rêverie. L'imaginaire est tantôt un leurre dans l'ordre du savoir, tantôt

24 Voir aussi « Des boiteux » (III, 11 ; 358-359/1033 B et C) : « Qui mettrait mes rêveries en compte au préjudice de la plus chétive loi de son village, ou opinion, ou coutume, il se ferait grand tort, et encore autant à moi. Car en ce que je dis, je ne pleuvis [garantis] autre certitude, sinon que c'est ce que lors, j'en avais en ma pensée, pensée tumultuaire et vacillante. C'est par manière de devis que je parle de tout, et de rien par manière d'avis ».

au contraire un apaisement dans l'ordre de la pratique : je renvoie ici aux travaux d'Olivier Guerrier²⁵. Montaigne joue avec son lecteur et se joue de la réalité par ce discours de l'incertitude, calqué sur l'incertitude inhérente à notre condition, en donnant à son texte une plasticité dont les majuscules de scansion constituent un exemple de marqueurs. Les citations d'auteurs favorisent également ce jeu avec un lecteur à qui Montaigne a quelque obligation de « ne dire qu'à demi » selon son propre aveu²⁶. Et c'est dans cette connivence de l'écrivain que l'humour et l'ironie trouvent leur place. Un ou deux exemples. Pour marquer la contingence de la pensée et de ses produits, il est significatif que l'unique chapitre des *Essais* segmenté en alinéas soit « De l'incertitude de notre jugement » (I, 47), comme pour indiquer, avec une ironie discrète, le règne de la fortune par l'architecture²⁷. Le discours de l'incertitude recourt également à l'incrédulité. C'est justement l'usage de l'expression à *certes*. Elle emporte, dans les cinq emplois qu'en fait Montaigne, des significations diverses et il faut se référer ici au *Dictionnaire* d'Edmond Huguet, qui les fait très clairement ressortir puisqu'il cite les cinq exemples²⁸. À *certes* veut dire tantôt « expressément, nettement, fortement » (une seule des cinq occurrences), tantôt « vraiment, réellement » (une seule occurrence encore), tantôt enfin « sérieusement » (cas le plus fréquent avec trois occurrences). Et dans ce dernier emploi, l'expression est toujours opposée à une autre pour clarifier l'acception : « à certes » est ainsi mis en regard ou bien de « par jeu et par exercice » (II, 12 ; 261/508 A), ou bien de « par gosserie » (III, 13 ; 470/1108 B), ou bien de « ce sont des moqueurs » (II, 12 ; 274/518 A). Pour jeter le doute sur certaines assertions, en effet, Montaigne prétend qu'il ne peut croire que les philosophes concernés aient parlé sérieusement. Le faux éloge (ou diasyrme) – car dire une absurdité en plaisantant est une manière d'être dans le vrai – jette le discrédit sur ces philosophes. Enfin,

25 Olivier Guerrier, *Quand « les poètes feignent » : « fantasie » et fiction dans les « Essais » de Montaigne*, Paris, Champion, coll. « Études montaignistes », 2004.

26 III, 9 : « De la vanité » (306/996 C).

27 Selon l'expression d'Olivier Guerrier (*Quand « les poètes feignent »*, op. cit., p. 43), à qui j'emprunte cette observation.

28 Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du xv^e siècle*, op. cit.

l'essayiste donne au « suffisant lecteur » des indices de l'esprit dans lequel il convient d'aborder les *Essais*. On citera, pour terminer, le passage où Montaigne signale les incertitudes possibles de la réception de son ouvrage par un dialogue fictif où, en « Sur des vers de Virgile » (III, 5 ; 135 / 875 C et B), il émet différentes réserves : « Tu te joues souvent, on estimera que tu dis à droit ce que tu dis à feinte. — Oui, fais-je, mais je corrige les fautes d'inadvertance, non celles de coutumes ».

80

En guise de conclusion, retenons que les acceptions de *certain* et d'*incertain* nous ont permis de faire émerger en nuance et concrètement les contours de la certitude et de l'incertitude chez Montaigne. L'étude lexicale et sémantique menée dans le premier moment de cette communication était nécessaire pour donner d'abord à comprendre à quel point l'incertitude du discours est généralisée chez Montaigne. Le seul domaine à y échapper est finalement l'amitié, puisque la foi ne doit pas se prêter aux discours des humanistes qui ne font que « niaiser et fantastiquer »²⁹, leurs fantaisies ne pouvant donc pas, en toute rigueur, être considérées comme de l'ordre du discours.

Mais par delà ce constat, un discours de l'incertitude est à l'œuvre, une technique d'écriture où les majuscules de scansion, comme toutes les additions dont s'enrichit l'Exemplaire de Bordeaux « autant qu'il y aura d'encre et de papier au monde » (III, 9 ; 235/945 B), font la richesse constamment renouvelée, l'originalité de la pensée. L'humaine raison est un instrument libre et vague. Ce vague de la raison humaine est rendu par le discours incertain, non fixé, disons peut-être grotesque, de l'essayiste qui raisonne sur les choses et sur leur réalité imparfaite, non sur les causes et leur logique spécieuse et rigide. On retrouve décidément l'ouverture du chapitre « De Démocrite et Héraclite » (I, 50 ; 526/302 C) : « Et me rendre au doute et incertitude, et à ma maîtresse forme, qui est l'ignorance ».

²⁹ II, 3 : « Coutume de l'île de Cea », (35/350 A).

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- CARRAUD, Vincent, MARION, Jean-Luc (dir.), *Montaigne : scepticisme, métaphysique, théologie*, Paris, PUF, 2004.
- COUTURAS, Claire, « Les exemples animaliers dans l'«Apologie de Raimond Sebond» », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VII^e série, n°39-40 (janvier-juin 1994), p. 54-57.
- DEMONET, Marie-Luce, LEGROS, Alain (dir.), *L'Écriture du scepticisme chez Montaigne*, actes des Journées d'études du CESR (Tours, novembre 2001), Paris, Droz, 2004.
- DENIS Delphine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- DESAN, Philippe, *Montaigne dans tous ses états*, Fasano, Schena Editore, 2002.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.
- GUERRIER, Olivier, *Quand « les poètes feignent » : « fantaisie » et fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, coll. « Études montaignistes », 2004.
- HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVII^e siècle*, Paris, Didier, 6 vol., 1946.
- LE CADET, Nicolas, « La maxime et le nouveau langage des *Essais* », *Nouveau bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne*, II – 2^e semestre 2007, n° 46, p. 85-109.
- LE FLANCHEC, Van Dung, « *Essais* de Montaigne : livre III, Paris, Atlande, 2002, chap. « Le travail du texte ».
- LEAKE, Roy E., *Concordance des « Essais » de Montaigne*, Genève, Droz, 2 vol., 1981.
- MAGNIEN, Michel, « Le centre indécis du livre I : réflexions sur la “place” de La Boétie au sein des *Essais* », dans Bruno ROGER-VASSELIN (dir.), *Montaigne et l'intelligence du monde moderne : « Essais », livre I*, Paris, PUF, 2010.
- MONTAIGNE, *Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009, t. I.
- , *Les Essais*, éd. Pierre Villey-Saulnier, Paris, PUF, 1965.
- SELLEVOLD, Kirsti, « *J'ayme ces mots* » : *expressions linguistiques de doute dans les « Essais » de Montaigne*, Paris, Champion, coll. « Études montaignistes », 2004.
- TARRÊTE, Alexandre, « “De la coutume [...]” et “Des cannibales” : l'écriture paradoxale et ses enjeux », dans Bruno Roger-Vasselín (dir.), *Montaigne et l'intelligence du monde moderne : « Essais », livre I*, Paris, PUF, 2010.

LES CLIVÉES DANS LE LIVRE I DES *ESSAIS* : DE L'EXERCICE À L'EXPRESSION DU JUGEMENT

Mathilde Thorel
Université de Provence

La présence des clivées dans la prose des *Essais* est une des manifestations de l'écriture profondément dialogique de Montaigne. L'étude de leur fonctionnement discursif met au jour « l'exercice du jugement » qui s'y éprouve.

On appelle « phrases clivées » ou « clivages » les énoncés du type *c'est X qui/que V* :

[...] c'est la coutume qui nous fait impossible ce qui ne l'est pas
(I, 36: 425¹).

[...] c'est moi que je peins (« Au lecteur », p. 117).

D'un point de vue morpho-syntaxique, la grammaire transformationnelle les définit comme le résultat de l'extraction d'un constituant de la phrase par un « procédé emphatique qui associe une locution identifiante [*c'est*] et une relative »². Dans le premier exemple, le sujet de la phrase non clivée « la coutume nous fait impossible ce qui ne l'est pas » est mis en relief par l'outil complexe *c'est... qui* ; dans le second exemple, le pronom tonique « moi » provient de l'extraction de l'objet pronominal réfléchi à partir de la phrase simple « je me peins ». D'autres

- 1 Le Livre I des *Essais* de Montaigne est cité dans l'édition de référence du programme de l'agrégation : *Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009. Les références des citations sont données entre parenthèses, indiquant successivement le numéro du livre, de l'essai, et de la page.
- 2 Martin Riegel, Jean-Claude Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 430.

linguistes font l'économie de cette hypothèse transformationnelle : la clivée est vue comme une structure attributive, plus précisément un « énoncé d'identification » entre le sujet pronominal *ce*, annonçant la proposition introduite par *qui* ou *que*, et le constituant X³. Le pronom démonstratif *ce*, sujet de la copule, est donc dans l'énoncé un représentant cataphorique⁴. Quant au constituant *qui/que* V, il est traditionnellement décrit comme une subordonnée relative ; cependant, il ne caractérise pas l'attribut X qui semble en surface son antécédent et reste dépendant du pronom démonstratif sujet. De plus, l'analyse de *que* comme pronom relatif devient difficile dès lors que X ne correspond pas à l'objet direct de la proposition⁵ :

84

Ce n'est pas en passant, et tumultuairement, qu'il faut manier un étude si sérieux et vénérable (I, 56 : 551).

Le clivage ne doit donc pas être confondu avec les emplois de *c'est* suivi d'un GN à expansion relative :

[...] c'est un cordonnier qui sait faire de grands souliers à un petit pied (I, 51 : 530).

Dans ce cas, la séquence « nom + relative » forme un constituant unique, où la subordonnée assume son rôle ordinaire de modificateur de l'antécédent, et n'est pas liée au démonstratif sujet.

Les clivées sont attestées en français depuis le XI^e siècle mais ne connaissent pas de réelle extension avant le XV^e siècle ; elles manifestent depuis le XVI^e siècle une grande stabilité au regard d'autres constructions⁶. Les études

3 Voir Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1995, § 155-157.

4 On évitera donc de parler dans ce cas de « présentatif », notion mal définie et d'usage fluctuant. Pour une mise au point, voir, par exemple, Alain Rabatel, « Valeur énonciative et représentative des "présentatifs" *c'est, il ya, voici/voilà* », *Revue de sémantique et pragmatique*, 9, 2001, p. 111-144.

5 Le Goffic fait alors de *que* un « relateur omni-fonction » (*Grammaire de la phrase française, op. cit.*, § 157).

6 Voir Magali Rouquier, « Les constructions clivées en ancien français et en moyen français », *Romania*, 125, 2007, p. 167-212 ; Claude Muller, « Naissance et évolution des constructions clivées en "*c'est...que*" », dans P. Blumenthal et E.-J. Tyaert (dir.), *La Cognition dans le temps*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Linguistische Arbeiten », 2003, p. 101-120 ; Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, § 194.

diachroniques se sont toutefois intéressées à la variation représentée par les trois types formels que l'on rencontre avec une préposition⁷. Le marquage fonctionnel peut alors apparaître : soit devant l'attribut (*c'est à Paul que je parle*, dit « type moderne », aujourd'hui le plus fréquent) ; soit devant le relateur (*c'est Paul à qui je parle*, dit « type ancien », sans doute attesté antérieurement) ; soit devant les deux (*c'est de cela dont je parle*, dit « type redondant », variante bien attestée entre les ^{xvi}e et ^{xviii}e siècles). Le corpus dépouillé dans le livre I des *Essais* n'a livré que des occurrences du premier type, mais on relève ponctuellement ailleurs d'autres formes :

Voilà comment c'est à Dieu seul à qui gloire et honneur appartient
(II, 16⁸).

Du point de vue sémantique, la clivée se caractérise toujours comme une rhématisation. La subordonnée *quelque V* est le thème (ou présupposé) qui rappelle les éléments connus en fin d'énoncé. Le rhème (ou propos) est le constituant X focalisé par la construction : il est posé comme le seul élément apte à vérifier la prédication exprimée par la proposition *quelque V*. Ces propriétés font de la clivée un « marqueur syntaxique de dialogisme »⁹. Des travaux récents en linguistique énonciative ont cependant distingué deux, voire trois types de répartition de l'information dans les clivées, selon que la séquence *quelque V* constitue un véritable thème déjà mentionné et repris dans la clivée, ou qu'elle prenne une valeur rhématique plus ou moins accentuée¹⁰. Or,

7 Typologie reprise de Claude Muller, « Naissance et évolution des formes clivées... », art. cit.

8 Montaigne, *Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992, p. 618.

9 Voir les travaux d'Aleksandra Nowakowska, en particulier « La production de la phrase clivée (c'est y qu-z) en français : de la syntaxe expressive à la syntaxe dialogique », *Modèles linguistiques*, XXV, 2004, p. 211-221 ; *id.*, « Syntaxe, textualité et dialogisme : clivage, passif, si z c'est y », *Cahiers de praxématique*, 30, 2004, p. 13-35 ; ainsi que Jacques Bres et Sylvie Mellet, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, 163, « Dialogisme et marqueurs grammaticaux », 2009, p. 3-20.

10 Pour le français moderne, les travaux de Jenny Doetjes, Georges Rebuschi et Annie Rialland distinguent ainsi les clivées contrastives (« *focus ground* ») des clivées où la séquence *quelque V* fait partie du rhème (« *broad focus* »), comme dans « C'est avec plaisir que nous vous accueillerons » ; voir Jenny Doetjes, Georges Rebuschi et Annie Rialland, « Cleft sentences », dans Francis Corblin et Henriette de Swart (dir.), *Handbook of French Semantics*, Stanford, CSLI publications, 2004, p. 529-552.

le fonctionnement discursif de la clivée et son interprétation varient en contexte selon le statut informationnel de ses constituants.

C'est de cette diversité de fonctionnement dont on voudrait rendre compte dans le corpus étudié¹¹. Le Livre I fournit moins d'une quarantaine d'occurrences de clivées, dont la répartition est irrégulière – 23 occurrences apparaissent dans 11 des 31 derniers chapitres. Les clivées sont un point d'observation privilégié de la manière dont l'écriture de Montaigne met en forme l'« exercice du jugement », conçu comme la mise à l'épreuve d'une pensée personnelle et subjective par la confrontation à la pensée – et aux discours – des autres. Dans le corpus observé, les clivées sont liées au discours réflexif et au commentaire, par opposition au mode du récit qui caractérise la relation des anecdotes ; cette tendance rend partiellement compte de leur répartition inégale d'un essai à l'autre. De plus, elles signalent l'investissement subjectif du locuteur en certains points stratégiques de son argumentation : l'opération de rhématisation est directement imputable à un sujet en tant qu'expression d'un jugement qui s'inscrit en faux contre une assertion, explicite ou implicite, de sens opposé. Les modalisateurs qui affectent ces structures le confirment : incidente (« ce me semble », I, 56 : 551), adverbes ou locutions adverbiales (« à l'aventure », I, 27 : 359 ; « à la vérité », I, 31 : 397). Du reste, environ un tiers des occurrences apparaissent dans des subordinées complétives régies par des verbes de discours et surtout de jugement : « est aisé à voir que » (I, 36 : 424), « nous trouverons que » (I, 27 : 360), « j'ai trouvé » (I, 27 : 364), « il semble à la vérité... que nous fassions notre compte que... » (I, 56 : 558).

86

11 L'analyse se concentrera sur le corpus délimité par le programme restreint de langue française défini pour l'agrégation, soit les chapitres 27 à 57 du Livre I. On se limitera en outre à l'étude des clivées du type *c'est X qui/que V* telles qu'on les a décrites jusqu'ici : il ne sera donc pas question des pseudo-clivées ni des constructions liées du type *c'est X que N* (« C'est don de dieu que la divination », I, 31 : 401). Bien que la *Grammaire méthodique du français* (op. cit., p. 432) et Le Goffic (*Grammaire de la phrase française*, op. cit., § 158) décrivent ces dernières dans le prolongement des clivées en postulant l'ellipse du verbe *être* dans le dernier constituant, ces énoncés ont un mode de fonctionnement qui leur est propre, dont la discussion excèderait les limites de cette étude.

Les clivées réalisent par excellence la valeur contrastive, même si celle-ci n'épuise pas leur fonctionnement sémantique et discursif. Dans les tours contrastifs, les plus fréquents, le constituant X est focalisé par opposition à tous les éléments possibles d'un même paradigme. L'organisation informationnelle est alors typiquement binaire, articulant la succession rhème/thème.

La valeur contrastive peut être explicitée – et renforcée – par la négation ou la comparaison d'inégalité :

C'est le jouir, non le posséder, qui nous rend heureux (I, 42 : 473¹²)
 [...] c'est plutôt accoutumance, que science qui nous en ôte l'étrangeté
 (I, 27 : 360).

Comme le montrent ces exemples, les clivées à valeur contrastive réalisent pleinement le potentiel dialogique de la structure. La rhématisation de X l'oppose, implicitement ou ici, explicitement, à d'autres valeurs possibles *en tant qu'elles sont ou pourraient être l'objet d'une assertion de sens opposé*. Autrement dit, le tour clivé contrastif accepte toujours une paraphrase du type « [contrairement à ce qu'on pourrait penser ou dire], c'est X [et non Y] qu-V ». La clivée, en tant qu'énoncé dialogique, manifeste donc une dualité énonciative : elle « rapporte » un autre énoncé en même temps qu'elle « dialogue » avec lui¹³. De ce fait, la position du locuteur dans la clivée s'affirme de manière polémique. En outre, on notera que ces exemples relèvent très nettement du style formulaire. Sur le plan formel, l'explicitation du contraste va de pair avec une relative densité de l'énoncé, soulignée par le rythme binaire, voire le travail des sonorités. La référence générique, le présent gnomique, et leur statut syntaxique d'indépendantes juxtaposées, qui les détache nettement de la continuité du discours, sont encore d'autres traits caractéristiques de la maxime. Si ce n'est pas le cas de tous les tours clivés contrastifs, ceux-ci ont en commun, on le verra, d'être des énoncés frappants, aux contours nettement délimités, et ponctuant la réflexion dont ils ressaisissent l'idée principale.

12 Voir aussi : I, 42 : 469 et I, 56 : 551.

13 Voir Aleksandra Nowakowska, « Syntaxe, textualité et dialogisme... », art. cit.

L'effet contrastif est accentué quand le rhème focalisé est l'antonyme complémentaire ou réciproque d'un autre terme présent dans l'énoncé ou le co-texte immédiat. La relation d'antonymie favorise le renversement paradoxal, comme dans l'essai « De l'amitié » (I, 28). L'amitié selon Montaigne bouleverse le sens de l'échange des bienfaits qui caractérise les « amitiés communes ». Dans ce passage, il affirme d'abord que la communauté de conscience qui unit les deux amis exclut l'idée de service (I, 28 : 376). Le dernier argument, introduit sur le mode de la concession hypothétique, accomplit en réalité le renversement paradoxal qui fonde sa redéfinition de l'amitié. C'est là qu'apparaît la clivée :

88

Si en l'amitié de quoi je parle, l'un pouvait donner à l'autre, *ce serait celui qui recevrait le bienfait, qui obligerait son compagnon*. Car cherchant l'un et l'autre, plus que toute autre chose de s'entre-bienfaire, celui qui en prête la matière et l'occasion, est celui-là qui fait le libéral, donnant ce contentement à son ami, d'effectuer en son endroit ce qu'il désire le plus (I, 28 : 376 ; je souligne).

Par la clivée, le locuteur prend le contrepied d'une *doxa* héritée de l'Antiquité. Le couple formé par la relation réciproque du don implique communément que celui qui « donne » « oblige » celui qui « reçoit ». Ce point de vue est contesté par l'inversion des prédicats dans la clivée, que souligne l'antithèse entre les parties rhématique (« recevrait le bienfait ») et thématique (« obligerait »). La rhématisation est ici pleinement dialogique : le raisonnement hypothétique affecte d'adopter le point de vue de l'autre dans la subordonnée antéposée, pour mieux le réfuter dans la principale clivée. En outre, les parallélismes et les relations lexicales montrent que sont visés non seulement des positions discursives mais aussi des schémas sémantiques enregistrés en langue. Le renversement paradoxal opéré dans la clivée arrête ainsi l'attention du lecteur de Montaigne ; l'explication qui suit (« Car... ») doit achever d'amener celui-ci à déplacer son propre point de vue pour entrevoir ce que peut être une telle amitié. Ce type d'enchaînement est caractéristique dans le corpus observé, et témoigne de la portée illocutoire de cette structure.

La clivée contrastive comme forme d'expression du renversement paradoxal apparaît aussi dans l'essai « Des Cannibales » (I, 31 : 397).

Quelques pages après l'ouverture, Montaigne revient à la question initiale, anthropologique et linguistique, qui fonde le retournement de perspective et l'éloge paradoxal des Indiens :

Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté : sinon que chacun appelle barbarie, ce qui n'est pas de son usage. [...] Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits, que nature de soi et de son progrès ordinaire a produits : là où à la vérité *ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice, et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages* (I, 31 : 397 ; je souligne).

La clivée repose sur un dialogisme citatif flagrant : la partie thématique « que nous devrions appeler [...] sauvages » reformule à peine les deux prédicats de dénomination précédents. Les reprises lexicales font encore une fois ressortir la rhématisation dialogique : l'antonymie complémentaire entre « nature » et « artifice » divise ainsi le paradigme des « fruits » en deux sous-ensembles, objets de deux assertions antithétiques. La clivée renchérit donc sur le renversement de perspective qui consiste ici à redéfinir le mot « sauvage » ; la modalisation souligne à la fois l'investissement subjectif du locuteur et le rejet du point de vue rapporté dans la proposition précédente. De plus, la clivée s'inscrit dans la progression argumentative et rhétorique de la phrase. Celle-ci s'analyse en effet comme une période carrée à balancement antithétique, articulée autour du connecteur « là où » : de part et d'autre se répartissent les reprises lexicales et les récurrences de sonorités, l'antithèse « nature »/« artifice », les parallélismes syntaxiques et les rythmes binaires internes. Les parallélismes de constituants et l'inversion de l'ordre thème/rhème dans la clivée élaborent même un chiasme doublé d'une gradation dans la véhémence :

- (A) Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits,
- (B) que nature de soi et de son progrès ordinaire a produits :
- (B') là où à la vérité ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice, et détournés de l'ordre commun,
- (A') que nous devrions appeler plutôt sauvages.

La clivée s'intègre donc dans une période dont l'organisation rythmique, syntaxique et sémantique mime le renversement paradoxal opéré par le locuteur ; la cadence mineure, formée par le dernier membre de la clivée, le clôt avec fermeté. Cependant, les deux points de vue sont attribués à un « nous » : il ne s'agit donc pas d'un dialogisme interdiscursif simple, où le locuteur s'opposerait au discours des autres. Le « je » étant impliqué de part et d'autre par le « nous », le locuteur de la clivée dialogue aussi avec son propre discours : ce dialogisme intralocutif est caractéristique du mouvement réflexif de l'essai. De fait, le premier « nous » suggère la position commune d'une collectivité à laquelle s'assimile le locuteur, en tant qu'il utilise les mots de la langue courante ; le « nous » de la clivée associe cette fois le « je », dans l'exercice de son jugement, à ses compatriotes, invités à adopter la même posture critique (« nous devrions »). Le recours au « nous » implique ainsi un jeu subtil d'inclusion et de dissimulation du sujet par rapport à la communauté à laquelle il appartient, en même temps qu'il prémunit le renversement paradoxal de la rupture complète entre l'individu et la communauté à laquelle il s'adresse. Plus clairement encore que dans le cas précédent, le renversement de la *doxa* implique une révision de nos usages linguistiques – et illustre, indirectement, la nécessité éthique d'un « dictionnaire tout à part [s]oi » (III, 13).

L'antonymie complémentaire « âme »/« corps » donne lieu à des réalisations singulières du tour contrastif. L'essai « De l'institution des enfants » (I, 26) présente ainsi l'une de ses formules mémorables :

Ce n'est pas une âme, ce n'est pas un corps qu'on dresse, c'est un homme
(I, 26 : 340).

L'antithèse, redoublée par l'anaphore de la copule, se résout dans le troisième terme asserté, « homme ». Celui-ci est en relation d'hyperonymie par rapport à « âme » et « corps », qui se trouvent donc niés en tant que parties du tout focalisé dans la dernière clivée elliptique. De cette façon, le rythme ternaire et sa cadence mineure résument en une maxime tout le développement qui précède. L'énoncé justifie en même temps qu'il condense la conception de la pédagogie défendue par Montaigne : les deux termes niés renvoient directement aux discours

sur l'éducation qu'il vient de critiquer, tandis que l'hyperonyme focalisé lui permet d'affirmer avec force son propre idéal pédagogique, qui vise l'être humain rétabli dans son intégrité.

À la fin de l'essai « De l'âge » (I, 57), le redoublement de la clivée s'interprète aussi par rapport aux points de vue confrontés en amont et en aval de son insertion :

Tantôt c'est le corps qui se rend le premier à la vieillesse : parfois aussi c'est l'âme (I, 57 : 562).

L'alternative antithétique explicite le mouvement dialogique de la structure clivée. D'un côté, comme le confirme la citation latine qui la précède, l'assertion des deux rhèmes complémentaires « X [et non Y] » / « Y [et non X] » met en avant le caractère inéluctable des atteintes de la vieillesse : quel que soit le premier affecté, le « corps » ou l'« âme », l'un et l'autre finiront par « se rend[re] ». La formule fait en ce sens écho au constat précédent du locuteur : « je tiens pour certain que depuis cet âge, et mon esprit, et mon corps ont plus diminué, qu'augmenté, et plus reculé que avancé » (*ibid.*). Mais de l'autre côté, l'enchaînement discursif manifeste une dissymétrie au profit de l'affaiblissement de l'« âme » : en réalité, Montaigne met en garde ceux qui, se fiant uniquement aux signes physiques de la déchéance, persistent à croire que leurs facultés intellectuelles resteront intactes. La première clivée est donc une concession à leur point de vue, et le confirme ; tandis que la seconde, elliptique, résonne comme un avertissement qui diverge de l'appréciation commune, et sous-entend « [contrairement à ce que pensent certains] » : « [ce n'est pas toujours] le corps qui se rend le premier à la vieillesse : parfois aussi c'est l'âme ». Les dernières phrases de l'essai développent ce second point de vue en insistant sur le caractère insidieux de la déchéance intellectuelle et en revenant à un motif cher à Montaigne, la nécessité de mieux utiliser le temps de vie qui nous est imparti.

La rhématisation dialogique caractéristique des clivées contrastives les rend aptes à exprimer une prise de position assumée, souvent polémique, du locuteur. Elles marquent volontiers le point de basculement de la critique des discours existants vers le développement d'un point de vue personnel produit par l'exercice du jugement.

Toutefois, d'autres clivées ne vérifient pas le fonctionnement contrastif qui vient d'être décrit. Considérons par exemple l'amorce d'un ajout manuscrit dans l'essai « De la modération » (I, 30) :

C'est de quelque poète disetteux et affamé de ce déduit que Platon emprunta cette narration, que Juppiter fit à sa femme une si chaleureuse charge [...] (I, 30 : 388).

92 Si l'analyse morphosyntaxique reste la même, l'organisation de l'information s'appréhende différemment. D'une part, il n'est pas satisfaisant d'accorder à la subordonnée un rôle uniquement thématique : le développement de l'anecdote qu'elle introduit montre qu'elle constitue un apport d'information nouvelle. D'autre part, le constituant focalisé, s'il conserve une valeur rhématique, se conçoit plus difficilement de manière contrastive. On a donc affaire ici à un type d'énoncé où la distinction entre rhème et thème se trouve neutralisée, au profit d'une valeur d'insistance davantage centrée sur la subjectivité du locuteur que sur la confrontation des points de vue. Ainsi, le rôle énonciatif de relance est apparent au point d'insertion de l'ajout ; on le retrouve dans des clivées situées en début de développement, voire à l'*incipit* de l'essai :

Ce n'est pas à l'aventure sans raison, que nous attribuons à simplesse et ignorance, la facilité de croire et de se laisser persuader (I, 27 : 359¹⁴).

Leur fonctionnement dialogique est plus étroitement lié au contexte où elles s'insèrent. Dans l'exemple emprunté à « De la modération » (I, 30), le dialogisme tient non au choix du référent de X mais à sa désignation ironique : c'est Homère que dénote la périphrase dépréciative « quelque poète disetteux et affamé de ce déduit ». Or, le renversement de l'axiologie attendue se comprend par rapport à la série d'exemples qui précède, que concluait l'appréciation « brave et généreux exemple de mariage ». La clivée souligne la rupture introduite par l'exemple ajouté, qui sert au contraire à Montaigne à stigmatiser

14 Voir aussi I, 56 : 551.

l'intempérance dans le mariage, autant qu'à désavouer ironiquement ceux qui s'en font l'écho.

La valeur d'insistance concurrence souvent la valeur contrastive lorsque le constituant focalisé est lui-même anaphorique ou assorti d'un adjectif tel que « seul » ou « même ». Ainsi, décrivant la société des Cannibales (I, 31), Montaigne rapporte le « prêche » quotidien de « quelqu'un des vieillards » :

[I] ne leur recommande que deux choses, la vaillance contre les ennemis, et l'amitié à leurs femmes. Et ne faillent jamais de remarquer cette obligation, pour leur refrain, que *ce sont elles qui leur maintiennent leur boisson tiède et assaisonnée* (I, 31 : 400 ; je souligne).

Dans cet essai, la place des femmes dans la communauté des Indiens retient particulièrement l'attention de Montaigne. Certes, l'élément focalisé « elles » s'oppose ici à l'autre sexe. Toutefois, l'énoncé ne s'interprète pas comme un tour contrastif à proprement parler : la clivée met globalement en avant le rôle des femmes en tant qu'elles sont responsables de la confection de la boisson. Le dialogisme de la structure elle-même est aussi plus diffus : il est lié à la situation de discours évoquée, celle du « prêche » destiné à rappeler aux hommes leurs devoirs, ainsi qu'à l'économie globale d'un essai où Montaigne se plaît à déstabiliser son lecteur.

Un peu plus loin, Montaigne aborde la guerre « toute noble et généreuse » des Indiens et insiste, non sans provocation, sur leur bravoure et leur force d'âme. Une série d'expressions intensives valorise ce qu'ils attendent de la victoire sur leurs ennemis :

[Leur guerre] n'a d'autre fondement parmi eux, que la seule jalousie de la vertu. [...]

[L]'acquêt du victorieux, c'est la gloire, et l'avantage d'être demeuré maître en valeur et en vertu [...].

Ils ne demandent à leurs prisonniers, autre rançon que la confession, et reconnaissance d'être vaincus (I, 31 : 404-405).

La comparaison restrictive et le détachement sont autant de structures emphatiques dans le sillage desquelles apparaît la clivée :

Tout cela se fait pour cette seule fin, d'arracher de leur bouche quelque parole molle ou rabaissée, ou de leur donner envie de s'enfuir, pour gagner cet avantage de les avoir épouvantés, et d'avoir fait force à leur constance. Car aussi à le bien prendre, *c'est en ce seul point que consiste la vraie victoire* (I, 31 : 405 ; je souligne).

94

La clivée admettrait ici une interprétation contrastive du type « [contrairement à ce qu'on pourrait penser], c'est en ce seul point [et non en un autre] que consiste la vraie victoire » ; l'assertion vise en effet implicitement la manière dont les Européens conçoivent leurs propres victoires militaires. Mais une autre valeur s'y superpose : le constituant focalisé « en ce seul point », de faible contenu lexical, est plus intensif que contrastif. De plus, il joue un rôle de pivot dans la linéarité du discours : à la fois anaphorique et cataphorique, il reprend le co-texte gauche autant qu'il annonce la citation latine qui suit. Le constituant « que consiste la vraie victoire » n'est pas non plus une simple reprise thématique : l'accent et la modalisation portés par l'adjectif « vraie » répartissent la valeur rhématique sur l'ensemble de l'énoncé. La clivée exprime le jugement d'un locuteur qui joue avec les préjugés de ses lecteurs en élevant la description à un niveau de généralité supérieur. Il poursuit du reste avec véhémence, tournant en dérision les différentes modalités de la victoire à l'européenne qu'il décline dans une série de structures d'emphase par détachement à droite¹⁵ :

C'est la qualité d'un portefaix non de la vertu, d'avoir les bras et les jambes plus roides : c'est une qualité morte et corporelle que la disposition : c'est un coup de la fortune, de faire broncher notre ennemi, et de lui éblouir les yeux par la lumière du Soleil : c'est un tour d'art et de science, et qui peut tomber en une personne lâche et de néant, d'être suffisant à l'escrime (I, 31 : 405-406).

Au terme de cette accumulation, apparaît une nouvelle clivée :

15 On retrouve dans ces structures disloquées *c'est X, de V-Inf/que P* une organisation binaire de l'information : l'attribut qui suit *c'est* est le thème, le constituant détaché à droite a valeur de reprise thématique. Noter que la deuxième proposition est une construction du type *c'est X que N*.

L'estimation et le prix d'un homme, consiste au cœur et en la volonté : *c'est là où gît son vrai honneur* : la vaillance c'est la fermeté, non pas des jambes et des bras, mais du courage et de l'âme : elle ne consiste pas en la valeur de notre cheval, ni de nos armes, mais en la nôtre (*ibid.* ; je souligne).

Parallèle à la précédente, elle la reformule : l'adverbe « là » joue le même rôle de pivot anaphorique, de relance et d'insistance que le syntagme « en ce seul point » ; le second membre a une valeur rhématique manifeste. Toutefois, le passage de la « vraie victoire » au « vrai honneur » signale le déplacement de la réflexion. En amenant le lecteur à s'interroger sur ce qui fait « l'estimation et le prix d'un homme », l'éloge paradoxal des Indiens rejoint un thème récurrent dans les *Essais*, la distinction entre le propre et l'emprunté et la reconnaissance des qualités intrinsèques.

Comme on le voit, les deux valeurs qu'on a distinguées ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et se trouvent diversement actualisées selon le contexte. Il est vrai que l'organisation informationnelle et le caractère plutôt thématique ou rhématique de la proposition *quelque V* dans la clivée restent parfois difficiles à discerner – en raison même du mode de progression de la pensée mise en œuvre dans les *Essais*. L'écriture procède en effet par un travail de reformulation constant, un jeu subtil de répétitions, variations et déplacements souvent implicites. Mais la plasticité énonciative des structures clivées leur permet d'épouser ce mouvement, que le contexte tire parti plutôt de leur valeur contrastive ou de leur valeur expressive, voire des deux à la fois. Tel est le cas semble-t-il au début de l'essai « De l'usage de se vêtir » (I, 36) ou encore « De la solitude » (I, 39). Dans ce dernier, l'énonciation dialogique entreprend dès l'ouverture de récuser les leurres de la vie publique. Après un premier renversement (« Et quant à ce beau mot, de quoi se couvrir l'ambition et l'avarice [...], rapportons-nous-en hardiment à ceux [...] »), le locuteur renchérit par une vive apostrophe :

Répondons à l'ambition que c'est elle-même qui nous donne goût de la solitude (I, 39 : 440).

En contexte, l'énoncé présente toutes les caractéristiques des clivées du second type : le second membre « qui nous donne goût de la solitude » est inclus dans la rhématisation, que n'épuise pas le pronom renforcé « elle-même ». Toutefois, le dialogue fictif et le renversement paradoxal opéré au sein de la clivée actualisent sa valeur contrastive, qui se superpose à la précédente.

De même, dans un dernier passage emprunté au début de l'essai « Des prières » (I, 56 : 547-548), Montaigne revendique le seul usage du *Pater noster*, au détriment de toutes les autres prières :

[...] Et si j'en étais cru, à l'entrée et à l'issue de nos tables, à notre lever et coucher, et à toutes actions particulières, auxquelles on a accoutumé de mêler des prières, je voudrais que *ce fût le patenôtre que les Chrétiens y employassent sinon seulement, au moins toujours*. L'Église peut étendre et diversifier les prières selon le besoin de notre instruction [...] (I, 56 : 547-548 ; je souligne).

La clivée est intégrée dans un développement tout entier orienté vers la valorisation du *Pater noster*, dont elle clôt le premier mouvement. Sa structure binaire réitère en l'affermissant la protestation qui précède. D'une part, le terme unique « patenôtre » résout la périphrase précédente (« certaine façon de prière [...] prescrite et dictée mot à mot par la bouche de Dieu ») en une dénomination singulière ; celle-ci s'oppose à l'ensemble des autres « prières », paradigme collectif dans lequel il est sélectionné. La valeur contrastive est d'autant plus sensible que le mouvement concessif qui suit va justifier ce « privilège », confirmé par le démonstratif emphatique « celle-là » et l'ajout manuscrit (« C'est l'unique prière de quoi je me sers partout », phrase non clivée). D'autre part, la seconde partie de la clivée (« que les Chrétiens y employassent [...] ») et la modalisation portée par le verbe recteur ressaisissent l'exhortation précédente (« il m'a toujours semblé que nous en devons avoir l'usage plus ordinaire, que nous n'avons »). La clivée marque bien l'affirmation croissante du sujet, dans la gradation qui mène de l'atténuation (« Je ne sais si je me trompe »/« il m'a toujours semblé que nous devons »/« si j'en étais cru ») à la déclaration énergique de l'ajout manuscrit. Ainsi, la revendication du seul *Pater noster* s'inscrit en faux contre la pratique

d'une dévotion qui, au contraire, néglige celui-ci ; mais de ce fait, la clivée focalise tout autant l'attribut que l'information véhiculée dans le dernier constituant.

Tout déjà usuel et caractéristique de la langue française, commun aux codes de l'écrit et de l'oral, les clivées sont une des formes du « parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche » mais aussi « hardi » et « véhément » qu'apprécie Montaigne (I, 26 : 349). Le Livre I des *Essais* sait en outre tirer parti du potentiel dialogique d'une structure syntaxique aux contours nettement définis dont l'interprétation oscille entre deux pôles : la valeur contrastive et la valeur d'insistance. Ce double fonctionnement discursif les implique profondément dans une écriture qui, déployant l'exercice du jugement effectué par un sujet, doit amener son lecteur à en faire lui-même l'expérience.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

BRES, Jacques et MELLET, Sylvie, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, 163, « Dialogisme et marqueurs grammaticaux », 2009, p. 3-20.

DOETJES, Jenny, REBUSCHI, Georges, et RIALLAND, Annie, « Cleft sentences », dans Francis Corblin et Henriëtte de Swart (dir.), *Handbook of French Semantics*, Stanford, CSLI publications, 2004, p. 529-552. FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.

LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la Phrase française*, Paris, Hachette, 1993.

MONTAIGNE, *Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992.

98

MULLER, Claude, « Naissance et évolution des constructions clivées en “c’est... que...” : de la focalisation sur l’objet concret à la focalisation fonctionnelle », dans Peter Blumenthal & Jean-Emmanuel Tyvaert (dir.), *La Cognition dans le temps. Études cognitives dans le champ historique des langues et des textes*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Linguistische Arbeiten », 2003, p. 101-120.

NOWAKOWSKA, Aleksandra, « La production de la phrase clivée (c’est y qu-z) en français : de la syntaxe expressive à la syntaxe dialogique », *Modèles linguistiques*, XXV, 2004, p. 211-221.

–, « Syntaxe, textualité et dialogisme : clivage, passif, si z c’est y », *Cahiers de praxématique*, 30, 2004, p. 13-35.

RABATEL, Alain, « Valeur énonciative et représentative des “présentatifs” c’est, il y a, voici/voilà », *Revue de sémantique et pragmatique*, 9, 2001, p. 111-144.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Claude, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

ROUQUIER, Magali, « Les constructions clivées en ancien français et en moyen français », *Romania*, 125, 2007, p. 167-212.

TROISIÈME PARTIE

Racine

L'APPOSITION DANS *MITHRIDATE* :
UN INSTRUMENT RYTHMIQUE, RHÉTORIQUE
ET ÉMOTIONNEL

Stéphanie Smadja

Université Denis Diderot-Paris VII

Fondée notamment sur l'effet de sourdine mis en valeur par Leo Spitzer, l'écriture de Racine représente un des grands modèles du classicisme. Selon Spitzer,

le sens des œuvres de Racine est pour ainsi dire enfoui sous la langue, l'accès en est rendu difficile par un style souvent modéré et assourdi, d'un rationalisme posé, presque purement formel ; parfois, et pour quelques instants, la langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique qui se dessinait timidement dans l'esprit du lecteur. C'est que le propre de Racine n'est ni la simple formule ni le simple chant lyrique mais l'alternance et l'imbrication de ces deux éléments¹.

La présente étude se fonde sur l'hypothèse que l'apposition permet précisément cette « alternance » et cette « imbrication », hypothèse à vérifier au fil des analyses. En effet, l'apposition participe plus généralement d'un effet de discontinuité syntaxique. Dans le cadre générique qui nous intéresse ici, celui de la tragédie classique, l'apposition permet des effets variés : concordance ou discordance entre versification et syntaxe, modifications prosodiques en partie

1 Leo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », dans *Études de style* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 208.

liées au point précédent, répartition des informations, irruption et accentuation des émotions, densité du langage. Dans son article, Spitzer la relie plusieurs fois implicitement à ce qu'il nomme « le chant lyrique » de Racine. Par exemple, lorsqu'il affirme que « pourtant le lyrisme de la veuve d'Hector perce fugitivement dans l'opposition ternaire du premier vers (... *importune à moi-même*) »², il cite et analyse une apposition en position initiale. Cependant, il évoque également l'apposition comme effet de sourdine possible, comme le montre cette phrase : « L'impression d'atténuation, de mise en forme dans les propos des personnages raciniens est due aussi au remplissage de certains hémistiches avec des déterminations adverbiales, des appositions, des parenthèses »³. L'apposition peut certes attirer l'attention par des effets d'étirement syntaxique mais elle peut également permettre d'ajouter une nuance infime, de passer des éléments sous silence de façon discrète ou encore d'équilibrer et d'harmoniser le rythme d'un vers. Elle constitue, de ce fait, un instrument idéal à la fois pour atténuer et pour accentuer les propos tenus. Dès lors, nous pouvons interroger les différentes fonctions de l'apposition dans *Mithridate*, à la lumière de ces éléments. Le classement adopté se fonde sur la place du segment en apposition.

DÉFINITION ET DONNÉES CHIFFRÉES

Étymologiquement, le terme « apposition » signifie « placé à côté ». Les définitions sont variables d'une grammaire à l'autre, d'une théorie à l'autre. Selon la grammaire traditionnelle, le terme *apposition* doit être réservé à une apposition nominale, nécessairement coréférentielle à son support. L'article « Apposition » de *La Grammaire d'aujourd'hui* développe longuement cette définition traditionnelle, avant d'évoquer brièvement l'adjectif, mêlant deux terminologies distinctes comme le montre la phrase suivante : « Par analogie avec la construction 8, on parle également d'adjectif apposé dans le cas où l'épithète est séparée du

2 *Ibid.*, p. 210.

3 *Ibid.*, p. 274.

reste de la phrase par une double pause »⁴. *La Grammaire méthodique du français*, quant à elle, évoque les « modificateurs en position détachée » et associe aux substantifs le terme d'*apposition*, aux adjectifs le terme d'« épithète détachée »⁵. Pour cette étude, le terme *apposition* sera utilisé dans un sens large, dans la perspective des travaux effectués par Franck Neveu sur le détachement⁶, selon des critères à la fois sémantico-logiques mais également (et au premier titre) syntaxiques. De ce point de vue, le corpus comporte aussi bien des appositions adjectivales que des appositions nominales, qui relèvent toutes de la prédication seconde.

Sur l'ensemble du corpus, on note une très large majorité d'appositions en position non polaire : 80,4 %. La plupart se situent à droite du support (47 %). L'écart n'est pas énorme mais reste notable, proportionnellement, par rapport aux appositions placées à gauche de leur support (33,4 %). Les appositions en position frontale représentent 13,8 % des occurrences. Les appositions en position de clôture se distinguent par leur rareté : 5,8 % seulement des occurrences. Si les appositions en position de clôture se placent toujours en fin de vers, les appositions en position frontale prennent par trois fois place dans le second hémistiche.

La majorité des appositions portent sur le sujet de la proposition. On trouve cependant 25,4 % d'appositions dont le support n'est pas le sujet de la proposition. Si cette possibilité est tout à fait courante pour les appositions à droite, elle ne l'est guère, en français contemporain, pour les appositions à gauche de leur support, comme le rappelle la *Grammaire méthodique du français* à propos des adjectifs : « Dans cette construction parfois appelée épithète détachée, ils précèdent ou suivent le GN de rattachement s'il s'agit du sujet (il leur est même possible en ce cas d'être rejetés en fin de phrase, ce qui peut provoquer des ambiguïtés) ; ils le suivent si c'est un autre syntagme mais peuvent en être disjoints

4 Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 2005, p. 70.

5 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1998, p. 190-192.

6 Franck Neveu, *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998.

si c'est un pronom complément »⁷. On peut faire l'hypothèse que ces appositions, inhabituelles en français contemporain mais acceptables en français classique, contribuent à conférer à certains lecteurs l'impression d'un style plus disparate que dans d'autres tragédies de Racine, opinion qui affleure sous la plume de certains critiques. Par exemple, comparant *Mithridate* à *Bérénice* et *Bajazet*, Robert Garrette affirme (son propos ne concerne pas les appositions mais peut leur être appliqué) :

Dans cette perspective, *Mithridate* semble avoir été conçue pour concilier les deux inspirations : l'exotique et la romaine, l'éloignement dans l'espace et l'éloignement dans le temps, le mélange étant destiné à satisfaire toutes sortes de goûts [...]. D'où, peut-être, un amalgame un peu artificiel, un style moins uni où quelques dysfonctionnements subsistent⁸.

Pour autant, ce qu'un lecteur du XXI^e siècle perçoit comme des entorses aux normes de la langue française ne s'explique pas seulement par des « dysfonctionnements », les besoins de la métrique ou l'état de la langue, mais bien plutôt par la densité de la langue de Racine, à l'origine de sa charge émotionnelle et de sa puissance dramatique, comme on le verra.

L'APPOSITION EN POSITION DE CLÔTURE

Les appositions en position de clôture sont extrêmement peu fréquentes dans *Mithridate*. Cependant, quoique minoritaires, elles fournissent un aperçu assez représentatif du rôle de l'apposition chez Racine.

Dans le cadre d'une tragédie classique en alexandrins, la fonction la plus évidente de l'apposition est sans doute sa fonction prosodique. De ce point de vue, les appositions en position de clôture occupent systématiquement un hémistiche ou un vers complet. Elles sont en général isolées et viennent ponctuer la phrase à la façon d'un point d'orgue, conférant plus de noblesse ou d'ampleur à l'expression. Par exemple, lorsque Xipharès dresse dans la scène 1 de l'acte III un portrait

7 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 191.

8 Robert Garrette, *La Phrase de Racine. Champs du signe*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 224.

élogieux de Mithridate en héros guerrier, ennemi juré des Romains, il utilise deux appositions coordonnées à la fois pour nourrir son argumentaire et pour appuyer le trait. En effet, à Pharnace qui vient de suggérer l'adoption vis-à-vis de Rome d'une « plus sûre voie » (v. 903), Xipharès oppose une fin absolue de non-recevoir : « Rome, mon frère ! ô ciel ! qu'osez-vous proposer ? / Vous voulez que le roi s'abaisse et s'humilie ? » (v. 906-907). S'ensuit un véritable réquisitoire doublé d'un éloge, que ponctuent deux appositions adjectivales en position de clôture : « Rome poursuit en vous un ennemi fatal, / Plus conjuré contre elle et plus craint qu'Annibal » (v. 913-914). Le parallélisme syntaxique doublé de la coordination et de l'allitération en [k] crée un rythme binaire, qui reprend et prolonge comme en écho le rythme adopté depuis le début de la tirade. Les coordinations ou les juxtapositions de deux éléments se succèdent, suggérant la force de conviction du jeune homme, tout à son indignation. L'ajout de deux appositions permet à la fois d'amplifier le propos (deux alexandrins plutôt qu'un) et de créer plusieurs effets prosodiques.

L'effet d'amplification est encore plus visible dans la réplique de Xipharès lorsqu'il dévoile ses sentiments à Monime, dans la scène 2 de l'acte I : « Attestez, s'il le faut, les puissances célestes / Contre un sang malheureux, né pour vous tourmenter, / Père, enfants, animés à vous persécuter » (v. 171-174). La première apposition adjectivale, sur un hémistiché, est relayée par ce qui s'apparente à une apposition nominale (« père, enfants » étant, pour ainsi dire ensemble, coréférents à « un sang malheureux »), sur laquelle porte une apposition adjectivale. Xipharès vient d'apprendre à Monime qu'il l'aime et croit que cet amour ne peut que déplaire à cette dernière, déjà courtisée par son père et son frère. Cette convergence de tous les désirs du père et des deux frères vers une même femme constitue le nœud et le ressort tragique de l'ensemble de la pièce, ce que résumant ici parfaitement les appositions. Le singulier collectif « un sang malheureux » est séparé par la césure de l'objet des désirs résumé dans le pronom « vous ». Ce singulier est relayé par deux substantifs, le second étant au pluriel, eux-mêmes séparés de l'objet du désir par la césure. Au groupe prépositionnel « pour vous tourmenter » répond un autre groupe prépositionnel « à vous persécuter ». Rythmiquement, le

parallélisme est presque parfait : deux propositions monosyllabiques, le pronom « vous », un verbe de trois syllabes et un verbe de quatre syllabes. La différence, ténue, accentue cependant la solennité du propos : le second groupe prépositionnel occupe tout un hémistiche, suggérant la destinée tragique des deux personnages (Monime, sollicitée de toutes parts, Xipharès qui croit ajouter à ses malheurs et ne songe même pas pouvoir être aimé en retour).

Comme on l'a vu, les appositions en position de clôture peuvent également relever d'une stratégie rhétorique. Ainsi, dans la scène 3 de l'acte I, Pharnace orne-t-il sa demande en mariage à Monime d'un compliment en apposition : « Prêts à vous recevoir, mes vaisseaux vous attendent, / Et du pied de l'autel vous y pouvez monter, / Souveraine des mers qui vous doivent porter » (v. 240-242). Les trois vers s'enchaînent dans un équilibre presque parfait. Une première proposition comportant une apposition adjectivale en position frontale – « Prêts à vous recevoir » est coordonnée à une seconde proposition, qui se clôt elle-même par une apposition nominale – « Souveraine des mers qui vous doivent porter ». L'apposition dans le premier vers n'occupe que le premier hémistiche, tandis que la seconde se développe sur tout l'alexandrin, mettant ainsi fortement en valeur le compliment adressé à Monime. Le rythme du tétramètre en 3/3//3/3 accentue l'effet produit : les propos de Pharnace visent à conquérir l'objet de son désir. Une stratégie de séduction se met nettement à l'œuvre, comme en atteste l'emploi de cette apposition. Cette fonction argumentative est fréquente, quelle que soit la place du segment en apposition.

Rarement (alors qu'on pourrait s'attendre à une fréquence plus grande), l'apposition permet de souligner le statut des personnages. C'est le cas une seule fois pour les appositions en position de clôture, lorsque Monime évoque son père par rapport à leur filiation, utilisant ainsi la troisième personne pour se désigner elle-même : « Et les Romains vainqueurs, pour première victime, / Prirent Philopœmen, le père de Monime » (v. 263-264). L'apposition, qui explicite l'identité de Philopœmen, amorce un mouvement lyrique que vient immédiatement atténuer, ou plutôt neutraliser, l'apparition du nom propre « Monime ». On pourrait expliquer cette expression par des nécessités prosodiques (« mon père »

étant trop bref pour l'hémistiche). Cependant, il s'agit bien plutôt d'un effet de sourdine décrit par Spitzer : « Racine réfrène le chant lyrique du Moi : il aime mettre dans la bouche de ses personnages un IL (ELLE) OBJECTIVANT, en alternance avec le MOI, ses personnages parlant d'eux-mêmes à la troisième personne »⁹. Tous les exemples cités par Spitzer comportent en réalité non des pronoms de la troisième personne mais des noms propres. Selon Spitzer, il s'agit en quelque sorte pour le personnage de se mettre en scène, de coïncider non avec son être profond mais avec l'« impératif catégorique » que représente son nom. Il poursuit ainsi :

Quand on s'appelle Andromaque, noblesse oblige : Andromaque se place au niveau du fait général. Elle ne peut que passagèrement et accessoirement être *elle-même*, l'instant d'après il lui faut se ressaisir, retrouver la grandeur, la maîtrise classique. Le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage – mais cet impératif moral a quelque chose de didactique, de réflexif, d'atténuant ; il tue le lyrisme. Andromaque se voit comme l'image d'elle-même¹⁰.

L'usage du nom propre « Monime » en fin de vers résume les choix et le devoir que la jeune femme estime être siens parce qu'ils lui sont imposés par son statut social. La périphrase pourrait être reformulée en sens inverse : elle est la fille de Philopœmen, elle se doit d'agir en tant que telle et entend bien s'y conformer, quel qu'en soit le prix. Telle est la raison pour laquelle elle obéit aux volontés paternelles et n'envisage aucun autre avenir que d'épouser Mithridate, jusqu'à ce que celui-ci lui tende un piège amoureux.

L'APPOSITION EN POSITION NON POLAIRE

La présence de ce type d'appositions est massive, avec une nette prédominance des appositions situées à droite de leur support.

⁹ Leo Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 221.

¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

Appositions placées à gauche

108

Situées à gauche de leur support, les appositions en position non polaire sont systématiquement suivies d'un enjambement. Deux exceptions à cette règle. D'abord, le v. 1047, lorsque Mithridate s'adresse à Monime dans la scène 5 de l'acte III : « Sortant de mes vaisseaux, il faut que j'y remonte ». S'il n'y a pas d'enjambement, on peut cependant souligner l'éloignement entre le support et l'apposition (participe présent en emploi adjectival), puisque celle-ci porte sur le sujet de la subordonnée et s'en trouve séparée par la tournure impersonnelle exprimant la modalité déontique dans la principale « il faut ». L'ordre des mots est ici, de toute évidence, régi par la prosodie, mais il relève également d'une volonté de clarté de la part de Mithridate. Ce dernier commence par contextualiser ses propos, tout en soulignant le paradoxe auquel il est soumis : un lien logique concessif est sous-entendu à travers l'usage de l'apposition. L'expression est ainsi plus dense, plus forte. Le roi exprime à la fois son amour pour Monime et les désagréments de la défaite qu'il a subie, qui lui interdisent une véritable maîtrise de la temporalité. On peut relever également une structure proche, dans la scène 4 de l'acte II : « Ma gloire loin d'ici vous et moi nous appelle, / Et sans perdre un moment pour ce noble dessein, / Aujourd'hui votre époux, il faut partir demain » (v. 544-546). C'est encore une fois Mithridate qui s'exprime et s'adresse ainsi à Monime. La structure syntaxique comporte aussi une apposition suivie de la tournure impersonnelle « il faut ». Pour autant, une différence majeure se dessine : dans le second cas, le support reste implicite. On attendrait « il me faut partir ». La structure est rendue possible par la souplesse de la syntaxe classique, l'absence de contrôleur ne menaçant pas la cohérence discursive. On pourrait en attribuer la cause à la métrique (l'ajout d'un pronom dénaturant le vers qui comporterait alors 13 syllabes). Cependant, encore une fois, l'argument paraît insatisfaisant. La tournure choisie semble plutôt suggérer le trouble de Mithridate et son empressement à épouser Monime. Ainsi, le vers commence et finit par une allusion à cette temporalité que, précisément, Mithridate ne parvient pas à maîtriser. Une des clés du personnage se révèle ici : Mithridate apparaît en décalage constant par rapport à une destinée qui lui échappe. Il essaie d'arracher des bribes d'une temporalité qui en

réalité ne lui appartient plus : toutes ses actions se situent à contretemps. Il tente de retrouver le rythme juste, en vain ; il ne parvient même pas à choisir l'heure de sa mort malgré ses multiples tentatives en ce sens.

Dans tous les autres cas, l'apposition occupe le second hémistiche du vers, plus rarement le vers entier, et porte sur le sujet (ou, moins souvent, sur un complément) du vers suivant. Cette place permet en général à la fois de rompre et de relancer le rythme de l'alexandrin. Ménageant une légère pause et supposant une tonalité et un rythme un peu différents, à la faveur du phénomène de la prédication seconde (on parle d'intonation de plateau), l'apposition permet ici d'infléchir le rythme des répliques ou des tirades. Cette fois-ci, sa fonction semble essentiellement prosodique, même si prosodie et finalités narratives ou expressives s'entrelacent, comme dans cet extrait d'une tirade de Mithridate, au début de la scène 1 de l'acte III :

Déjà plus d'une fois, retournant sur mes traces,
 Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
 Tenait après son char un vain peuple occupé,
 Et gravant en airain ses frêles avantages,
 De mes États conquis enchaînait les images,
 Le Bosphore m'a vu, par de nouveaux apprêts,
 Ramener la terreur du fond de ses marais,
 Et chassant les Romains de l'Asie étonnée,
 Renverser en un jour l'ouvrage d'une année (v. 764-772).

Mithridate s'adresse à ses deux fils. Après leur avoir expliqué qu'il est contraint de fuir, il affirme sa dignité et les actions de résistance déjà entreprises. Le participe présent « retournant », placé en fin de vers mais au début de la phrase, est suivi de plusieurs éléments, soit détachés, soit circonstanciels, si bien que le support de l'apposition n'apparaît que cinq vers plus loin, sous la forme, non du sujet, comme le requiert la place du segment en apposition, mais d'un pronom complément : « le Bosphore m'a vu ». La phrase se distingue ainsi par un mouvement subtil de perturbation syntaxique fondé sur la discontinuité très marquée, la longueur de la phrase qui penche très nettement vers la gauche et les formes en *-ant*, qui ne portent pas toutes sur les mêmes supports et

créent une certaine confusion. La syntaxe suggère ainsi, en filigrane, un certain désarroi de la part de Mithridate, mais également le processus de subversion et de rébellion qu'il a enclenché, soit sa tentative pour se rendre maître des fils de son destin. C'est à nouveau par le biais d'une construction agrammaticale en français contemporain, mais possible en langue classique, souvent associée à l'usage de l'apposition par Mithridate, que ce dernier évoque sa destinée.

Appositions placées à droite

110

Placées souvent entre le sujet et le verbe, ces appositions jouent un rôle prosodique net. Elles occupent la plupart du temps un hémistiche complet mais peuvent également empiéter sur l'hémistiche précédent. C'est le cas lorsque le vers commence par un nom propre, immédiatement suivi d'une apposition comme dans la scène 1 de l'acte I : « Pharnace, en ses desseins toujours impétueux, / Ne dissimula point ses vœux présomptueux » (v. 93 et 94). Cette première scène, conformément au principe de l'exposition, doit fournir toutes les informations nécessaires pour comprendre la tragédie. Il n'est donc pas étonnant que les noms propres suivis d'une apposition y abondent : le nom sert de point de repère au spectateur, l'apposition apporte des précisions, décrit des circonstances, esquisse parfois un début de portrait. Elle peut aussi souligner les tensions dramatiques :

Autant ce même amour, maintenant révolté,
De ce nouveau rival brave l'autorité.
Ou Monime, à ma flamme elle-même contraire,
Condamnera l'aveu que je prétends lui faire ;
Ou bien, quelques malheurs qu'il en puisse avenir,
Ce n'est que par ma mort qu'on la peut obtenir (v. 101-106).

Xipharès refuse de céder face à son frère mais proclame son respect de la volonté de celle qu'il aime et sa crainte d'un amour non réciproque. Dans les deux cas, c'est une apposition qui permet de souligner l'orientation des propos.

L'apposition participe également d'une syntaxe expressive. Ainsi, Monime multiplie-t-elle les appositions lorsqu'elle pense avoir perdu

Xipharès, dans la scène 1 de l'acte V. Sa tirade commence par la cause de sa douleur, énoncée en une phrase brève, lapidaire, implacable : « Xipharès ne vit plus, il n'en faut point douter » (v. 1474). Elle s'achève par une apostrophe à son « bandeau », inspirée comme le rappelle Racine dans sa préface, par une description de Monime provenant de Plutarque :

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,
Au moins, en terminant ma vie et mon supplice,
Ne pouvais-tu me rendre un funeste service (v. 1500-1505) ?

La fonction exacte des différents substantifs n'est pas aisée à déterminer, oscillant entre apostrophe et apposition. Toujours est-il que l'alexandrin, par le biais de constructions détachées, se fait plus haché, heurté et laisse entendre la plainte et le désespoir de Monime, qui, comme son modèle historique, souhaite mourir. Ce procédé (énumération de plusieurs appositions) se reproduit dans presque toutes les phrases très longues et aboutit à chaque fois aux mêmes effets : dévoiler le tremblement de l'émotion dans la syntaxe de la phrase et le rythme du vers. Ainsi Mithridate proclame-t-il la gloire de son nom, malgré sa défaite, dans la scène 4 de l'acte II :

Ah ! pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrais pas des routes toutes prêtes,
Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans États,
Errant de mers en mers, et moins roi que pirate,
Conservant pour tous biens le nom de Mithridate,
Apprenez que suivi d'un nom si glorieux,
Partout de l'univers j'attacherais les yeux,
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé,
Que Rome et quarante ans ont à peine achevé (v. 559-570).

Les appositions adjectivales suggèrent une situation des plus précaires, où le conquérant déchu ne conserverait plus que son « nom si glorieux ».

Pourtant, cette situation (qui n'est que l'écho amplifié et poussé à ses extrémités de la situation vécue par Mithridate), en apparence difficile, permet en réalité à Mithridate de chanter ses propres louanges. La *copia* rhétorique sert l'éloquence épидictique. L'objectif est moins d'établir un portrait flatteur de sa propre personne que de séduire celle à qui s'adresse ce discours, en lui offrant une image attirante. Le rôle des appositions et l'émotion qu'elles sous-tendent ne peuvent se comprendre que par rapport à l'interlocutrice de Mithridate. Le vers qui précède immédiatement l'extrait cité en livre la clé : Mithridate craint d'être l'objet du mépris de Monime et s'empresse de redorer son blason, jouant ainsi une partition à contretemps puisque les motivations de Monime n'ont rien à voir avec ses échecs ou ses succès. Le risque d'une défaite amoureuse est vécu en quelque sorte sur un mode plus douloureux que la déroute militaire, ce qui amène le héros à sortir de son caractère habituel. Il s'agite, déploie tout un argumentaire, en vain puisque s'il peut acquérir le statut d'époux et posséder l'objet de son désir, il ne pourra pas pour autant conquérir le cœur de Monime. Or, Mithridate est précisément tiraillé entre, d'une part, une forme de fureur amoureuse et, d'autre part, l'envie d'être aimé plutôt que de s'emparer de force de l'être aimé. Rapidement, cependant, sa véritable nature se révèle, source de tension tragique. Selon Barthes, « Monime est dans sa liturgie la compensation même de ses défaites, car il n'a qu'un langage, celui de l'Avoir »¹¹.

L'APPOSITION EN POSITION FRONTALE

Presque trois fois plus nombreuses que les appositions en position de clôture, les appositions en position d'ouverture comportent les occurrences les plus remarquables du corpus. De ce point de vue, si leur nombre est très largement inférieur à celui des appositions en position non polaire, elles constituent un poste d'observation particulièrement révélateur.

¹¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1979, p. 108.

Pour la plupart, elles portent sur le sujet, et occupent dans ce cas le premier hémistiche ou tout un alexandrin. Seule une occurrence contraste avec cette répartition, dans la scène 2 de l'acte IV : « Que voudrais-je de plus ? Glorieux et fidèle, / Je meurs. Un autre sort au trône vous appelle » (v. 1247-1248). Xipharès exprime sa joie d'être aimé et de savoir que c'est la révélation de cet amour qui est cause de sa mort. Les deux adjectifs coordonnés et apposés occupent un hémistiche tandis que le support, en fonction sujet, et son verbe ne forment que deux syllabes. Particulièrement resserrée, l'expression traduit ici l'exaltation amoureuse du personnage mais aussi la soudaineté et la brutalité de cette mort annoncée. Le présent étendu confère une certaine étrangeté à la phrase : le verbe « mourir » ne peut pas être prononcé sur scène au présent. Dans l'instant véritable de la mort, le personnage n'a plus accès à la parole. Tant qu'il affirme qu'il « meurt », c'est, pour ainsi dire, qu'il ne meurt précisément pas. Tout se passe comme si la mort de Xipharès, qui n'est pas encore advenue (et n'aura pas lieu, au final), échappait aux catégorisations habituelles de la temporalité historique ou humaine et s'élevait déjà à une forme de mythe. Pour le dire autrement, Xipharès met en scène sa propre mort en la sublimant. Martyr de l'amour, il nimbe son trépas d'une aura de gloire.

En position d'ouverture, les appositions remplissent très souvent un rôle de cohésion textuelle. Elles donnent des informations nouvelles mais servent aussi à faire le lien avec ce qui précède (soit avec le passé des personnages, censé exister préalablement à la pièce, soit avec les scènes antérieures). Ainsi Monime souligne-t-elle toutes les circonstances de son malheur dans la scène 2 de l'acte I, la première scène où le duo amoureux qu'elle forme avec Xipharès est réuni : « Au joug d'un autre hymen sans amour destinée, / À peine je suis libre et goûte quelque paix, / Qu'il faut que je me livre à tout ce que je hais » (v. 148-150). Une apposition suffit à rappeler qu'elle était promise à un homme qu'elle n'aimait pas. L'ordre des mots, dû en partie aux exigences de la métrique, permet de mettre en valeur l'indéfini « autre » et le substantif « hymen » qui se trouve à la césure, ainsi que le groupe prépositionnel « sans amour » par une antéposition des compléments du participe passé.

Comme les autres appositions, elles participent également des stratégies rhétoriques mises en place par les personnages. Dans le cas des appositions en position d'ouverture, c'est particulièrement visible dans les répliques et les tirades de Pharnace. Par exemple, dans la scène 1 de l'acte III, Pharnace essaie-t-il de convaincre son père de rendre les armes :

Vous seul, Seigneur, vous seul, après quarante années
Pouvez encor lutter contre les destinées.
Implacable ennemi de Rome et du repos,
Comptez-vous vos soldats pour autant de héros ?
Pensez-vous que ces cœurs, tremblants de leur défaite,
Fatigués d'une longue et pénible retraite,
Cherchent avidement sous un ciel étranger
La mort, et le travail pire que le danger ?
Vaincus plus d'une fois aux yeux de la patrie,
Soutiendront-ils ailleurs un vainqueur en furie (v. 879-888) ?

114

Les appositions se multiplient, tandis que Pharnace oppose son père, dont il ne met pas en doute la valeur, et ses soldats, qui font l'objet de ses insinuations. L'argumentation est fine. Loin de rabaisser Mithridate, Pharnace rehausse sa valeur, pour mieux souligner l'écart potentiel avec ses soldats. En outre, il n'affirme rien, se contentant de poser des questions. Les interrogations sont certes rhétoriques, mais ce choix formel accentue d'autant plus le caractère inéluctable des réponses, si bien que la conclusion semble s'imposer : Mithridate n'est peut-être pas à même de « lutter contre les destinées », faute de combattants à ses côtés.

Enfin, l'une des principales fonctions de l'apposition, dans *Mithridate*, est de souligner l'irruption de l'émotion dans la logique du discours. Deux particularités permettent de bien mettre en valeur ce principe esthétique. D'une part, le support peut parfois occuper une fonction autre que celle de sujet. Tel est le cas dans la scène 1 de l'acte III : « Ou lassés, ou soumis, / Ma funeste amitié pèse à tous mes amis » (v. 781-782). Le support est ici, dans une construction qui permet la syntaxe classique, le complément d'objet indirect du verbe « peser », comme le montre de façon indubitable l'accord au pluriel. L'accent est ainsi mis sur l'attitude de ces « amis », résumée en

deux participes passés. D'autre part, des appositions dont le support est implicitement compris dans un déterminant possessif surgissent à trois reprises dans le discours des personnages. Ainsi, dans la scène 2 de l'acte I, Monime affirme-t-elle :

Sans parents, sans amis, désolée et craintive,
Reine longtemps de nom, mais en effet captive,
Et veuve maintenant sans avoir eu d'époux,
Seigneur, de mes malheurs ce sont là les plus doux (v. 135-138).

La longue énumération d'appositions en pôle d'ouverture se transforme presque au fil des alexandrins en éléments de déploration lyrique autonomes, dépourvus de véritable lien syntaxique avec la phrase dans laquelle elles s'insèrent. Le choix d'un support contenu implicitement dans un possessif accentue cet effet d'autonomie, tout en faisant l'économie d'une proposition. Le raccourci syntaxique accentue ainsi la charge émotionnelle. Le procédé est le même dans la scène 5 de l'acte I, lorsque Pharnace met en garde Xipharès sur le sort de Monime :

Craignons pour vous, pour moi, pour la reine elle-même :
Je la plains d'autant plus que Mithridate l'aime.
Amant avec transport, mais jaloux sans retour,
Sa haine va toujours plus loin que son amour (v. 351-354).

La phrase commence par deux appositions coordonnées, dont le support est à tirer par anaphore associative du déterminant possessif, construction fréquente en langue classique. La mention de « Mithridate » dans la phrase précédente assure la cohérence discursive, l'ensemble du développement se faisant selon une progression à thème constant, centrée sur Mithridate. Encore une fois, le raccourci syntaxique s'accompagne d'une charge émotionnelle forte.

En somme, l'étude des appositions dans *Mithridate* permet de mettre en valeur leurs différentes fonctions dans la langue de Racine. Situées plutôt du côté de ce que Spitzer appelle le « chant lyrique », elles permettent une gamme d'effets très variés et signalent souvent la présence d'une tension tragique explicite ou sous-jacente. Parfois supports de la cohésion textuelle, elles modifient et relancent le rythme

de l'alexandrin, distillent des informations nouvelles ou établissent des liens. Si elles occupent une fonction prosodique importante, leur rôle dans les stratégies argumentatives et dans l'intensité expressive est indéniable. En outre, on pourrait caractériser la plupart des personnages en fonction de leur usage de l'apposition. Le personnage qui les utilise le plus à des fins rhétoriques reste Pharnace, qui ne cesse de vouloir persuader, convaincre, conquérir, dominer, par de multiples stratégies argumentatives. Monime se distingue par des emplois fortement teintés d'émotions. Xipharès est plus difficile à caractériser et oscille entre émotion et devoir, rhétorique amoureuse et expression vertueuse. Enfin, le héros éponyme, Mithridate, fait de l'apposition l'usage le plus subtil. Il tend plus souvent que les autres personnages vers ce qu'en synchronie, on considèrerait comme légèrement agrammatical, forme révélatrice de ses tiraillements et de ses déchirements mais aussi d'une certaine violence inhérente au personnage. Ses phrases, volontiers longues, n'hésitent pas à multiplier les appositions, suggérant une vision complexe du réel. Notons pour finir que les passages où les appositions sont absentes sont également significatifs ; ils mettent en évidence, *a contrario*, leur rôle. Ainsi, lorsque Monime déclare son amour à Xipharès, dans la scène 6 de l'acte II, elle ne recourt à aucun moment à l'apposition, comme si son discours, enfin libéré, s'écoulait dans une fluidité que rien ne vient entraver, comme si, l'espace de quelques vers, l'unité du couple était mise en scène sans la moindre ombre portée sur leur bonheur. L'apposition semble bien constituer le signe de l'irruption du tragique sur la scène du langage et disparaît quand seule l'harmonie règne.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Études sur l'apposition

COMBETTES, Bernard, *Les Constructions détachées*, Paris/Gap, Ophrys, 1998.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.

NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998.

–, « Quelle syntaxe pour l'apposition ? Les types d'appariement des appositions frontales et la continuité référentielle », *Langue française*, n° 125, « Nouvelles recherches sur l'apposition », dir. Franck Neveu, 2000, p. 106-124.

–, « L'ajout et la problématique appositive », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 111-122.

Études sur Racine

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1979.

GARRETTE, Robert, *La Phrase de Racine. Champs du signe*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

SCHERER, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982.

SPITZER, Leo, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », dans *Études de style* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 208-335.

« DIRE ET NE PAS DIRE » L'AMOUR :
FORMES DISCURSIVES ET EFFETS PRAGMATIQUES
DES AVEUX DANS *MITHRIDATE*

Jennifer Tamas
Université Paris-Sorbonne

« Qu'avons-nous fait ? » : l'interrogation désespérée de Xipharès à la fin de l'acte I est un exemple éclatant de la puissance agissante du langage amoureux¹. Dans l'univers théâtral où dire et vivre sont étroitement liés, tout ce qui est dit peut être retenu contre l'énonciateur : « Le roi [...] / S'armera contre nous de nos moindres discours » (I, 5, v. 369-370). En apprenant que son père est encore vivant, Xipharès réalise que la déclaration d'amour qu'il vient de faire à Monime représente un acte de langage² qui ne peut accepter aucun retour en arrière. La barrière du silence est tombée. La fenêtre communicationnelle s'est ouverte, mais le drame est engagé. Racine nous livre une représentation du discours amoureux, qu'on se propose d'interroger grâce à la typologie des conditions de réussite du discours que Searle³ définit en révisant la

- 1 Roland Barthes analyse merveilleusement la puissance de la parole qui vaut comme acte : « Qu'est-ce donc qui fait la Parole si terrible ? C'est d'abord qu'elle est un acte, le mot est puissant. Mais surtout c'est qu'elle est irréversible : nulle parole ne peut se reprendre : livré au Logos, le temps ne peut se remonter, sa création est définitive. Aussi, en éludant la parole, on élude l'acte » (*Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 118-119).
- 2 La déclaration d'amour perçue comme un acte de langage relève d'une assertion problématique qui a donné matière à débat. Voir, par exemple, Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *La Dicharazione d'amore – La Déclaration d'amour*, Urbino, Erga edizioni, 1996.
- 3 Dans *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage* (Paris, Hermann, 1972), Searle reprend les analyses d'Austin en distinguant cinq catégories d'actes de langage : les assertifs, les directifs, les promissifs, les expressifs et les déclaratifs.

classification d'Austin⁴. À ce titre, la déclaration d'amour représente une forme et un moyen d'action dont l'efficacité est particulièrement accentuée au théâtre⁵. Sa profération s'analyse en termes de réussite et d'échec et non de véracité.

Dans une perspective interactionniste⁶, la déclaration d'amour engage l'activité d'un co-énonciateur⁷ sur lequel elle agit⁸, tout en pouvant produire un acte de langage indirect⁹. En effet, sous le couvert de la déclaration d'amour peut se cacher un autre acte, comme l'acte de question, par exemple. Ainsi, dire et ne pas dire¹⁰ l'amour consiste à retenir ou à dévoiler une information capitale dans la mesure où elle fait

-
- 4 Il s'agit des conférences prononcées par John Langshaw Austin à Harvard et recueillies sous forme de livre : *Quand dire c'est faire* [1962], trad. fr., Paris, Le Seuil, 1970.
- 5 En effet, le théâtre offre un cadre idéal dans la mesure où il est proche du mimétisme de la conversation et où les niveaux énonciatifs sont démultipliés. Sur les effets produits par la double énonciation, on peut consulter Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.
- 6 On pense aux analyses de Catherine Kerbrat-Orecchioni concernant les interactions verbales et notamment son livre *La Conversation*, Paris, Le Seuil, 1996.
- 7 « Terme introduit par le linguiste A. Culioli à la place de *destinataire*, pour souligner que l'énonciation est en fait une *coénonciation*, que les deux partenaires y jouent un rôle actif. Quand l'énonciateur parle, le *coénonciateur* communique aussi : il s'efforce de se mettre à sa place pour interpréter les énoncés et l'influence constamment par ses réactions » (Dominique Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 15).
- 8 « Considérer les énoncés comme des actes c'est alors admettre qu'ils sont faits pour agir sur autrui, mais aussi pour l'amener à réagir : quand dire c'est non seulement faire, mais aussi faire faire. [...] En envisageant le rôle que peuvent jouer les actes de langage dans la construction de la relation interpersonnelle : l'ordre ou l'aveu, l'excuse ou le compliment n'instaurent pas le même type de relation ; en particulier, ils peuvent avoir des effets extrêmement variables sur les faces des participants » (Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 18.)
- 9 « On parle d'**acte de langage indirect** (expression elliptique pour *acte de langage formulé indirectement*), lorsqu'un acte s'exprime sous le couvert d'un autre acte. Par exemple, dans "Tu peux fermer la porte ?", la valeur d'ordre s'exprime par le biais d'un acte apparent de question (valeur "normale" de la structure interrogative). J. R. Searle (1982 : chap. 2) appelle alors "secondaire" l'acte de question, et "primaire" l'acte de requête, mais du point de vue de l'interprétation, la valeur de question peut être dite "littérale", et la valeur de requête "dérivée". Les actes de langage indirects s'apparentent en effet, à bien des égards, à des tropes » (*ibid.*, p. 19).
- 10 On emprunte ici la formule bien connue d'Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991.

progresser le spectateur dans l'intériorité des personnages et le cœur de la pièce. De fait, l'aveu amoureux a des répercussions sur le déroulement de l'action dramaturgique¹¹, car plus le contenu informationnel de la déclaration d'amour vient à la connaissance des personnages, plus l'étau se resserre. Pendant les trois premiers actes, Mithridate s'efforce de savoir qui aime qui, afin d'engager des stratégies discursives et des choix politiques déterminants.

Ainsi, cette communication vise à interroger les formes discursives de la déclaration d'amour, ce qui permettra de distinguer les aveux *in praesentia* des aveux indirects, et d'analyser les effets produits par la profération, le retardement ou la manipulation de la parole amoureuse. Pour ce faire, nous aurons recours d'une part aux travaux de la linguistique portant sur l'analyse du discours, et d'autre part à ceux de la pragmatique concernant la portée informationnelle et communicationnelle des actes de langage¹².

- 11 Certains critiques littéraires considèrent que l'amour est dans *Mithridate* au centre de l'action. C'est le cas, par exemple, de Pierre Robert : « c'est cet amour qui fait l'unité et la simplicité de l'action. C'est cet amour qui rend si critique la situation de Pharnace, de Monime et de Xipharès ; c'est cet amour dont il est toujours enflammé, qui fait venir Mithridate aux lieux où est la reine, qui lui fait trouver étrange la présence à Nymphée de ses deux fils, qui provoque le désintéressement sublime de Xipharès et de Monime (II.6) [...] c'est cet amour qui l'aurait poussé à sacrifier même Xipharès, si la mort n'était venue l'arrêter ; c'est lui encore qui lui permet en mourant de récompenser son fils pour son zèle » (*La Poétique de Racine*, Genève, Slatkine, 1970, p. 93-94). En revanche, pour Georges Forestier (« Dramaturgie racinnienne. Petit essai de génétique théâtrale », *Littératures classiques*, n° 26, « Les tragédies romaines de Racine. *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate* », dir. P. Ronzeaud et Alain Viala, janvier 1996, p. 14) ou Hélène Baby (« Racine sait-il composer ? De l'unité d'action dans la tragédie racinnienne », dans Gilles Declercq et Michèle Rosellini (dir.), *Jean Racine (1699-1999)*, Paris, PUF, 1999, p. 84), l'amour ne relève que d'une intrigue secondaire.
- 12 Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, « la pragmatique "illocutoire" (ou théorie des "speech acts") à la suite d'Austin et de Searle se consacre à l'étude des "valeurs illocutoires" qui, s'inscrivant dans l'énoncé, lui permettent de fonctionner comme un acte de langage "particulier" ». Combinée à la pragmatique « énonciative » et à la pragmatique « conversationnelle », elle fait de la « pragmatique linguistique » un outil de lecture particulièrement efficace pour l'analyse des interactions théâtrales (Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n°41, « L'écriture théâtrale », mars 1984, p. 46).

À l'acte III, scène 5, Mithridate apprend enfin ce que le spectateur sait dès le début de l'acte II : Monime et Xipharès s'aiment. L'intrigue est nouée. Autrement dit, il aura fallu la quasi totalité des trois premiers actes pour mener à bien l'enquête amoureuse étayée par des interrogatoires, des requêtes, des mises en accusation¹³ et réussissant enfin grâce à une manipulation fondée sur le projet d'un mariage amoureux¹⁴, piège qui représente le point culminant de la stratégie rhétorique de Mithridate. Or, si Mithridate tente de se constituer chez lui en maître de la parole, décidant des entrevues¹⁵ et exigeant qu'on lui rende compte des échanges de ses sujets, il existe néanmoins des paroles qui se produisent hors de sa volonté et qui lui échappent, soit qu'elles ne parviennent pas à être fidèlement retranscrites, soit qu'elles se perdent dans les coulisses du théâtre. Les discours amoureux, en particulier, peuvent être transformés, déformés, voire falsifiés. L'écart entre le dit et le rapporté est d'autant plus sensible qu'il s'opère au moyen du discours narrativisé, soit une condensation plus ou moins subjective des pensées et des paroles de l'autre.

122

Mise au point théorique sur le discours narrativisé

Parfois considéré comme un avatar du discours indirect¹⁶, le discours narrativisé a maintenant une place bien établie pour les linguistes.

-
- 13 Les entrées de Mithridate donnent souvent lieu à un interrogatoire dans lequel questions et ordres alternent, ce qui conduit son interlocuteur à révéler des informations ou au contraire à se défendre (II, 3 ; II, 4 ; II, 5 ; III, 1 ; III, 5 etc.).
- 14 Pour obtenir l'aveu amoureux de Monime, Mithridate la manipule en lui faisant croire qu'il lui fera épouser Xipharès (III, 5, v. 1058-1062).
- 15 Ironiquement, cette décision lui est fatale. Lorsqu'il somme Xipharès de s'entretenir seul à seule avec Monime – « Ne quittez point la reine, et, s'il se peut, vous-même / Rendez-la moins contraire aux vœux d'un roi qui l'aime » (II, 5, v. 627-628) – il crée un espace énonciatif intime et hors de sa portée qui permettra à Monime de révéler son amour à Xipharès.
- 16 « Le discours rapporté est la mise en rapport du discours dont l'un crée un espace énonciatif particulier tandis que l'autre est mis à distance et attribué à une autre source, de manière univoque ou non [...] De plus en plus présente dans les travaux sur le discours rapporté, cette forme [le discours narrativisé] justifie-t-elle une dénomination propre ? *A priori*, si la nomenclature permet d'affiner la description linguistique, nous y serions plutôt favorables. Mais ne peut-on y voir un avatar du discours indirect ? [...] On verra que la mise en contexte peut justifier une forme

Depuis les travaux de Genette¹⁷, de Carneira da Cunha¹⁸ et de Marie-Madeleine de Gaulmyn, les études sur le discours narrativisé connaissent un renouveau. Dans un colloque consacré au « Discours rapporté dans tous ses états », Françoise Sullet-Nylander propose d'élargir les critères d'identification du discours narrativisé en s'appuyant sur les travaux antérieurs :

Lorsque l'on narrativise les paroles d'autrui dans son propre énoncé, il y a une intégration presque totale des paroles prononcées ou du texte écrit à l'origine dans le discours énonciateur (Charaudeau : 1997). On a affaire à une sorte de résumé du discours initial dans la mesure où le sens du discours rapporté est conservé tandis que la reformulation s'opère dans les termes de celui qui rapporte. [...] Quand il y a discours narrativisé (DN), le discours de l'autre est rapporté sous forme d'un infinitif ou d'un syntagme nominal objet d'un verbe locutoire ou d'un substantif locutoire abstrait. Ajoutons à cette première description que le DN peut rapporter sous forme d'un adjectif¹⁹.

Françoise Sullet-Nylander propose même de postuler l'effacement du verbe locutoire²⁰. Cependant, comme Linda Waugh, elle estime que les critères formels sont moins importants que « la visée de condensation et

narrativisée maximale du discours indirect » (Laurence Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999, p. 125).

- 17 Gérard Genette distingue le « récit de paroles » chez Homère et chez Platon. Chez Homère, le discours est « imité, c'est-à-dire fictivement "rapporté", tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage ». Chez Platon, on trouve le discours narrativisé, « c'est-à-dire traité comme événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur lui-même : le discours d'Agamemnon devient un acte, et rien n'y distingue extérieurement ce qui vient de la réplique prêtée par Homère à son héros ("il lui intima l'ordre de s'en aller") et ce qui est emprunté aux vers narratifs qui précèdent ("il se fâcha") » (*Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 190).
- 18 On peut consulter à ce titre son article « Circulation de la parole et genres discursifs dans la fiction et dans la presse », dans Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (dir.), *Dans la jungle des discours : genres de discours et discours rapporté*, Cádiz, Servicio de publicaciones, Universidad de Cádiz, 2006, p. 165.
- 19 « Le discours narrativisé : quels critères formels ? (Distribution et effets des emplois dans *Le Monde* et *Libération*) », dans Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (dir.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 387.
- 20 *Ibid.*, p. 388.

d'intégration des paroles "indexées" (Waugh 1995 : 135) du discours de l'autre »²¹. Sophie Marnette insiste, elle aussi, sur les difficultés que pose l'identification du discours narrativisé²². Quant à Marie-Anne Mochet, elle met l'accent sur les stratégies du discours narrativisé :

Nous faisons l'hypothèse que la narrativisation correspond à un acte de gommage des procédures énonciatives en tant que celles-ci participent de la mise en scène d'un discours singulier, individualisé, au profit ici d'une description globale de l'acte dans lequel le détail de l'expérience personnelle, relativisé ou repoussé, est pris et montré dans sa généralité²³.

124 Sans en tirer de conclusion hâtive sur les effets du discours narrativisé, ces efforts de mise au point donnent les outils nécessaires à son analyse dans *Mithridate*. Au sein de cette pièce, la réception des aveux se fait par le médium d'une parole qui ne montre jamais celle d'autrui²⁴, mais qui relève de la troublante symbiose de deux énonciations.

Le discours narrativisé, entre restitution et évaluation de l'information : le « rapport » de Monime

À deux reprises, Monime rapporte l'amour qui lui a été déclaré. De co-énonciateur, elle devient énonciateur de l'amour dont elle est objet.

21 *Ibid*, p. 389.

22 « Il est clair que le discours narrativisé se trouve à la frontière, sinon en marge de ce qui peut être envisagé comme du discours rapporté et donc aux confins du rapportable. Qu'il s'agisse de paroles ou de pensées narrativisées, les références à des événements verbaux ou mentaux peuvent être très floues, de sorte qu'il est ardu de les différencier du discours non rapporté (que ce soit en contexte narratif ou argumentatif). Paradoxalement, certains discours narrativisés sont difficiles à repérer du fait même qu'ils sont entourés par d'autres types de discours rapporté. Dans les deux cas, il n'importe pas seulement d'identifier ce qui est du discours narrativisé ou non mais aussi de déterminer leur co-texte » (Sophie Marnette, « Aux confins du rapportable : le discours narrativisé », dans Ivan Evrard, Michel Pierrard, Laurence Rosier et Dan Van Raemdonck (dir.), *Le Sens en marge, Représentations linguistiques et observables discursifs*, Paris, L'Harmattan, p. 139).

23 Marie-Anne Mochet, « Place du discours narrativisé dans la mise en scène des situations de parole », *Les Cahiers du CRELEF*, n° 35, « Les manifestations du "discours relaté" (oral et écrit) », 1993, p. 94.

24 Jacqueline Authier-Revuz parle d' « hétérogénéité constitutive » par opposition à « l'hétérogénéité montrée » (« Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 19, 1984, p. 98-111).

La déclaration d'amour initiale circule sans se perdre et en préservant une partie des locuteurs. Dépossédés de leur parole amoureuse, Pharnace puis Xipharès rendent Monime dépositaire de cette parole. D'objet, elle devient sujet de l'énonciation.

Discours narrativisé et extraction de volonté : le verbe « vouloir »

Monime résume la déclaration d'amour de Pharnace qu'elle présente à Xipharès comme un acte tyrannique :

Vous devez à ces mots reconnaître Pharnace.
C'est lui, Seigneur, c'est lui dont la coupable audace
Veut la force à la main m'attacher à son sort
Par un hymen pour moi plus cruel que la mort (I, 2, v. 143-146).

Selon les critères énoncés plus haut, on est bien en présence d'un substantif locutoire abstrait et d'un verbe locutoire. En effet, « coupable audace » renvoie ainsi à la représentation d'une prise de parole qui semble véhémement (« force à la main »), tandis que le verbe « vouloir » résume un acte décisionnel. D'un point de vue pragmatique, la déclaration d'amour, faite dans un hors scène qui n'est pas accessible au spectateur, vaut comme demande en mariage. La reformulation condensée de l'aveu amoureux de Pharnace par Monime et sa mise à distance par le démonstratif anaphorique (« à ces mots ») en rendant visible toute la violence, au point que la déclaration d'amour fait œuvre d'acte de langage indirect. D'assertive, elle devient impérative. D'aveu, elle se mue en un vouloir qui ne semble pouvoir connaître aucune échappatoire (« Veut la force à la main m'attacher à son sort »). De l'amour asserté, Monime ne retient que la dimension autoritaire de la parole²⁵. Le discours narrativisé permet ainsi de retranscrire la parole vécue comme un rapport de force insurmontable. Or, cette capacité à résumer la parole d'autrui pour en retenir l'essentiel vise essentiellement à rapporter un contenu informationnel, c'est-à-dire à faire circuler l'information.

25 Le rapport entre le langage et l'autorité est analysé par Pierre Bourdieu, « Langage et pouvoir symbolique », dans *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 97-162.

Dans un deuxième temps, Monime dit à Phœdime l'amour de Xipharès qu'elle présente comme la source d'un savoir, à la fois heureux et nouveau :

Et je ne savais pas que, pour moi plein de feux,
Xipharès des mortels fût le plus amoureux (II, I, v. 401-402).

Les faibles indices de discours narrativisé sont réduits à des caractérisations adjectivales (« plein de feux », « amoureux ») et laissent Phœdime imaginer un discours de la passion (« Il vous aime, Madame ! » (II, I, v. 403)). La retranscription du discours de l'autre se fait de manière plus libre, ce que montrent l'hyperbole de nombre (« des mortels ») et le superlatif (« le plus amoureux »). L'absence d'ancrage du discours narrativisé, qui se passe de guillemets et qui procède au gommage énonciatif de la parole autre, permet une libre interprétation de la parole d'autrui. Monime peut asserter, sans preuve à l'appui :

126

Il m'adore, Phœdime, et les mêmes douleurs
Qui m'affligeaient ici le tourmentaient ailleurs (II, I, v. 405-406).

La référence à une parole antérieure se devine à travers l'expression des verbes locutoires abstraits « tourmenter » et « affliger », accentués par le contrepoint entre « ici » et « ailleurs », ce qui donne à imaginer les paroles plaintives des deux amants séparés et contraints d'accepter leur sort. Ainsi, le discours narrativisé n'empêche pas la libre interprétation de la parole d'autrui. Le contenu informationnel est conservé (à savoir l'amour de Xipharès), propagé (il vient à la connaissance de Phœdime) et reformulé dans l'emphase d'un amour partagé et encore ignoré du principal intéressé :

Les dieux m'ont secourue, et mon cœur affermi
N'a rien dit, ou du moins n'a parlé qu'à demi (II, I, v. 409-410).

En retraçant son absence de parole, modalisée par l'épanorthose, Monime retranscrit et finit de résumer la totalité de l'interaction verbale qui a précédé. Les verbes locutoires (« dire » et « parler ») appuient

étrangement un dire qui n'a pas eu lieu, soit une aphasie qui fait signe vers une béance qui devra être surmontée :

Je verrais ses douleurs, je ne pourrais me taire.

Il viendra malgré moi m'arracher cet aveu (II, 1, v. 416-417).

Dire et ne pas dire l'amour revient à ajuster son discours à celui de l'autre, c'est-à-dire parler au moment opportun et savoir trouver les mots. Le discours narrativisé permet ici de partager une information sur le bonheur fragile qui ouvre la réflexion à l'action.

Dire et ne pas dire l'amour : le discours narrativisé d'Arbate, entre retranscription et falsification par omission

Dès son retour, Mithridate entend reprendre en main les échanges dialogiques et s'enquiert des paroles qui se sont déroulées en dehors de sa présence. Il somme ainsi Arbate de lui rapporter ce qui s'est dit avec exactitude et le presse d'une foule de questions :

Parle. Quelque désir qui m'entraîne auprès d'elle,

Il me faut de leurs cœurs rendre un compte fidèle.

Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'as-tu vu ? Que sais-tu ?

Depuis quel temps, pourquoi, comment t'es-tu rendu (II, 3, v. 479-482) ?

Or, l'exigence du « compte fidèle » va être artificiellement satisfaite. Il s'agit bien en effet de « compte » et de décompte. Arbate raconte deux attitudes, celle des deux frères, et il restitue les paroles de Pharnace, tandis qu'il passe sous silence celles de Xipharès. Arbate combine la retranscription et la falsification par omission : il ne livre pas la totalité du compte rendu qui lui est demandé. Arbate bafoue ainsi les règles conversationnelles, telles qu'elles sont définies par Paul Grice²⁶. La règle de la qualité et celle de la quantité sont particulièrement mises à mal, ce qui donne au discours narrativisé un pouvoir de manipulation important.

²⁶ Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

Selon Arbate, la déclaration d'amour de Pharnace se substitue à l'annonce de la mort de Mithridate. Un bruit (« Et de votre trépas autorisant le bruit » [II, 2, v. 484]) est remplacé par un autre bruit (« Je ne m'arrêtais pas à ce bruit téméraire » [II, 2, v. 487]). C'est bien ce bruit que le rapport d'Arbate tente de couvrir en restituant l'acte de parole amoureux qui se fonde sur des verbes locutoires :

[...] Pharnace entrant à peine,
Qu'il courut de ses vœux entretenir la reine,
Et s'offrir d'assurer par un hymen prochain
Le bandeau qu'elle avait reçu de votre main (II, 2, v. 491-494).

128

L'alternance entre verbes locutoires (« entretenir ») et verbes locutoires abstraits (« offrir », « assurer ») procèdent d'un effacement énonciatif²⁷ qui permet d'atténuer la violence de l'information. Néanmoins, les indices temporels, en insistant sur l'urgence de la situation, que ce soit à travers l'adverbe (« à peine ») ou les infinitifs de progrédience²⁸ (« courut entretenir et s'offrir »), contribuent à la véricité et au caractère pressant de l'information qui ne peut plus être contenue, ce qui provoque l'indignation sans retenue de Mithridate. Ce dernier cherche donc à en savoir plus, ce qui donne naissance à un compte rendu contrasté.

Le discours narrativisé : du silence à la pragmatique des signes paraverbaux

Arbate rapporte à Mithridate l'absence de parole de Xipharès. Paradoxalement, les signes paraverbaux ont le même poids que les mots eux-mêmes, puisqu'ils fondent la croyance alléguée d'Arbate :

Je ne m'arrêtais point à ce bruit téméraire.
Et je n'écoutais rien, si le prince son frère

27 La revue *Langages* y consacre la totalité de son n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés », 2004.

28 La progrédience « est un complément constitué par un infinitif exprimant un fait qui prolonge et justifie le phénomène exprimé par le verbe régent » (Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, Éditions d'Artrey, 1969, t. III, p. 171, § 867).

Bien moins par ses discours, Seigneur, que par ses pleurs,
Ne m'eût en arrivant confirmé vos malheurs (II, 3, v. 487-490).

En opposant « discours » et « pleurs », Arbate renvoie la profération de Xipharès à des signes non articulés qui ont pourtant valeur de confirmation. Or cet indice est au service d'une manipulation : faire croire à Mithridate que seul Pharnace est coupable d'amour. En effet, Arbate s'enfonce dans le mensonge lorsqu'il présente au roi un discours narrativisé qui efface les traces d'amour :

[...] Son frère, au moins jusqu'à ce jour
Seigneur, dans ses desseins n'a point marqué d'amour (II, 3, v. 497-498).

Le verbe locutoire abstrait (« marquer ») et le substantif locutoire abstrait (« desseins ») retracent l'histoire d'une parole contraire à celle que Xipharès a effectivement prononcée, puisque, dès l'acte I, il proclamait :

Je l'aime et ne veux plus m'en taire (I, 1, v. 35).

Dire et ne pas dire l'amour revient pour Arbate à choisir les informations qu'il veut restituer à travers le discours narrativisé. Le silence vaut comme acte de dissimulation. En ne dévoilant qu'à moitié les déclarations d'amour qui ont eu lieu en l'absence de Mithridate, Arbate manipule son allocutaire et ménage sa colère. Ce faisant, il contribue aussi à son absence de discernement.

Le discours narrativisé et les failles interprétatives : le rapport erroné de Mithridate

Par deux fois, Mithridate relate la déclaration d'amour de Pharnace et en interprète les effets. Or, il se trompe deux fois. D'abord, le discours narrativisé permet à Mithridate de mettre à distance un énoncé dont il interprète les conséquences à la lumière du silence de son interlocutrice au moment de la situation d'énonciation présente. Autrement dit, redire l'amour de Pharnace à Monime qui se tait conduit Mithridate à penser que l'amour est partagé :

Je vous entends ici mieux que vous ne pensez ;
Je vois qu'on m'a dit vrai. Ma juste jalousie
Par vos propres discours est trop bien éclaircie.

Je vois qu'un fils perfide épris de vos beautés,
Vous a parlé d'amour, et que vous l'écoutez (II, 4, v. 586-590).

L'énoncé amoureux est connu grâce au discours rapporté (« on m'a dit vrai »). Mithridate imagine un consentement passé au regard du mutisme présent qu'il considère éloquent (« vos propres discours »). La confusion des niveaux temporels est lisible à travers l'opposition entre le passé composé (« Vous a parlé d'amour ») et le présent (« vous l'écoutez »). Ce décalage montre comment l'argumentation de Mithridate achoppe. Sa surinterprétation du silence de Monime le plonge dans l'erreur²⁹. Or, cette erreur est reconduite au sein d'un second discours narrativisé, ce qui a pour effet de propager une information fautive :

130

Un fils audacieux insulte à ma ruine,
Traverse mes desseins, m'outrage, m'assassine,
Aime la reine enfin, lui plaît, et me ravit
Un cœur que son devoir à moi seul asservit (II, 5, v. 607-610).

La proportion de verbes locutoires (« insulte ») et de verbes locutoires abstraits (« traverse », « outrage », « aime », « plaire » et « ravir ») montre que Mithridate se fonde moins sur les faits de discours rapportés que sur leur interprétation, ce que renforcent les deux gradations (« traverse », « outrage », « assassine » d'une part et « aime », « plaire », « ravir » d'autre part). Il en résulte que l'information initiale retranscrite par Arbate (à savoir que Pharnace est amoureux de Monime) est tordue (Monime aimerait aussi Pharnace) et propagée. L'effet de cette information tronquée se lit dans la tirade d'un Xipharès, au comble du désespoir :

Que dirai-je, Madame ? Et comment dois-je entendre
Cet ordre, ce discours que je ne puis comprendre (II, 6, v. 635-636) ?

29 Pour Mithridate, le silence de Monime a un contenu implicite. Il devient même un « trope implicatif », ce qui signifie « qu'en contexte, le contenu implicite l'emporte sur le contenu explicite (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 116-122) » (*Dictionnaire d'analyse du discours, op. cit.*, p. 304). Le travail interprétatif de Mithridate aboutit ici à des résultats erronés.

Pour Monime, ne pas dire l'amour revient à consentir à l'amour qui a été énoncé et qui lui est rappelé. Seule la sortie du silence pourra faire éclater l'erreur. Cependant, lever le voile et dire l'amour ne conduisent pas nécessairement à un surgissement de la clarté.

Le discours rapporté transcédé : l'assertion audacieuse de Pharnace

À l'acte III, Pharnace déclare enfin son amour aux yeux de tous, mais il révèle surtout à Mithridate l'amour de Xipharès pour Monime, qu'il rapporte de manière tout à fait intéressante :

Mais Xipharès, Seigneur, ne vous a pas tout dit.
C'est le moindre secret qu'il pouvait vous apprendre.
Et ce fils si fidèle a dû vous faire entendre
Que des mêmes ardeurs dès longtemps enflammé,
Il aime aussi la reine, et même en est aimé (III, 2, v. 994-998).

Pharnace rapporte l'amour de Xipharès non pas en se fondant sur une parole énoncée et introduite à l'aide de verbes locutoires, mais sur une parole qui aurait dû être proférée. En effet, le passé composé « a dû » a une valeur d'irréel du passé (« aurait dû »). La structure emprunte ici celle du discours indirect : verbe de parole (modélé ici par la périphrase factitive : « faire entendre ») et subordonnée conjonctive pure (« qu'[...] / Il aime aussi la reine, et même en est aimé »). Néanmoins, des traces de discours narrativisé percent à la fin, puisque Pharnace résume les paroles d'amour qui ont pu être échangées, ce que traduit bien le polyptote sur le verbe « aimer » (« aime », « est aimé »). L'amour allégué par Pharnace n'a d'autres fondements que ceux de son intuition. Pharnace ne cherche pas à prouver ce qu'il dit, ni même à exhiber le dire d'autrui. Sa parole se fait pure et simple assertion. Dire l'amour, même d'autrui, ne laisse pas indifférent. La force de la modalité déclarative a de quoi provoquer l'ébranlement de son allocutaire. De fait, l'indécision de Mithridate montre un écart entre ce qu'il dit en présence des autres personnages et ce qu'il se dit à lui-même. Il est frappant de constater que les mêmes mots sont employés au sein de modalités phrastiques variées (interrogation et assertion). Alors qu'il dit à son fils : « Je ne

le croirai point » (III, 3, v. 1005), son monologue trahit ensuite la diffraction de sa pensée :

Je ne le croirai point ? Vain espoir qui me flatte !

Tu ne le crois que trop, malheureux Mithridate (III, 4, v. 1007-1008).

Les mots d'amour, même médiatisés, produisent une forme d'adhésion, ou du moins l'entrée nécessaire dans un univers de croyance. Le polyptote récurrent portant sur le verbe « croire » illustre l'indécidabilité d'un croire en suspension dont la modalité a besoin d'être éclaircie. La demande d'aveu fera donc suite à ce malaise. Ainsi, recueillir les aveux ne suffit pas : il faut les entendre en acte. Les effets de la déclaration d'amour assumée et proférée par un « je » sont donc déterminants pour la régulation de l'interaction interpersonnelle.

132

LA DÉCLARATION D'AMOUR *IN PRAESENTIA* : DES AVEUX INDIRECTS AUX AVEUX *AD HOMINEM*

Dire l'amour à un tiers ou à l'aimé constitue une révélation d'informations dont la portée a des répercussions diverses.

Les effets pragmatiques des aveux indirects

On appelle aveu indirect l'acte qui consiste à avouer son amour à un autre que l'aimé(e). Ce détournement de la déclaration d'amour permet au dramaturge d'explorer les univers possibles d'une parole différée, forcée ou éclatée. En mettant en jeu une interaction qui n'est pas celle des actants de l'amour, la déclaration ainsi montrée gagne ampleur et profondeur. Grâce à l'information qu'elle véhicule, elle devient un tissu textuel qui lie les personnages entre eux.

La déclaration d'amour, un outil dramaturgique

Dès l'ouverture de l'acte I, le ton est donné. Xipharès avoue à Arbate qu'il aime Monime et cet aveu s'inscrit dans une constellation de récits d'amour. Autrement dit, le discours amoureux se greffe ensuite sur un récit de l'amour, cette alternance donnant du relief à la révélation :

XIPHARÈS

Je m'en vais t'étonner. Cette belle Monime,
Qui du roi notre père attira tous les vœux,
Dont Pharnace après lui se déclare amoureux...

ARBATE

Eh bien, Seigneur ?

XIPHARÈS

Je l'aime et ne veux plus m'en taire (I, 1, v. 33-36).

La mort du père libère la parole du fils. Xipharès se permet de retracer deux récits d'*innamoramento* : sa « tombée en amour » et celle de son père³⁰. Le « cours de [cette] amoureuse histoire » sert ainsi à nourrir la scène d'exposition et à dispenser au spectateur les informations nécessaires à la compréhension des enjeux de la pièce. Dès lors, en quelques vers, et dès l'ouverture de l'acte I, le spectateur a un degré de connaissance qui sera celui de Mithridate deux actes plus tard. En tant que récepteur additionnel³¹ des aveux amoureux, le public a accès à une palette d'informations et de subtilités. En effet, le récit amoureux donne au personnage une épaisseur historique. Ainsi, lorsque le spectateur apprend que Xipharès s'est contraint au silence depuis longtemps, il comprend que la pièce va donner à montrer l'avènement d'une parole amoureuse dramatisée. En éclairant le passé, Xipharès met l'accent sur l'urgence d'un sentiment qui ne peut plus se contraindre : « Je l'aime et ne veux plus m'en taire ». La déclaration d'amour lie ainsi temporalité passée (le récit d'amour), temporalité présente (la volonté de dire l'amour), et temporalité future (le projet de réalisation amoureuse). La scène s'achève d'ailleurs sur une promesse : Arbate jure fidélité et

30 « Ce n'est guère le temps d'occuper ma mémoire / À rappeler le cours d'une amoureuse histoire. / Qu'il te suffise donc pour me justifier, / Que je vis, que j'aimai la reine le premier / Que mon père ignorait jusqu'au nom de Monime / Quand je conçus pour elle un amour légitime / Il la vit » (I, 1, v. 42-49).

31 « Il s'agit enfin d'un "récepteur additionnel" si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur », dit Catherine Kerbrat-Orecchioni en rappelant que le public représente un destinataire indirect pour l'auteur et l'acteur, mais un récepteur additionnel pour le personnage (« Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », art. cit., p. 48-49).

dévouement. De l'aveu naît une nouvelle complicité, à valeur de pacte d'alliance. Cependant, l'aveu amoureux peut déclencher les hostilités et se constituer en parole agonistique.

La déclaration d'amour, équivalent pragmatique d'une déclaration de guerre

Alors que Mithridate tente de persuader Pharnace de faire un mariage qui serve ses intérêts politiques, ce dernier refuse³² et finit par éclater :

Eh bien ! Sans me parer d'une innocence vaine,
Il est vrai, mon amour mérite votre haine.
J'aime. L'on vous a fait un fidèle récit (III, 2, v. 991-993).

134

Cette affirmation d'un amour assumé et énoncé se fait validation du discours rapporté, ce que modalisent l'aléthique (« il est vrai ») et l'assertion (« on vous a fait un fidèle récit »). La déclaration de guerre est explicitement formulée et hyperbolisée par l'association d'antonymes : « mon amour mérite votre haine ». C'est bien en tant que sujet amoureux que Pharnace s'oppose et se constitue pleinement : « J'aime ». Cette affirmation identitaire³³ passe par la construction absolue du verbe « aimer »³⁴. La valence verbale est mise à mal : l'objet est totalement absorbé par le sujet. De cette incomplétude naissent la toute puissance du sujet amoureux et son extrême faiblesse. L'aveu d'amour gagne ici une nouvelle résonance. Il n'est plus réduit à un discours narrativisé, à un oui-dire, ou à un bruit : il est pleinement assumé et résolument vindicatif. Par cet aveu d'amour, Pharnace affronte son père. D'un point de vue psychanalytique, on pourrait aller jusqu'à dire que la déclaration d'amour de Pharnace, en présence de son père et de son frère, constitue un meurtre symbolique du père, certes permis par la mort qui avait

32 « Dussiez-vous présenter mille morts à ma vue, / Je ne saurais chercher une fille inconnue » (III, 1, v. 967-968).

33 Sur le rapport entre construction identitaire et construction absolue du verbe « aimer », voir mon article : « La déclaration d'amour chez Racine : un discours emphatique qui oscille entre épanchement et brièveté », dans Mathilde Levesque et Olivier Pédefeous (dir.), *L'Emphase : copia ou brevitatis ?*, actes de la journée d'étude organisée par Mathilde Levesque et Olivier Pédefeous, Paris, PUPS, 2010.

34 Sur les constructions absolues chez Racine, voir l'article d'Anne-Marie Garagnon et de Frédéric Calas : « Esquisse de lecture syntaxique de *Britannicus* et *Bérénice* », *L'Information grammaticale*, n° 68, janvier 1996, p. 16-24.

été supposée, mais réactualisé et assumé une fois le bruit de cette mort évanoui. Au contraire, Xipharès ne parviendra jamais à s'opposer au père ni à rompre le silence : son amour pour Monime restera pour le père de l'ordre du discours rapporté, vague et insaisissable oui-dire. Face au non-dit, Mithridate est dans la nécessité de faire avouer.

La déclaration d'amour, entre exemption d'accusation et condamnation

À deux reprises, Mithridate accuse Monime d'aimer Pharnace. La première accusation (II, 4) est due à une mauvaise interprétation du discours rapporté d'Arbate³⁵. La deuxième (III, 5) est un acte de manipulation qui consiste à faire éclater la vérité, grâce au vacillement de son interlocutrice : « En quelle extrémité, Seigneur, suis-je réduite ! » (III, 5, v. 996). En effet, si Monime se décide à avouer son amour pour Xipharès, c'est pour s'exempter de l'accusation qu'il fait peser sur elle depuis plus d'un acte :

MITHRIDATE

Vous l'aimez ?

MONIME

Si le sort ne m'eût donnée à vous,

Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.

Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,

Nous nous aimions... Seigneur, vous changez de visage (III, 5, v. 1109-1112).

La déclaration d'amour de Monime, alors qu'elle est énoncée à l'imparfait, produit un effet immédiat sur Mithridate. Les didascalies internes renvoient aux signes paraverbaux dont l'éloquence est indéniable : la figure de Mithridate s'altère. L'aveu provoque un malaise partagé. D'une part, Mithridate peut enfin donner libre cours à une jalousie qui ne demandait qu'à s'exprimer. D'autre part, la formulation même de l'aveu rend Monime responsable de son amour et la force à se confronter à celui qui représente l'autorité. On peut mettre en miroir la scène 5 de l'acte III et la scène 4 de l'acte IV pour comprendre les effets produits par cette déclaration d'amour assumée :

35 On en a vu les modalités plus haut.

Dans l'ombre du secret ce feu s'allait éteindre. [...]
Vous seul, Seigneur, vous seul vous m'avez arrachée
À cette obéissance où j'étais attachée.
Et ce fatal amour, dont j'avais triomphé [...]
Je vous l'ai confessé, je le dois soutenir ((IV, 4, v. 1335, 1339-1341, 1345).

136

Dire l'amour revient à déchirer le voile (« l'ombre du secret ») et à le faire pleinement exister. Après sa formulation, aucun retour en arrière n'est possible. La profération continue d'avoir effet, ce que montre l'opposition entre passé composé (« je vous l'ai confessé ») et présent (« je le dois soutenir »). Les effets de la déclaration d'amour sont donc contrastés, voire contradictoires. Destinée à la disculper, la déclaration de Monime produit une nouvelle condamnation :

Perfide ! il vous sied bien de tenir ce discours,
Vous qui, gardant au cœur d'infidèles amours,
Quand je vous élevais au comble de la gloire
M'avez des trahisons préparé la plus noire (IV, 4, v. 1285-1288).

La rime entre « discours » et « amours » montre la collusion entre le sentiment et son expression, collusion qui mène malgré tout à une condamnation, verbalisée par un lexique dysphorique (« perfide », « infidèle » et « trahisons »).

La force des aveux indirects est ainsi indéniable. Malgré l'absence de l'aimé(e), le discours amoureux a des effets incontestables pour ceux qui l'écoutent. Il en va de même quand la déclaration d'amour est proférée en présence de l'intéressé.

Les effets pragmatiques des déclarations d'amour *ad hominem*

La déclaration d'amour de Xipharès, ou l'acte indirect de questionnement

La déclaration d'amour de Xipharès a deux enjeux : sortir du silence³⁶ et savoir si Monime l'aime. Or, la levée du voile est délicate et problématique. Il faut dire sans brusquer, parler sans effrayer.

36 « Tout mon amour alors ne put pas éclater » (I, 2, v. 178).

D'emblée, Xipharès présente son amour selon un tour concessif qui a pour fonction d'atténuer l'effet de la déclaration :

Si vous aimer c'est faire un si grand crime
Pharnace n'est pas seul coupable aujourd'hui,
Et je suis mille fois plus criminel que lui (I, 2, v. 168-170).

La dérivation lexicale sur « crime » est intéressante. Étymologiquement, *crimen* implique l'idée du sang répandu. Or, métaphoriquement, le sang est remplacé par des mots. Xipharès répand des mots, aussi douloureux que pourrait l'être le sang versé³⁷. Cette épreuve est d'autant plus marquante que la déclaration d'amour n'est pas un acte de parole gratuit. Elle est indirectement une demande d'amour. Ainsi, Xipharès bascule de l'assertion hésitante au questionnement. On peut mettre en miroir le v. 212 où Xipharès présente sa prise de parole comme un acte gratuit et sans motivation réelle :

Sans vous demander rien, sans oser rien prétendre,
Que vous dirai-je enfin (I, 2, v. 212-213) ?

et le v. 219 où la prise de parole se transforme en une demande explicite :

On vient. Madame, on vient... Expliquez-vous de grâce.
Un mot.

L'impératif et le monorhème (« un mot ») s'opposent au pronom indéfini « rien » et à la négation (« Sans vous demander rien, sans oser rien prétendre »). Du rien, on glisse au quelque chose. La quête du mot unique est une requête d'amour. Cependant, le dire amoureux est suspendu et retardé. Il faudra attendre encore un acte pour que soit donnée la réponse à la question de Xipharès.

37 I, 2, v. 176-178 : « Mais avec quelque ennui que vous puissiez apprendre / Cet amour criminel qui vient de vous surprendre, / Jamais tous vos malheurs ne sauraient approcher / Des maux que j'ai soufferts en le voulant cacher ».

La déclaration d'amour de Monime, ou l'acte indirect de requête

À l'acte II, scène 6, Monime avoue enfin son amour : sa réponse vient former tardivement le second temps de l'interaction verbale qui avait été suspendue. Son aveu constitue une levée du voile et s'appuie, comme pour Xipharès, sur un récit amoureux :

Vous m'aimez dès longtemps. Une égale tendresse
Pour vous depuis longtemps m'afflige et m'intéresse.
Songez depuis quel jour ces funestes appas
Firent naître un amour qu'ils ne méritaient pas (II, 6, v. 679-682).

138

Paradoxalement, la prise de parole de Monime équivaut à un dire pour ne plus dire. Sa déclaration d'amour est un acte singulatif et définitif. Elle signale la volonté de rompre le silence pour retourner au silence :

Car, quel que soit vers vous le penchant qui m'attire,
Je vous le dis, Seigneur, pour ne plus vous le dire (II, 6, v. 695-696)³⁸.

En réalité, Monime vise par sa déclaration d'amour un autre acte de langage : l'ordre. En présentant sa parole amoureuse comme ultime discours, elle lui confère une légitimité fondée par la demande d'exil. Dire l'amour revient à bannir. Xipharès le déplore : « On t'aime, on te bannit » (II, 6, v. 749). La juxtaposition asyndétique fait entendre la relation d'équivalence entre la parole d'amour et celle de bannissement. Or, l'argumentation rhétorique de Monime est telle qu'elle ne peut désormais croire à l'amour de Xipharès qu'au prix de cette absence. La valeur de vérité du discours amoureux ne peut être actualisée que par l'absence de son énonciateur, comme le marque très bien la négation restrictive :

Mais après ce moment, si ce cœur magnanime
D'un véritable amour a brûlé pour Monime,
Je ne reconnais plus la foi de vos discours,
Qu'au soin que vous prendrez de m'éviter toujours (II, 6, v. 707-710).

³⁸ Monime avait déjà dit auparavant : « Mais il faut bien enfin, malgré ses dures lois, / Parler pour la première et la dernière fois » (v. 677-678).

La déclaration d'amour de Monime fonde une nouvelle temporalité et un autre rapport au monde, matérialisés par la préposition « après ». Le déictique (« ce moment ») inscrit aussi spatialement cette transformation : les personnages se trouvent sur la scène métamorphosée par le révélé. Enfin, la rime entre « toujours » et « discours » signale la pérennité du discours amoureux qui, une fois proféré, continue de résonner.

Dire l'amour, c'est agir. Bannissement, questionnement, déclaration de guerre, les effets perlocutoires de la déclaration d'amour sont variés et participent à l'avancée de l'intrigue. En cela, la déclaration d'amour est une parole qui engage tout à la fois l'énonciateur et le co-énonciateur. Parole de mise en danger, elle devient dans *Mithridate* une parole presque parrésiaque³⁹, qui expose le corps et le cœur : « Quoi ! Madame ? C'est vous, c'est l'amour qui m'expose ! » (IV, 2, v. 1243).

Ainsi, la constellation des déclarations d'amour dans *Mithridate*, qu'elles soient retranscrites à l'aide du discours rapporté, ou adressées directement à l'aimé(e), autorise une interprétation de la pièce guidée par la dynamique des aveux⁴⁰. Dire et ne pas dire l'amour permet de réguler le flux informationnel et sa portée communicationnelle. La grammaire de l'expression amoureuse participe de la force des effets perlocutoires, que ce soit à travers la construction absolue du verbe « aimer » ou le

39 Michel Foucault définit la *parrêsia* comme la manifestation d'un franc-parler qui engage le courage de la vérité : « Une des significations originales du mot grec *parrêsia*, c'est le "tout-dire", mais on le traduit de fait, beaucoup plus souvent, par le franc-parler, la liberté de parole, etc. ». Dans la mesure où dire l'amour consiste à dévoiler une réalité parfois blessante, la déclaration d'amour représente bien un acte de courage : « La *parrêsia* est une manière d'ouvrir ce risque lié au dire-vrai en se constituant soi-même comme partenaire en quelque sorte de soi lorsque l'on parle, en se liant à l'énoncé de la vérité, et en se liant à l'énonciation de la vérité. Enfin, la *parrêsia* c'est une manière de se lier à soi-même dans l'énoncé de la vérité, de se lier librement à soi-même et dans la forme d'un acte courageux. La *parrêsia*, c'est le libre courage par lequel on se lie soi-même dans l'acte de dire vrai. Ou encore la *parrêsia*, c'est l'éthique du dire-vrai dans son acte risqué et libre » (*Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France, 1982-1983*, Paris, Le Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 2008, p. 42-43 et p. 63-64).

40 Pour Janis Bernhards Ratermanis, « l'aveu devient une menace potentielle et même une certitude dangereuse pour l'avenir : "Je verrai ses douleurs, je ne pourrais me taire / Il viendra malgré moi, m'arracher cet aveu" » (*Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine. Étude stylistique*, Paris, Nizet, 1972, p. 228).

choix des types de phrases (ordonner, interroger et asserter l'amour). Les polyptotes et les dérivations lexicales font du verbe « aimer » le tissu textuel qui relie les membres d'une famille contaminée par le même objet d'amour⁴¹. Seule la mise au clair de leurs sentiments respectifs, accueillie et acceptée, permettra de les départager.

41 Cette idée est très bien formulée par Xipharès : « Attestez, s'il le faut, les puissances célestes / Contre un sang malheureux né pour vous tourmenter / Pères, enfants animés à vous persécuter » (I, 2, v. 172-174).

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire* [*How to do Things with Words*, 1962], trad. fr., Paris, Le Seuil, 1970.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 19, 1984, p. 98-111.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- CALAS, Frédéric et GARAGNON, Anne-Marie, « Esquisse de lecture syntaxique de *Britannicus* et *Bérénice* », *L'Information grammaticale*, n° 68, janvier 1996, p. 16-24.
- CHARAUDEAU, Pierre et MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002.
- DECLERCQ, Gilles et ROSELLINI, Michèle (dir.), *Jean Racine (1699-1999)*, Paris, PUF, 1999.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France, 1982-1983*, Paris, Le Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 2008.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GRICE, Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, mars 1984, p. 46-62.
- LÓPEZ MUÑOZ, Juan Manuel, MARNETTE, Sophie et ROSIER, Laurence (dir.), *Dans la jungle des discours, genres de discours et discours rapporté*, Cádiz, Servicio de publicaciones, Universidad de Cádiz, 2006.
- MARNETTE, Sophie, « Aux confins du rapportable : le discours narrativisé », dans Ivan Evrard, Michel Pierrard, Laurence Rosier et Dan Van Raemdonck (dir.), *Le Sens en marge. Représentations linguistiques et observables discursifs*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 135-150.
- MOCHET, Marie-Anne, « Place du discours narrativisé dans la mise en scène des situations de parole », *Les Cahiers du CRELEF*, n° 35, « Les manifestations du "discours relaté" (oral et écrit) », 1993, p. 93-150.
- RABATEL, Alain, « Effacement énonciatif et discours rapportés », *Langages*, n° 156, 2004, p. 111-130.

- RATERMANIS, Janis Bernhards, *Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine. Étude stylistique*, Paris, Nizet, 1972.
- RONZEAUD, Pierre, VIALA, Alain (dir.), « Les tragédies romaines de Racine. *Britannicus, Bérénice, Mithridate* », n° 26 de *Littératures classiques*, janvier 1996.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Duculot, 1999.
- SEARLE, John, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

QUATRIÈME PARTIE

Crébillon

FRAGMENTS DIALOGIQUES ET BRUISSEMENTS
AMOUREUX DANS LES *LETTRES DE LA MARQUISE*
*DE M*** AU COMTE DE R****

Frédéric Calas

Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand)

Le roman épistolaire n'offre pas une structure formelle homogène dans l'ensemble de ses réalisations singulières. Dans l'horizon d'attente le plus prévisible, le prototype de ce sous-genre romanesque¹ serait constitué par l'alternance régulière des lettres des correspondants, notamment dans les cas où la correspondance ne met en scène que deux épistoliers. Or, cette configuration matricielle n'existe quasiment pas dans la production qui va de 1669 à 1842², constituant, selon les spécialistes, l'âge d'or du roman par lettres³. Cette distorsion entre idéal et réalité des productions a conduit Jean Rousset à proposer une typologie formelle fondée sur une

- 1 Voir notre article sur les paramètres définitoires du roman par lettres, « "Petit modèle épistolaire", de la poétique à la stylistique des genres », *Le Français moderne*, Paris, juin 1999, n° 1, t. LXVII, p. 61-80.
- 2 Des *Lettres portugaises* de Guilleragues (1669) aux *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac (1842), on ne trouve que quatre romans fondés sur un face à face exact de deux voix qui forment un duo : *Commerce de Lettres entre Mlle Julie et le Chevalier Saint-Marcel* (anonyme, 1723) ; *Lettres saxonnes* (anonyme, 1732) ; *Lettres de la Grenouillère* de Vadé et *Lettres de Madame du Montier à la Marquise de ****, sa fille de Mme Leprince de Beaumont (1756). Tout le reste de la production se partage entre romans à une seule voix et configurations polyphoniques.
- 3 Selon Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979 ; Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962 ; François Jost, « Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^e siècle : trois grandes mutations littéraires », dans *Actes du VIII^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, Stuttgart, Erich Bieber Verlag, 1980, n° 1, p. 297-304 et Jan Herman, *Le Mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

dichotomie ne prenant en compte que la configuration de surface des échanges⁴ : il distingue les romans « monodiques », dans lesquels seules les lettres de l'un des deux épistoliers sont communiquées au lecteur, des romans « polyphoniques », comme *La Nouvelle Héloïse* ou *Les Liaisons dangereuses*, où le lecteur lit les lettres de tous les correspondants. Cette classification, malgré l'intérêt qu'elle représente pour l'étude littéraire des textes, n'est pas fondée sur des critères énonciatifs : elle ne repose que sur des critères formels et structuraux.

Ainsi les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** de Crébillon (1732) appartiennent-elles, selon Jean Rousset, au type « monodique – à une voix »⁵, le terme « voix » n'intervenant pas dans son acception énonciative. C'est dans une perspective énonciative et d'analyse du discours que nous aimerions relire un texte où le lecteur n'a qu'un accès direct et immédiat aux lettres de la Marquise, mais où il entend, « en sourdine », ou comme « en écho », la voix et les propos du Comte, repris dans l'énoncé et l'énonciation de l'épistolière. De ce fait, l'hypotexte des lettres du Comte ne se reconstitue qu'à l'intersection de trois axes ou perspectives :

- la relation d'interlocution, où domine le couple *je/vous* ;
- la relation d'introspection, où le *je* de l'épistolière devient le centre organisateur des discours ;
- par la relation pragmatico-énonciative, telle qu'elle est perçue par la destinataire des lettres du Comte.

L'interaction de ces trois composantes énonciatives, affectant des plans différents de l'œuvre, fournit l'accès à la part manquante du texte : les lettres du Comte, dans leur mise en mots et leur tonalité singulière. C'est dans l'activité dialogique (dialogisme interlocutif, hétérogénéité montrée, modalité autonymique) que peut se lire l'économie singulière de cette correspondance, car ses marqueurs permettent d'interroger tout ce qui « accroche » la Marquise dans le discours du Comte, et fournit la base de sa relation amoureuse.

4 Il nomme son entreprise « morphologie générale » (Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 66).

5 *Ibid.*, p. 76-77.

Dans la référence faite à la parole de l'autre, Crébillon se distingue nettement dans ses choix des autres auteurs usant du même genre. En effet, dans les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721), *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) et *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (1782), dominent largement les formes canoniques du discours rapporté et les phénomènes d'hétérogénéité énonciative sont souvent montrés par l'italique. Ce procédé hybride, graphique et énonciatif, assure un balisage efficace de la parole de l'autre, soit pour l'interroger, comme le font les explorateurs persans de Montesquieu (« ce magicien s'appelle *Le Pape* »⁶), soit pour la manipuler, comme s'ingénie à le faire la Marquise de Merteuil (« Cette femme, qui vous a rendu *les illusions de la jeunesse*, vous en rendra bientôt aussi les ridicules préjugés. [...] Vous renoncez à vos *heureuses témérités* »⁷) : les termes prélevés dans le discours de Valmont apparaissent en caractère italique dans la reprise opérée par Mme de Merteuil, ce qui offre un repérage facile pour le lecteur. L'opération de reprise, ainsi que la matérialité du texte source, sont rendues palpables dans ce phénomène de discours rapporté. En jouant sur les mots, on pourrait dire qu'il s'agit d'une véritable « (re)prise de parole ». L'italique citationnel, dans l'usage particulier qui en est fait dans *Les Liaisons dangereuses*, pourrait contenir dans son soulignement une dimension presque intonative, rendant ainsi compte de l'iconicité discursive de la parole rapportée.

Rien de tel chez Crébillon. L'emprunt au discours du Comte se trouve toujours fondu dans les propos de la Marquise, et le plus souvent même dans le cadre d'une reformulation qualifiante, empêchant que l'on s'appuie sur ce que le correspondant a dit. L'analyste est alors contraint de centrer son observation sur ce que la Marquise dit du dire du Comte. Ces effets de « boucles réflexives » accentuent la dimension métalinguistique de la lettre et forment l'essentiel de « l'hétérogénéité énonciative »⁸. Cet

6 Montesquieu, *Lettres persanes* (1721), lettre XXIV.

7 Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782), lettre X.

8 Pour reprendre la terminologie de Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 1992-1993, n° 55, p. 38-42 et n° 56, p. 10-15 et *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995.

accroissement de l'activité métalinguistique⁹ (dont l'une des variantes est la dimension métaépistolaire, voire métadiscursive¹⁰) rapproche le genre épistolaire du texte théâtral, où il est fréquent d'observer dans les répliques une reprise et un commentaire des mots de l'autre¹¹. Il témoigne aussi de l'un des ressorts du genre épistolaire : la progression de la diégèse ne peut s'opérer que d'une lettre à l'autre, par un retour nécessaire sur la lettre précédente, dans la double dimension de son énoncé et de son énonciation. C'est dans la reprise des mots de l'autre que s'inscrit la progression thématique et dramatique des romans par lettres.

Nous proposons alors :

148

- d'en décrire le fonctionnement dans l'œuvre retenue pour l'étude (nature et portée du segment repris, modalités de son insertion dans l'énonciation de la Marquise) ;
- d'en caractériser la portée littéraire dans la relation amoureuse que Crébillon en donne. Le passage de la relation épistolaire à la relation amoureuse par le biais de la relation d'interlocution et la gestion de son dialogisme fonde l'une des spécificités de la casuistique amoureuse qu'explore cette œuvre.

L'hétérogénéité énonciative fait entendre le dialogue qui s'instaure dans la lettre et dans les reprises entre la Marquise et le Comte, allant des formes du discours rapporté aux modalisations autonymiques.

- 9 Sur la mise au point méthodologique nécessaire pour l'usage des concepts de « métalangage », « métalinguistique » et « métadiscours », on lira avec profit l'article de Nathalie Garric, plus spécifiquement le chapitre 2.2., « La médiation, entre connaissance de la discursivité et pratique discursive », *Les Cahiers du LRL* 3, Université de Clermont-Ferrand, 2009, p. 93-114.
- 10 Elle est peu présente chez Crébillon, alors qu'elle constitue un élément important de l'épistolaire réel, comme chez Mme de Sévigné, ou fictionnel, comme chez Rousseau et Laclos. On entend ici « métadiscursif » au sens strict de discours sur un discours (institutionnel), dans notre cas, discours sur le genre de discours que constitue l'épistolaire, ou comme le rappelle Catherine Détrie et al., un métadiscours « est un discours tenu sur le fonctionnement du discours lui-même » (*Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2001, p. 180).
- 11 On en trouve de nombreux exemples chez Molière (« BÉLISE. — Qu'est-ce donc que veut dire ce "hay" / Et qu'a de surprenant le discours que je fais » [*Les Femmes savantes*, II, 3, v. 373-374]) ou chez Marivaux (« SILVIA. — *Mais, Madame... ARLEQUIN. — Mais ! Ce mais-là n'est bon qu'à me donner de la fièvre* » [*Le Jeu de l'amour et du hasard*, II, 6]).

Des mots du Comte aux mots de la Marquise : un parcours interprétatif fragmentaire¹²

On distingue trois formes dominantes permettant l'accès au discours de l'autre :

- le discours rapporté (discours indirect) ;
- le discours rapporté (discours direct libre) ;
- les mentions métaépistolaires portant sur l'activité d'écriture et/ou de réception de la lettre.

Le discours rapporté, sous la forme du discours indirect, forme l'essentiel de l'accès à la parole de l'autre dans le texte et de sa donation dans le discours de la Marquise. Il s'inscrit parfaitement dans l'activité métalinguistique formée par les boucles récursives prenant appui sur les lettres du Comte pour alimenter la correspondance et faire progresser l'action. Les marqueurs attendus de cette pratique sont les verbes *dicendi* ou verbes de communication, parmi lesquels le verbe *dire* occupe une place privilégiée dans le texte :

(1) Vous m'avez **dit** par galanterie que vous m'aimiez (L. VIII)¹³

(2) Vous n'êtes pas si bien guéri que vous me le **dites**¹⁴ (L. VIII)

12 Nous nous limiterons dans cette étude aux cas de reprises diaphoniques, c'est-à-dire aux reprises des paroles du Comte de R*** dans les lettres de la Marquise de M***. D'autres cas de discours rapportés existent, fondés sur la reprise de paroles de tiers, d'amis, de connaissances ou du mari de la Marquise : « Il m'a demandé pourquoi je ne vous voyais plus... » (L. XXVI).

13 L'édition de référence est celle du programme : *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, éd. Jean Dagen, Paris, Desjonquères, 2010.

14 Une curiosité du texte est offerte par la fréquence des structures où *dire* apparaît dans la subordonnée : « vous n'avez pas été plus coupable que vous ne dites » (L. XXVI). Dans ces constructions où le verbe *dicendi* apparaît en clause de phrase, l'emploi du verbe *dire* est proche des incisives. Cependant, il faut noter que les propositions subordonnées où il se trouve sont des comparatives, donc des structures par essence évaluatives, permettant de reléguer aux deux bouts de la chaîne syntaxique les énonciateurs dans une confrontation que ménage la comparaison : *Vous n'êtes pas si bien guéri* [supporté par e_1] vs *que vous le dites* [supporté par e_2], e_1 prenant une position de surénonciation systématique sur le discours de e_2 . La divergence entre e_1 et e_2 induit une polyphonie, qui est un enrichissement de la relation épistolaire et l'un des moyens les plus sûrs de faire entendre la voix du Comte dans l'énoncé même de la Marquise.

Le parcours communicatif, citationnel et métalinguistique semble parfaitement lisible : le discours rapporté met en scène les deux épistoliers dans le face à face posé par la structure épistolaire ; « vous » est ici le locuteur cité (le Comte) et « me » l'interlocutrice (la Marquise), centre organisateur de la parole rapportée dans l'inscription nynégocentrique de la lettre VIII¹⁵.

Le retour sur le discours de l'autre se réalise au moyen du discours rapporté, ici le discours indirect, puisque ces phrases sont construites sur le modèle standard :

Vous me [DIRE] que ... (DI)

Cette classe de verbes accueille dans le roman peu de parasyonymes, *dire* domine largement ; on isole seulement les verbes *imaginer*, comme en (3) :

(3) Vous avez imaginé que je serais plus propre qu'une autre à vous amuser (L. VIII)

et *mander* en (4) :

(4) Vous me mandez que vous vous portez bien (L. XXXVI).

Ce qui frappe dans l'usage que fait Crébillon du discours rapporté du Comte, c'est le lissage important qui s'opère au niveau du discours citant au détriment du discours cité, ce qui a plusieurs effets littéraires :

- un centrage plus grand sur la subjectivité de l'énonciateur du discours citant, qui est unique et univoque dans le texte : la Marquise ;
- une impression accrue d'accéder à la conscience de l'énonciatrice, à l'analyse qu'elle tente de la relation amoureuse, à sa casuistique, ce qui

15 On notera une divergence notoire entre les choix opérés par Crébillon, et ceux de Montesquieu, Rousseau et Laclos. Aucune indication temporelle de date n'apparaît dans les 70 lettres ou billets de l'œuvre. Les autres écrivains mentionnent une datation et une chronologie, qui se révèlent précieuses pour apprécier les phénomènes de reprise et l'ancrage déictique de la correspondance. Refusant ce marquage, Crébillon laisse la relation épistolaire s'installer dans une temporalité poreuse et floue, qui ne facilite pas l'identification des emprunts faits aux lettres du Comte, mais en contrepartie rapproche le texte de la dynamique théâtrale en créant une (fausse) immédiateté de réaction aux propos de l'autre, comme si cette réaction se situait dans le temps même de la réception de la lettre.

- a pu soutenir une tentative de rapprochement avec le grand roman d'analyse du siècle précédent : *La Princesse de Clèves*¹⁶ ;
 – un rendu ambigu mêlant roman, lettre et journal intime.

Ce lissage repose sur le fait que le discours indirect n'est pas apte à rendre compte des marquages énonciatifs saillants du discours cité. Crébillon pousse le phénomène jusqu'à ne constituer le discours cité que de termes résumptifs ou de caractérisants génériques. Le discours du Comte est moins cité qu'il n'est résumé ou condensé, comme en (5) ou (6) :

(5) vous me dites que je suis belle (L. III)

(6) vous me dites que vous m'aimez (L. III).

Ces énoncés frappent par leur caractère constatif, peu crédible en contexte de galanterie, où la mise en discours, la tonalité, l'élaboration rhétorique de la déclaration de « beauté » ou d'« amour » comptent autant¹⁷, si ce n'est plus, que le contenu littéral des énoncés. Or,

- 16 Ces divergences restent fondamentales dans la conduite du discours rapporté, surtout en raison de la présence dans le roman d'un narrateur, tiers absent par définition du roman par lettres. Mme de Lafayette fait un usage original du psychorécit, qui par sa texture hybride rend plus opaque l'analyse de conscience à laquelle se livre son personnage, ou plutôt permet de montrer les troubles dans lesquels se débat l'héroïne pour ne pas (s')avouer ce qu'elle ressent : « Mme de Clèves entendait aisément la part qu'elle avait à ces paroles. Il lui semblait qu'elle devait y répondre et ne les pas souffrir. Il lui semblait aussi qu'elle ne devait pas les entendre, ni témoigner qu'elle les prît pour elle. Elle croyait devoir parler et croyait ne devoir rien dire. Le discours de M. de Nemours lui plaisait et l'offensait quasi également [...] ». L'(auto)analyse que mène la Marquise se fait à haute voix ; la perception du trouble paraît alors moins dramatique que dans le roman de Mme de Lafayette.
- 17 Mme de Merteuil ne s'y trompe pas dans l'analyse évaluative qu'elle fait du discours de Valmont, où elle prend en compte autant le contenu de l'énoncé (glose du *re*) du Comte que celui de l'énonciation et des modalités (glose de *dicto*) : Dans cet extrait de la lettre X : « Cette femme qui vous a rendu *les illusions de la jeunesse*, vous en rendra aussi bientôt les ridicules préjugés », on remarque la suppression de l'adjectif axiologique apparaissant en tête du SN « les charmantes illusions de la jeunesse », qui portait pour l'énonciateur e_i de cette séquence l'orientation euphorique, corrigeant tout ce que le terme « illusion » pouvait avoir de négatif. Mme de Merteuil, en le gommant, altère déjà la charge affective et connotative inscrite par l'énonciateur premier dans son dire. L'opération de commentaire se poursuit en introduisant une bifurcation argumentative et connotative, par le développement de la phrase, sous une forme proche de l'hyperbate, porteuse

dans la reprise au discours indirect, ce marquage affectif supposé disparaît. Cette perte s'opère dans le roman au profit de l'analyse que la Marquise en propose, et accentue l'opération de centrage sur son dire. C'est là encore une divergence majeure avec le roman par lettres « polyphonique », dans lequel les opérations de discours rapporté suivies de glose s'effectuent dans la comparaison explicite du discours cité et du discours citant¹⁸.

152

Pour témoins de cet accroissement de point de vue du discours citant (ce qu'on pourrait appeler point de vue de la Marquise), on retiendra les segments de discours rapporté qui contiennent des noms de qualité ou des adjectifs évaluatifs. Il s'agit essentiellement dans le texte de l'adjectif « ingrate », prélevé par la Marquise dans les propos du Comte. Ces discours rapportés mettent en exergue la réaction de la Marquise et

de l'essentiel de la charge correctrice : en effet toutes les reprises correctives expriment un *dissensus* entre les deux libertins. Le parallélisme des deux segments phrastiques est assuré par l'adverbe *aussi*, coloré d'une valeur additive, en plus de son rôle de strict connecteur interpropositionnel. La correction polyphonique s'assure aussi l'appui de la cadence et de l'équilibre propositionnel pour accentuer la part manquante, et subitement réactualisée, que constitue l'ajout de Mme de Merteuil : aux « illusions de la jeunesse » répondent, comme en écho, « les ridicules préjugés ».

- 18 On observe ce phénomène au théâtre, dans le cas des répliques-échos (« LISETTE. – Quel est votre nom ? ARLEQUIN. – Mon nom ? » [*Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730]) ; ou dans les romans par lettres polyphoniques (« *Il faut qu'elle se donne*, me dites-vous : eh ! sans doute, il le faut ; aussi se donnera-t-elle comme les autres, avec cette différence que ce sera de mauvaise grâce » [Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, L. X]). Dans ces deux configurations, l'enchaînement des propos se fait par l'appui qui est pris sur la réplique ou la lettre précédente. Le propos est littéralement reproduit (ce qu'on voit dans l'immédiate successivité des répliques ou dans le soulignement italique) et l'énonciateur du discours citant construit son dire sur les mots de l'autre. Le geste discursif est à la fois citationnel et exégétique. Crébillon s'ingénie à gommer la dimension citationnelle et à atténuer la littéralité du propos rapporté. De ce fait, l'indexicalité co-textuelle s'en trouve amoindrie et il n'y pas d'arrêt sur les mots de l'autre. À la différence de ce qui se passe dans les jeux théâtraux de la stichomythie ou dans les échos déformants de roman par lettres polyphonique, l'arrêt sur les mots de l'autre constitue un geste fort de la dramatisation du discours, quelle qu'en soit l'orientation argumentative. Crébillon joue d'effets de sourdine, en modélisant autant que faire se peut le discours cité, il met l'accent sur le pôle citant. Le lecteur est alors conduit à observer la mise en discours du citant : le Comte reste davantage dans l'ombre, que ne l'est Valmont, lorsqu'il est l'objet des reprises correctives de Merteuil.

ses diverses entreprises de justification, plus qu'ils n'informent sur les conditions de leur énonciation dans le discours cité¹⁹ :

(7) Vous me traitez d'**ingrate**. Je ne sais quelle preuve d'ingratitude je puis vous avoir donnée. (L. III)

Outre l'extrême concision du discours rapporté, – qui peut surprendre – on voit bien que la première phrase est immédiatement suivie d'une glose correctrice (présence de la négation réfutative) et d'une reprise par isolexisme abstrait (*ingratitude*), qui tirent les propos vers l'analyse et l'auto-justification. L'arrêt sur le discours de l'autre est minime. L'essentiel de l'activité repose dans la glose et dans la mise en place d'une stratégie argumentative de réfutation. En l'absence de citation littérale, l'arrêt sur les mots de l'autre ne se fait jamais sur le signifiant, mais uniquement sur le signifié (ici l'ingratitude). Les termes cités sont envisagés en mention et interrogés sur leur pertinence. En (7), on peut poser que les deux niveaux sont actualisés dans la parole citée : le signe est en usage mais l'acte de citer le prend en mention, dans un cas de modalisation autonymique. C'est la définition de l'ingratitude, de la beauté, de la coquetterie, de la fidélité, de l'amour qu'interroge la Marquise et dont elle souhaite faire l'objet des débats afin de cartographier la nouvelle Carte de Tendre dans laquelle elle souhaite se repérer.

19 On peut même émettre des réserves sur leur réelle présence dans le discours du Comte. L'énoncé « vous me traitez d'ingrate » n'est-il pas déjà lui-même une reformulation plus qu'un emprunt complet ? Les propos du Comte n'ont-ils pas été recatégorisés négativement par la Marquise elle-même dans une classe lui permettant à la suite de développer sa propre justification ? C'est le point de vue que développe Ann Banfield dans *Phrases sans parole* (Paris, Le Seuil, 1995, p. 102-103) : « il n'est pas entièrement exclu que ces mots aient été effectivement prononcés par le locuteur cité, mais dans ce cas, le fait qu'ils soient mentionnés au discours indirect (sans guillemets) signifie que l'énonciateur reprend à son compte l'opinion de la personne qu'il cite ». Il convient de nuancer les choses à propos de l'exemple de Crébillon, car dans l'exemple donné par Banfield, le nom de qualité sert à caractériser un tiers absent du discours (« Le candidat républicain dit à la nation qu'il ne fallait pas imposer ces **saloperies** de compagnies pétrolières ») ; dans le cas qui nous occupe la Marquise est l'objet de la caractérisation « ingrate », on peut penser plutôt qu'elle s'en dissocie (comme le montre la suite du texte) et que cette caractérisation est à rattacher à l'énonciation du Comte, ce qui nous mettrait en présence d'un cas explicite de polyphonie énonciative avec divergence des énonciateurs (sans qu'il y ait ironie).

Du discours rapporté au discours interprété : les nouveaux ressorts de l'épistolaire à une voix

Si l'on tente d'affiner la nature du discours rapporté dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, on aura recours aux notions de « discours représenté » et de « discours interprété » empruntées à Alain Rabatel²⁰ et à Laurence Rosier²¹. En effet, de nombreux segments ne sont pas constitués de discours rapporté au sens strict, mais forment des fragments résomptifs, qu'il s'agisse de récapitulation ou d'évaluation portée sur les dires du Comte. Ainsi, l'exemple (8) constitue du discours représenté :

(8) vous avez tort de croire que j'aie averti mon mari de vos persécutions.

154

L'énonciateur du discours citant traite les représentations que l'énonciateur du discours cité se fait de leur relation. Cette représentation du discours de l'autre devient elle-même une représentation, en raison ici de la présence d'une retouche corrective régissant l'ensemble de l'énoncé (« vous **avez tort de** [croire que] »). Il est quasiment impossible d'identifier la citation sous-jacente en (8). Ce qui prime ici, c'est la confrontation des deux points de vue sur une attitude supposée et la façon dont l'énonciateur second négocie le dire antérieur et négocie avec son auteur. Tout le roman se construit sur cet échange de représentations et de ressentis repris et corrigés. Dans l'activité dialogique, dans le traitement spécifique du discours de l'autre, tels qu'ils sont opérés par la Marquise, se dessine l'image de cette femme mariée qui cède à l'amour : à la fois dans la façon dont elle négocie avec le Comte et dans la manière dont elle occupe l'espace de la parole en gérant le discours de l'autre.

L'extension du discours représenté est variable et change selon qu'il est supporté par une proposition subordonnée conjonctive, comme en (8) et (9) :

20 Alain Rabatel, « L'Effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, 2004, p. 3-17.

21 Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008, p. 18-20.

(9) Vous-même, il me semble, de la façon dont vous m'avez écrit, que vous vouliez insulter à ma douleur (L XXI)

ou un syntagme nominal :

(10) Je crois votre repentir et votre douleur sincères (L. XXVI).

La présence de substantifs abstraits accroît la narrativisation du discours rapporté et accentue la part de résumé englobant l'ensemble des propos tenus dans la lettre source. En (9), on notera une prise en considération dans le discours représenté du ton et du style de la lettre, saisis comme indice inférentiel d'une orientation des propos du Comte. Dans la mesure où l'activité citationnelle littérale est amoindrie (ce sont moins les propos explicitement écrits et rapportés qui comptent, que les réactions qui se produisent à propos du discours de l'autre), une large part du discours de réponse est laissée à l'exégèse, à l'analyse et à l'interprétation, ce que Roland Barthes appelle le « vouloir comprendre »²². La relation amoureuse et surtout la relation épistolaire²³ se fondent sur cette alternance de réactions affectives ou intellectuelles à propos de l'amour ressenti, de stratégies d'esquive ou de séduction, qu'elles soient réussies ou avortées.

De ce fait, à côté du discours représenté interviennent les formes de discours interprété. Le discours source est dans ce cas difficile à rétablir, puisque seule émerge l'interprétation faite par l'énonciateur du discours citant. Cette interprétation est le plus souvent une inférence faite sur le discours de la lettre de l'autre. On est ici plus proche des effets

22 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 71 : « ce dont je veux connaître (l'amour) est la matière même dont j'use pour parler (le discours amoureux) ».

23 On notera qu'à la différence des *Lettres portugaises*, par exemple, autre grand roman par lettres monodique, la justification de la relation épistolaire est ténue. En effet, le Comte et la Marquise se voient dans le monde, parfois plusieurs fois par jour et s'écrivent cependant sans cesse. Le mari de la Marquise constitue l'obstacle et l'adjuvant à l'existence de la correspondance. À partir de la trente et unième lettre, Crébillon introduira le motif de l'absence par un procès que le Comte doit aller régler à Paris.

perlocutoires des actes de langage du discours du Comte que de la simple relation de référence au discours de l'autre. Ce point sera traité *infra*.

Dans les cas suivants :

(11) vous ne douteriez pas de ma tendresse ; vous n'en doutez, ingrat, que pour n'être pas obligé d'y répondre (L. XVIII)

(12) Je vois vos soupçons à regret (L. XX)

(13) Votre chagrin est la première preuve d'amour que vous m'avez donnée (L. XX)

156

Les termes *douter*, *soupçons*, *chagrin* sont les marqueurs hybrides du discours rapporté et de sa consubstantielle interprétation par l'énonciateur citant, ce qui permet de classer ces énoncés dans la catégorie du discours interprété et non du discours indirect, car il est impossible de saisir le dire antérieur. Les soupçons du Comte sont supposés ou le terme n'intervient dans la lettre de la Marquise que comme une reformulation d'un ressenti, rien ne nous dit que le terme ou l'un de ses dérivés n'ait été écrit par lui. Ce qu'on voit, c'est l'activité inférentielle à laquelle se livre la Marquise sur le dire de l'autre et la façon justement dont elle le comprend.

Le discours rapporté (discours direct libre)

Cette forme de citation de la parole de l'autre est très rare dans le texte. Son identification demeure délicate et incertaine. Ainsi, l'ouverture de la lettre IX pourrait contenir un segment d'énoncé au discours direct libre :

Hé quoi ! mon pauvre Comte, vous êtes malade, et malade d'amour ! le cas est singulier ! *mes rigueurs vous coûteront la vie* ! je ne me croyais pas si redoutable.

On peut poser que le segment en gras est une citation au discours direct libre avec changement de la deixis personnelle comme l'exige le code du discours rapporté. Ce segment est suivi d'une glose dont la portée est plus large que le segment citationnel (« je ne me croyais pas si redoutable »), puisqu'elle peut embrasser l'ensemble de la lettre du Comte à laquelle il est fait référence. Le discours direct libre renferme

– on peut le supposer – les mots du Comte repris par la Marquise en modalité exclamative. L'expression hyperbolique et clichéïque de la maladie d'amour étant de la sorte dénoncée par l'énonciatrice du discours citant, qui n'est pas dupe de la topique et la signale comme telle à son interlocuteur. Alors que formellement la reprise semble totalement fondue dans le discours de la Marquise, c'est la modalité qui fait intervenir la distance nécessaire à la mise en place de la glose ironique et réfutatoire.

Les mentions métadiscursives sur l'activité métaépistolaire

Dans ce cas, ce n'est pas la parole de l'autre qui est l'objet d'une reprise ou d'une citation, mais la lettre, l'écriture de la lettre, et plus rarement le choix des mots, qui est en cause, voire le genre même de la lettre amoureuse. Les termes *lettres*, *écrire*, *mot*, *lire*, forment un paradigme désignationnel homogène, s'appliquant autant à la qualification de l'activité du Comte qu'à celle de la Marquise :

(14) Vous me dites que vous m'aimez, vous me l'écrivez, et j'entretiens avec vous un commerce de lettres, qui, tout innocent qu'il est de mon côté, [...] est peut-être un crime pour moi (L. III).

(15) Quel aveu exigez-vous, et que fait, à votre bonheur, ce mot que vous me demandez tant (L. XV) ?

(16) Votre lettre m'apprend que vous avez pensé à moi ; j'ai passé une partie de la nuit à vous écrire (L. XV).

(17) Je m'ennuie de lire toujours la même chose, et de n'avoir jamais rien de nouveau à vous répondre (L. VI).

(18) Vous m'avez écrit, il est vrai, une lettre qui aurait paru fort tendre à toute autre (L. XXXII).

(19) Je vous remercie de votre lettre, jamais vous ne m'avez écrit tant de choses tendres (L. XXXIX).

Cette dimension réflexive de l'échange montre l'interaction. Au-delà de la dimension phatique, permettant à la Marquise de vérifier que l'échange fonctionne (14), l'évaluation de l'activité épistolaire devient aussi un indicateur de l'amour de l'autre (16, 19). Roland Barthes a analysé cet indicateur à propos d'exemples proches de (16), pris chez

Goethe, Laclos, Gide²⁴. On touche là à une topique, ou pour le dire autrement, à une configuration discursive propre à la lettre d'amour. À mi-chemin entre la Portugaise et les héroïnes du théâtre de Marivaux, la Marquise pèse les mots du Comte, en refuse certains, en réclame d'autres. Les marques de l'amour et de la tendresse sont en même temps des marques lexicales sur lesquelles les amants ont du mal à s'entendre. Ce sont les moments et les humeurs qui ne coïncident pas dans la relation qui lie les protagonistes, et la lettre tente de pallier cette distance – sans jamais y parvenir vraiment, faisant que l'écart de l'intensité amoureuse se creuse en permanence.

LES AVATARS PRAGMATIQUES DE LA PAROLE RAPPORTÉE

Activité inférentielle²⁵ au sein du discours rapporté

Comme on l'a vu *supra*, ce sont les formes « molles » du discours rapporté qui dominent dans l'œuvre, à savoir le discours représenté et le discours interprété. Au sein de ces deux formes, on peut isoler une sous-catégorie témoignant de la complexité interactionnelle et métalinguistique de la lecture et de la concaténation des discours dans le texte examiné. Elle contient un paradigme verbal homogène constitué de verbes potentiellement illocutoires²⁶, c'est-à-dire « d'unités lexicales qui permettent dans une langue donnée de désigner les différents actes ». Il s'agit, entre autres, des verbes : *accuser, jurer, s'excuser, demander, prier*.

24 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 187-189.

25 Notons un fait assez rare, le texte utilise lui-même le verbe *inférer*, en le plaçant dans la bouche de la Marquise : « Vous inférez de mon insensibilité prétendue, que votre passion est plus forte que la mienne » (L. XXVII). Ce verbe est aujourd'hui marqué par l'emploi qu'en font les linguistes pour désigner les « opérations qui permettent de tirer des actes de discours du sens implicite, celui qui est produit par le sujet parlant d'une part et reconstruit par le destinataire » (Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 312). Ce verbe indique à quel point la Marquise est alors consciente de l'activité interprétative et argumentative qu'elle applique au discours du Comte, et de la façon dont elle évalue les propres stratégies discursives de ce dernier.

26 Selon le *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.*, p. 17, qui reprend la terminologie de Searle.

- (20) Vous me priez de vous dire si vous devez espérer (L. I).
 (21) Vous m'accusez d'être la plus dangereuse coquette du monde. Vous dites encore que je pousse cela jusqu'à aimer mon mari (L. III).
 (22) Vous me jurez que vous ne m'en demanderez pas davantage, que vous ne m'écrirez plus (L. VI).
 (23) De quoi vous excusez-vous, Monsieur, de quoi puis-je à présent vous accuser (L. VII) ?
 (24) Vous avez souhaité que je vous écrivisse (L. IX).
 (25) Quant à mon portrait que vous me demandez (L. X)...
 (26) Vous m'accusez de souffrir vos transports avec peine (L. XXXIX).

Tous les énoncés (20 à 26) ont un point commun : ils manifestent la présence, dans la lettre du Comte, d'un performatif explicite²⁷, indice d'un acte de langage initial. Cependant, placés dans la boucle réflexive, ils ne fonctionnent plus comme des performatifs, mais comme leur résidu ou leur résultante. On a un schéma de reprise du type :

- (21a) Le Comte <ACCUSE> la Marquise d'être la plus dangereuse coquette du monde.
 (21b) La Marquise [DIT] que le Comte l'<ACCUSE> d'être la plus dangereuse coquette du monde.

Lorsqu'il se trouve repris dans le discours second de la Marquise l'acte de langage premier d'accusation n'en n'est plus un. En se narrativisant, il a subi une sorte de déplétion et perdu le trait saillant locutionnaire qu'il contenait. Il fonctionne alors comme un indice perlocutoire de l'acte initial, dont le lecteur peut mesurer s'il a été réalisé avec succès ou non. Ce qui est intéressant dans la relation amoureuse qui lie les protagonistes, c'est de voir que par le biais de la relation épistolaire, il est possible d'observer le positionnement pragmatique de la Marquise par rapport au discours premier du Comte. On pourrait former à ce sujet l'hypothèse d'une activité épilinguistique²⁸ du destinataire des lettres.

27 Pour reprendre la terminologie de John Austin commentée par François Récanati, *Les Énoncés performatifs*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 29-30.

28 Selon Nathalie Garric (« La médiation, entre connaissance de la discursivité et pratique discursive », art. cit.), qui reprend Franck Neveu (*Dictionnaire des sciences*

La série des énoncés (20 à 26) témoigne d'une sorte de mécanisme défensif systématique de la part de la Marquise, qui a parfaitement identifié l'acte de langage premier ou le performatif présents dans le discours du Comte. Par la boucle réflexive du discours interprété, elle montre au Comte qu'elle a parfaitement décodé le désir et la force illocutoire contenue dans son discours, mais elle montre aussi qu'elle n'y répond pas directement, en réalisant l'acte demandé. À la requête d'un agir ou d'un faire, elle substitue un dire. Ce déplacement – qui métaphoriquement – installe aussi la relation amoureuse dans le seul cadre de la relation épistolaire, laquelle est une relation discursive. Elle fait alors entrer le Comte dans le débat amoureux et dans les méandres subtils de sa casuistique.

Les marques du dialogisme dans les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** témoignent de ce que la Marquise écoute et entend du discours du Comte. Cependant, Crébillon ne laisse apparaître de ses propos à lui qu'un écho lointain et privilégie l'activité métalinguistique liée à l'interprétation du discours, sans qu'il y ait pour autant appropriation de celui-ci, ni manipulation comme le fera plus tard l'héroïne de Laclos. La glose systématique à l'œuvre dans tous les segments rapportés, qu'il s'agisse comme on l'a vu de discours indirect, de discours interprété ou de reprise perlocutoire d'actes de langage, opacifie constamment le discours source. Ne demeure qu'une posture amoureuse ambivalente d'attente et de déception, elle-même liée à l'attitude énonciative que Crébillon définit pour son héroïne féminine – la laissant de la sorte dans cette passivité affective qui fait d'elle la sœur de la religieuse portugaise. La joute verbale ne parvient ni à modifier le discours de l'autre, ni à changer son positionnement.

du langage, Paris, Armand Colin, 2000), « [l']adjectif épilinguistique caractérise l'activité métalinguistique spontanée de tout énonciateur, et s'applique donc aux jugements intuitifs (non théorisés) que les sujets parlants peuvent exprimer sur la langue [...] ». Il serait intéressant d'observer ici que sans être théorisées les réflexions de la Marquise relèvent de cette activité spontanée d'un jugement sur le discours d'autrui, le choix de ses mots. Cependant, la rédaction littéraire très lissée gomme la caractéristique spontanée que ce genre de remarques revêt dans le discours courant.

L'impression de monologique s'en trouve accrue, et finalement le tragique de la séparation funeste semble dû à cette solitude mentale et obsessionnelle d'une femme fixée sur sa plume.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 1992-1993, n° 55, p. 38-42 et n° 56, p. 10-15.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995.
- BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Le Seuil, 1995.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1997.
- CALAS, Frédéric, « "Petit modèle épistolaire", de la poétique à la stylistique des genres », *Le Français moderne*, Paris, juin 1999, n° 1, t. LXVII, p. 61-80.
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002.
- DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VÉRINE, Bertrand, *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2001.
- GARRIC, Nathalie, « La médiation, entre connaissance de la discursivité et pratique discursive », *Les Cahiers du LRL 3*, Université de Clermont-Ferrand, 2009, p. 93-114.
- HERMAN, Jan, *Le Mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- NEVEU, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2000.
- RABATEL, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, 2004, p. 3-17.
- RÉCANATI, François, *Les Énoncés performatifs*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962.
- VERSINI, Laurent, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

CINQUIÈME PARTIE

Aloysius Bertrand

« BERTRAND AVEC RATON » : LE BINAIRE NARQUOIS

Stéphane Chaudier

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

On connaît le principe cardinal de l'exégèse marrane : ce qu'on a de plus précieux, il faut le cacher. Ce n'est jamais de gaieté de cœur qu'on dissimule ce qu'on aime ; une nécessité impérieuse y oblige. Or, que peut-on dérober à la vue de tous si ce n'est son génie propre – cette figure idéale où l'on projette le meilleur de soi, et que l'on craint, pas toujours à tort, de voir raillée, humiliée, défigurée ? Ce génie se voit attribuer le pouvoir d'être la source, le fondement efficient de ce qui, en tout homme, fait agir, penser, créer, aimer. Il appartient à la pensée critique de décider si ce dieu caché existe ou non ; on peut estimer raisonnable de faire confiance à ceux qui prennent le soin de masquer le principe qui les fait vivre et qui invitent ainsi à le chercher ; et c'est pourquoi je fais l'hypothèse d'un Bertrand « marrane », enfouissant son trésor sous les oripeaux littéraires de son temps. Quels sont ces oripeaux et quel est son trésor ? Quels sont les signes qui mettent le lecteur sur la piste et transforment le « bibliophile », à qui le destin du recueil est confié (61 et 161¹), en un quêteur actif ? Je pose l'hypothèse suivante : un certain ton « narquois »² se trouve à l'articulation du montré – les postures, les valeurs esthétiques que le poète exhibe pour prestement s'en défaire – et du caché, ce génie aussi insaisissable qu'irrécusable qui, d'un même élan, voue l'artiste à la poésie et au guignon. Ce génie inavouable ne confère aucune certitude ; il suscite d'incessantes et douloureuses

1 La pagination renvoie à *Gaspard de la Nuit*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 2002, notre édition de référence.

2 La « physionomie narquoise, chafouine et maladive » de Gaspard de la Nuit ne serait autre que celle... de Bertrand lui-même, assure Jean-Luc Steinmetz (Préface, p. 17).

interrogations ; avec lui, Bertrand choisit d'entretenir une relation assez semblable à celle que Freud a magistralement décrite, sous le joli nom d'humour³.

L'humour est d'abord un défi : à la situation peu enviable qui ne devrait susciter que colère et frustration, l'humoriste répond par une plaisanterie qui transforme le déplaisir en plaisir. Le sujet affecté accomplit un saut : il se réfugie dans l'extraterritorialité du langage pour réaffirmer sa fierté menacée. Cet élan est rendu possible par un mécanisme psychique : le sujet se comporte à l'égard de son moi – l'enfant qui souffre – comme un adulte supérieur et bienveillant. Celui-ci donne à son petit moi une salubre leçon de relativisme. Narquois sans être arrogant, il est tout ensemble plein de sollicitude et de distance. C'est dans ce jeu entre le moi affecté et le surmoi capable d'esquiver, sans la nier, la souffrance ou la passion, que se loge, selon moi, le génie de Bertrand ; il a sa face ouverte (l'humour qui se communique) et sa face cachée (le moi orgueilleux et meurtri, siège des affects, éprouvant tour à tour un sentiment de fragilité et d'invincibilité). Cet humour, j'en trouve un signal – à la fois musical et charnel – dans le rythme, dans ce rythme binaire qui expose et raille les prétentions du haut langage, du langage à la mode, de la pensée et de la parole de la maîtrise.

La première partie de cette étude se consacre aux formes et aux enjeux du comique de Bertrand ; la deuxième partie montre que ce comique s'exerce aux dépens d'une scolastique caractérisée par la binarité ; enfin, la dernière partie envisage la possibilité de dépasser cette lecture narquoise ; un parallèle avec *La Fontaine* s'esquisse, qui permet d'appréhender l'humour comme un masque ou un refuge, derrière lequel se dissimulent les replis d'une subjectivité meurtrie, dont il importe peu qu'on la rabatte ou non sur un site biographique.

3 « L'humour » [*Der Humor*, 1927], texte traduit par Bertrand Fréron dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 317-328.

Dans sa « Préface », Gaspard de la Nuit prétend juxtaposer dans un même texte Rembrandt et Callot ; pour penser cette étrange cohabitation, il se réfère à l'image commode (mais un peu expéditive, peut-être) de la « médaille », avec ses deux côtés dépourvus de communication entre eux. Est-il si sûr que les facéties de Callot ne portent pas ombrage à la sérénité sérieuse de Rembrandt ? Comment concevoir la place, les formes et les enjeux de ce comique « à la manière de Callot » dans le recueil ?

Épaisseurs d'art et de savoir superposées

Il serait tentant de résumer l'art de Bertrand à l'incontestable autorité, reconnue par la postérité, que lui a acquise son savoir, – savoir nullement desséché, tout mêlé de préférences intimes ? Ce savoir se porte par prédilection sur le moyen âge et sur les arts visuels, que le texte poétique fait converger. On pourrait, de ce point de vue, rendre compte du style en explorant la piste lexicale. Le mot précis, qui vise un référent spécifique, construit à la fois une image de la réalité, mais aussi de l'écrivain. « Les lavandières » font « retentir leur *rouillot* joyeux du bord de Suzon » (47) ; « trente *dindelles* carillonnent dans un ciel bleu d'outremer, comme en peignait le vieil Albert Dürer » (49) ; « bourgeois, nobles, vilains, soudrilles, prêtres, moines, clercs, marchands, varlets, juifs, lombards, pèlerins, ménestrels », autant de mots, les uns rares, les autres non, qui invitent le lecteur à faire sienne l'enthousiaste profession de foi de l'enchanteur : « comment douter de cette résurrection » médiévale (50) ? Certes, « l'art ne consiste pas à énumérer les tuiles et les pavés » (277), estime Bertrand, même si la description est volontiers énumérative ; mais c'est une énumération animée. Dans ces morceaux de phrases – « Le château de Talent dont les terrasses et les plates-formes se crénelent dans la nue », « les fortifications qui se découpent en étoiles » –, le verbe réfléchi montre combien le langage construit ce que le descripteur donne l'impression de regarder. Dans l'imagination du lecteur, le phénomène semble s'offrir dans son propre surgissement ; la chose s'anime pour agir sur la « réalité » et frapper le spectateur qui y est fictivement impliqué. Les énumérations qui saturent les instructions du poète éditeur « indiquant à l'artiste les

sujets qui [lui] semblent les plus faciles à exécuter » ne sont au mieux que des résumés, au pire que le squelette lexical du poème en prose⁴. Que celui-ci repose, dans son déploiement, sur la maîtrise d'un savoir érudit – Dijon au Moyen Âge, l'espace, les hommes et leur histoire – et d'un savoir culturel – peintures, gravures, estampes, etc. – qui songerait à le nier ? L'échantillon donné ci-dessus témoigne en faveur de ce subtil dosage de noms propres, de mots régionaux, d'archaïsmes, de termes techniques, de verbes agentifs qu'on peut appeler le style : la manière de Bertrand, après celle de Rembrandt et de Callot.

Dijon, entre Sainte-Beuve et Bertrand

168

On peut pourtant en douter. L'étude du lexique ouvre la voie à une poétique du savoir élégamment exposé – et transposé ; mais sur la nécessité qui ordonne le poète à ce savoir-là, sur l'énergie déployée dans cet art de la transposition et sur la signification que lui donne l'auteur, le lexique est muet. Le style n'est pas tout entier dans les contenus encyclopédiques ou culturels mobilisés par le texte. Pour comprendre comment se noue l'interaction féconde entre un poète et sa matière (le Dijon médiéval esthétisé par la peinture), comment le premier se sert et se joue de la seconde tout en la servant avec scrupule, comment ils se font mutuellement valoir et deviennent indissociables, je propose un détour par le comique, – ce comique multiforme qui imprègne le recueil et dont l'analyse relève à la fois de la poétique et de l'éthique. L'épigraphe liminaire – le premier seuil, après le titre, d'une œuvre qui n'en manque pas – fait du comique la nouveauté essentielle dans le traitement de cette matière que Sainte-Beuve semble offrir à son émule : décrire le Dijon médiéval. L'épigraphe se présente comme un diptyque. Aux alexandrins de Sainte-Beuve répond un fragment de ballade en pentasyllabes. Ce dispositif est ingénument ambivalent. L'hommage rendu au prédécesseur peut fort bien s'interpréter comme l'essai d'une compétition : lequel des deux poètes sert de faire-valoir à l'autre ? Certes,

4 Voir « Documents sur *Gaspard de la Nuit* » (203-206). Après de longues séries de phrases nominales, l'énumération atteint à la pureté de la liste lexicale dans « Figures accessoires », texte que les amateurs d'avant-gardisme pourront juger plus intéressant que les poèmes eux-mêmes.

Bertrand n'a pas inventé le « poncif » ; il lui reste donc à faire entendre sa voix. Or, le premier échantillon de son art est indiscutablement placé sous le signe d'un comique débridé. Comparons :

Ami, te souviens-tu qu'en route pour Cologne,
Un dimanche, à Dijon, au cœur de la Bourgogne,
Nous allions admirant clochers, portails et tours,
Et les vieilles maisons dans les arrière-cours (41) ?

Dijon, Moulte te tarde !
Et mon luth camard
Chante la moutarde
Et ton Jacquemart (41) !

L'extrait des *Consolations* présente des rimes insignifiantes, un rythme plat, un traitement convenu du motif esthétique : « nous allions admirant ». L'apostrophe et l'inévitable appel à la mémoire partagée peinent à dynamiser cette énumération quasiment dépourvue d'épithètes. C'est un tout autre paysage littéraire qu'introduit Bertrand. Certes, le « gothique donjon » et « la flèche gothique » (ne lit-on pas déjà, dans cette répétition, la mise à distance d'un cliché ?), les « portails » et autres « clochers » reprennent, en l'étoffant, le propos beuvien. « Ciel d'optique » et Dijon médiéval : tout le recueil ne serait-il que l'amplification de ces quatre vers de Sainte-Beuve ? Ce serait oublier les « treilles joyeuses », la « pinte peinte » (le calembour, « fiente de l'esprit qui vole », selon Hugo⁵, n'est pas écarté), sans parler du dernier quatrain. Il se compose lui aussi de rimes burlesques. En consultant Littré, le lecteur contemporain retrouve bien des expressions imagées qui donnent corps, saveur et complexité à cette étonnante profession de foi poétique : je « chante la moutarde ». « Sucre la moutarde », c'est adoucir quelque chose de fâcheux ; « s'amuser à la moutarde », signifie « s'occuper à des bagatelles » ; « être fin comme moutarde », c'est être

5 Plus exactement, cette formule est placée dans la bouche de Tholomyès. Voir Hugo, *Les Misérables*, éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, t. 1, première partie, livre troisième, chap. VII, p. 203.

rusé ; la périphrase un peu leste du « baril de moutarde » désigne « le derrière ». « Jacquemart », figure populaire et burlesque, n'est d'ailleurs pas loin de « braquemart », de rabelaisienne mémoire. Littré, à la rubrique « moutarde », convoque tous les grands burlesques (Régnier, Scarron, Sorel) que Bertrand, lui aussi, ne dédaigne pas : il cite Rabelais (53, 131) et Scarron (101). Chanter la moutarde, c'est chanter quoi au juste ? La chair, la ruse, l'insignifiance assumée de la vie ? Le quatrain met en scène une subjectivité retorse. L'hypallage « camard » fait apparaître, dans l'oblicité de la figure, un poète au corps disgracieux qui se peint ou se confond avec son luth ; quoique peu gâté par la nature, ce luth se réjouit. Mais de quoi ? Si l'admiration des vieilles pierres est la marque distinctive de l'élite romantique, dans son opposition aux « bourgeois » et aux « classiques », le rire est, quant à lui, une production problématique, comme toutes celles qui émanent du corps. Qui rit ? Avec qui ? De quoi ? Quel est le sens de ce rire, et quelle est sa sincérité ?

Sous le signe de Callot

On pète au moins deux fois dans *Gaspard de la Nuit* : le ducat d'or de Lazare est « chaud d'un pet » (73), si bien qu'un éditeur juge le ton du poème « un peu vert » et préfère offrir au public une version plus décente (235). Puis c'est une mule qui, bien innocemment, s'oublie dans son écurie (179-180). Bertrand fait bon accueil à l'exubérance des corps, aux manifestations physiques les moins policées : « La toux d'un promeneur dissipa l'essaim de mes rêves » (43 ; le potache qui sommeille en tout agrégatif traduit sans peine : « les seins de mes rêves »). Mais il y a pire : « je bus l'élixir de Paracelse, le soir avant de me coucher. J'eus la colique » (55). L'alchimie reçoit là un hommage digne d'elle. On se souvient de Mme Laure et de son soupirant : « la perruque de monsieur le conseiller se mouilla d'une rosée que ne distillaient pas les étoiles » (105). Plaisante périphrase, que celle qui évoque par un poétique euphémisme le contenu d'un pot de chambre, pour donner sa « chute » à cette sérénade bouffonne. « La Viole de Gamba » nous offre une « indigestion de Comédie-italienne » (81). Bertrand a le sens très sûr du burlesque – ce rire qui défie les conventions esthétiques les mieux établies. J'en veux pour preuve la façon dont il fait retentir le cri

d'un « sacrificateur » juif, outragé par la profanation de la synagogue : « “Samson, à moi ta mâchoire d'âne” » (75). Qu'un prêtre se prenne pour un héros, et qui plus est un héros qui brille davantage par sa musculature que par sa perspicacité, qu'il invoque le texte sacré, déjà passablement « carnavalesque », pour résoudre une question concrète, voilà le type d'incongruité qui trahit le lettré trop frotté d'écriture (fût-elle sainte), et dont la parole et les actes ne sont jamais appropriés à la situation. Rabelais est tout proche. Bertrand aime et fait aimer les comparaisons burlesques, qui « dégonflent » un motif sérieux, noble, grâce à une image concrète, empruntée à la vie quotidienne. Cette « cornemuse qui se désenflait » et « pleurnicha comme un marmot à qui perce une dent » peut passer pour l'emblème de cette esthétique très consciente d'elle-même⁶. Le lecteur s'amuse de rencontrer des moines dont les « psautiers » sont « aussi crasseux que leurs barbes » (103). Presque toujours, la comparaison prend un sens hyperbolique. Le comparant revêt la valeur d'un prototype, comme dans « virago sèche comme une merluche » (79) ; mais il se peut aussi que la comparaison intègre une dimension « antiphastique », quand l'étalon choisi incarne une qualité inverse à celle qu'annonce l'adjectif : « mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret » (101) ; « ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles » (43). Autant dire que la nappe n'est pas blanche, et les cheveux, non peignés.

Cette manière de Callot est-elle aussi innocente qu'il y paraît ? On peut y voir le refus d'une image trop idéalisée, esthétisante et « *rembranesque* » (256) d'un moyen âge qui serait tout occupé de spéculations sublimes sous un « clair obscur » ogival. Au Moyen Âge comme aujourd'hui, on rit parfois pour oublier qu'on pleure et qu'on souffre :

Le comte entra le lendemain dans Bruges avec une merveilleuse cohue de cavaliers. Le précédaient ses hérauts d'armes qui sonnaient horriblement de la trompette. Quelques pillards, la dague au poing, couraient çà et là, et devant eux fuyaient les pourceaux, épouvantés. [...]

6 Dans une version antérieure, plus faible, Bertrand avait écrit : « une cornemuse pressée involontairement murmure des sons grotesques qui ajoutent au rire des soldats » (238). On peut s'attarder à gloser ce « grotesques ».

On ne bouta le feu qu'à un faubourg de la ville, on ne brancha aux gibets que les capitaines de la milice, et le sanglier rouge fut effacé des bannières. Bruges s'était rachetée cent mille écus d'or (149-150).

172

Les mots « merveilleuses » et « horriblement » rendent un son ironique bien voltairien : on songe à Candide, pris entre les Abares et les Bulgares. La chute de ce poème, « Les Flamands », montre qu'au Moyen Âge, déjà, l'argent est le « nerf de la guerre ». La rapacité des uns s'exerce sans retenue ; elle contraint les autres à la misère. C'est d'ailleurs le point de vue d'un poète misérable – et non d'un poète courtisan – que le texte fait entendre : « Ah si le roi nous lisait dans son Louvre – ô ma muse inabritée contre les orages de la vie ! – [il] ne nous marchanderait pas une chaumine ! » (190). « Le Raffiné » présente aussi une énergique figure de la dèche : « la faim, logée dans mon ventre y tire – la bourrèle ! – une corde qui m'étrangle comme un pendu ! » (101). Que le rire qui éborgne les représentations trop sages soit l'allié du réalisme – et que la fantaisie ne soit somme toute pas si dépolitisée qu'on pourrait le croire – cela n'étonnera personne. Mais est-ce là le seul enjeu du comique ?

LA SCOLASTIQUE MENACÉE

Bertrand narquois

Le rire, on l'a vu, rappelle et fait entendre la protestation d'un corps bafoué mais vivant, d'un corps que la vie ne ménage guère et qui saisit toute occasion pour rappeler son existence, ses besoins, et sa joie propre. Son ennemi, c'est l'esprit qui le nie – c'est l'abstraction qui prétend « réduire » la vie et la pluralité de ses manifestations à une formule, à une idée (c'est-à-dire à une image produite par et pour la seule pensée), à un système. Le rire dénonce la tyrannie de l'esprit théorique, – cet esprit satisfait qui contemple ce qu'il produit. Cet ennemi est d'autant plus redoutable qu'il exerce sur le poète une réelle fascination. Doté d'un indiscutable pouvoir de séduction, il en impose. Et si c'était lui, le diable ?

On a beau se vouloir réaliste, on ne peut déstabiliser l'esprit de système à coup de pets, de « gargouillement[s] burlesque[s] de lazzis et de roulades » (81) et autres joyeusetés : à s'en tenir là, on le renforcerait

plutôt. Pour le discréditer, il faut un adversaire à sa mesure : Bertrand se voue à un comique subtil et narquois qui porte l'attaque au cœur de la citadelle théorisante : le langage. Bertrand raille cet admirable outil intellectuel et poétique qu'est le rythme binaire. Ce dernier fait entendre à l'oreille exercée le triomphe de l'esprit qui met en ordre le réel et le discipline par une antithèse bien tranchée. Le rythme binaire comble ce désir de rationalité et d'intelligibilité qui n'est légitime que s'il n'est pas despotique et ne prétend pas, par son élégante simplicité, maîtriser tous les paramètres du problème qu'il se pose : ni plus ni moins que l'énigme de la vie. Dans le déploiement fastueux de paratextes assez ironiques dont s'orne le recueil, l'esprit narquois s'en prend à deux cibles : la théorie littéraire, et l'alchimie, ces deux savoirs d'initiés, plus ou moins ésotériques, et qui raffolent des artifices rhétoriques de la scolastique.

Dans « Gaspard de la Nuit », l'ouverture qui donne son titre à l'ensemble du recueil, une question revient à quatre reprises ; elle s'adresse à celui qui parle « avec l'enthousiasme du génie, et l'emphase du triomphe » (44). Voilà du reste un joli rythme, qui montre bien l'alliance entre un fait sensible, perceptible à l'oreille, et une prétention intellectuelle. Cette question, c'est le fameux « Et l'art ? » (46, 48, 53, 56) qui évoque irrésistiblement le « Et Tartuffe ? » d'un Orgon aussi entiché de son cogot que le poète l'est de sa chimère :

« Une question exerça d'abord ma scolastique. Je me demandai : Qu'est-ce que l'art ? — L'art est la science du poète. — Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau.
Mais quels sont les éléments de l'art ? — Seconde question à laquelle j'hésitai pendant plusieurs mois de répondre » (45).

Fustigée par Rabelais à cause de la domination qu'elle exerce sur l'esprit, la « scolastique » privilégie la forme binaire, ce langage de la certitude. Les deux questions par lesquelles elle trahit sa présence appellent deux réponses sous forme de « définition » : « L'art est la science du poète » ; « j'avais résolu [...] de chercher l'art comme au moyen-âge les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale » (44-45). À cette offensive de la théorie qui n'étreint que du vide, Bertrand réplique par une ironie narquoise qui s'investit par prédilection dans le commentaire :

« Définition aussi limpide qu'un diamant de la plus belle eau ». La parole revient sur elle-même ; et dans cette boucle ironique, c'est le rapport à la vérité qui s'opacifie. Sans cesser apparemment d'être elle-même, la louange hyperbolique s'inverse en moquerie ; et l'ironie narquoise, qui aime à se masquer pour n'être perçue que de ceux qui ont l'oreille fine, par un tour inattendu de la spirale, fait revenir, sous la forme de l'éloge, le grand thème de l'hypocrisie :

Cependant, j'encourageai d'un sourire le rose-croix de l'art à poursuivre sa drôlatique histoire (54).

Il se levait. Je lui témoignai ma commisération par un soupir hypocrite et banal (57).

174

L'hypocrisie change de camp ; le « je » qui signe Louis Bertrand veut bien imprimer le livre de Gaspard, mais sans faire allégeance aux niaiseries prestigieuses dont Gaspard lui-même est revenu. Remettons-nous en mémoire l'épine dorsale de ce pseudo texte théorique :

Ce qui dans l'art est *sentiment* était ma douloureuse conquête. J'avais aimé, j'avais prié. *Gott Liebe*, Dieu et Amour ! – Mais ce qui dans l'art est *idée* leurrait encore ma curiosité. Je crus que je trouverais le complément de l'art dans la nature ; j'étudiai donc la nature (46).

J'avais étudié le spectacle de la nature ; j'étudiai les monuments des hommes (48).

Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est *sentiment*, – Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est *idée* (54).

On voit se déployer l'engrenage des oppositions binaires : « le sentiment »/« l'idée » ; 1° le sentiment : « Dieu et Amour » ; 2° l'idée : a) « le spectacle de la nature » ; b) « les monuments des hommes ». 3° Dieu est sentiment ; Satan est l'idée. Tout ce charabia intellectualiste débouche sur une palinodie, à propos du diable – c'est-à-dire à propos de Gaspard lui-même : « Néanmoins, il existe. [...] Cela est positif » (54). Mais il suffit de laisser parler le « démon de la théorie », comme le

dit si bien Antoine Compagnon⁷, pour qu'il se démonte et s'effondre au moment même où il prétend triompher :

- « Et le diable ? »
- « Il n'existe pas. »
- « Et l'art ? »
- « Il existe. »
- « Mais où donc ? »
- « Au sein de Dieu ! » (56).

Nous voilà bien avancés – et l'on se prend à revenir en arrière : « Je le priai de m'apprendre à quel lunetier il devait sa découverte, l'art ayant été pour moi ce qu'est une aiguille dans une meule de foin » (44). Dieu est donc une meule de foin. On voit comment Bertrand, sans se piquer de grands raisonnements, se contente de raconter une anecdote pour régler son compte au programme réactionnaire d'un certain romantisme : l'art soluble dans la théologie...

Contre le dualisme

On l'a vu : l'esprit narquois se loge par prédilection dans cette capacité du langage de se gloser lui-même, d'évaluer ses propres productions :

- Ô néant de la grandeur et de la gloire ! on plante des calebasses dans la cendre de Philippe-le-Bon ! – Plus rien de la Chartreuse ! – Je me trompe (52).

Quand le locuteur, en veine d'éloquence, hausse le ton et enfourche le dada du « *sic transit gloria mundi* », un lutin narquois interrompt le flux des exclamations élégiaques par un bref commentaire qui somme l'esprit de revenir à la mesure ; mais le lecteur avait déjà été alerté par un mot prosaïque et incongru, la « calebasse », mot censé constituer le doublon grotesque de la sublime « cendre » du roi. Bertrand joue en maître de la possibilité, pour un narrateur marionnettiste, de reprendre sur un mode distancié « le fil » d'une conversation apparemment sérieuse mais

7 Antoine Compagnon, « La couleur des idées », dans *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 14-15.

dont il tire, puis il montre, toutes les ficelles : « le fil de la conversation était noué. Maintenant, sur quelle bobine allait-il s'envider ? » (44). « Envider » est le contraire de « dévider » ; ce verbe désigne le « vide » autour duquel l'œuvre s'enroule :

Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. – Il se contente de signer son œuvre

Gaspard de la Nuit (59-60).

176

Une antithèse se dégage : le vide, c'est celui de la théorie ; le plein, c'est celui du nom, nom pentasyllabique, avec sa double alternance de syllabes fermées (« Gaspard ») et ouvertes (« de la Nuit »), de voyelle ouverte (le /a/) et fermée (le /i/ final). Or, ce nom est une fiction, un nom de fantaisie, un masque sous lequel le poète peut faire glisser, en contrebande, sous l'égide de l'humour, tout un réseau d'affects inavouables.

Quel est l'enjeu de ce conflit déclaré entre esprit narquois et rythme binaire ? La théorie littéraire prétend rendre compte de ce qui lui échappe : la création du poème⁸. Par son évidence irréfutable, matérielle pour tout dire, cette réalité contraste avec les nuées censées l'expliquer ou même simplement la réguler :

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers de Jacques Callot. – Rembrandt est le philosophe à barbe blanche [...] ; Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois [...]. – Or,

8 « “Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres [...], combien de pinceaux j'ai usés sur la toile [...]. Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'aient obtenu *mes élucubrations*” » (57, je souligne). La pierre angulaire d'une poétique rationnelle consiste à montrer le rapport d'engendrement entre la théorie et l'œuvre. La continuité entre la quête et son aboutissement, entre les moyens mis en œuvre et la fin visée, prouve l'exemplarité de la démarche esthétique dont le poème se veut la défense et l'illustration. C'est cet euphorique récit idéologique dont « Gaspard de la Nuit » raconte la faillite.

l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification, mais il n'a point été trop exclusif [...] (59).

L'antithèse de Rembrandt et de Callot dissimule mal l'éternel conflit de la chair et de l'esprit. Mais très vite l'auteur intervient pour « saborder » l'opposition construite. Le cadre dualiste qui sert de titre au poème éclate ; le poète retrouve sa liberté, laquelle se manifeste par le retour d'une pluralité peu soucieuse de limiter ses propres prédilections. Dès que le « je » s'empare d'une belle idée – j'entends d'une idée consacrée – le démon de la désinvolture semble s'empresser de dénoncer cet emprunt contre nature. Les grandes pensées, comme du lait, se mettent alors à tourner, entraînées dans la danse narquoise – cette « gigue » (48 et 221-222) par laquelle le poète floué prend sa revanche sur les puissants de ce monde.

Le rythme binaire est le langage même de l'autorité. De nombreuses épigraphes l'attestent :

Nostre art s'apprent en deux manières [...] (83).

La tulipe est parmi les fleurs ce que le paon est parmi les oiseaux. L'une est sans parfum, l'autre est sans voix : l'une s'enorgueillit de sa robe, l'autre de sa queue (77).

C'est cet orgueil d'une pensée superbement déployée que raille « Jean-Gaspard Debureau » (81). Cet autre Gaspard, tel que le dépeint Gautier, rappelle notre poète par son regard empreint d'une « impression indéfinissable de malice et de bonhomie » (*ibid.*). Il est en cela le frère d'un « salamandre » très hoffmannien⁹, dont « le rire moqueur [...] se fait un jeu de troubler [les] méditations » de l'alchimiste (83). L'alchimiste ! Image même du penseur qui en impose, songe-creux épris d'un savoir totalisant censé donner accès à la toute-puissance ! En réalité, l'alchimiste pratique la science du Néant : « Rien encore ! [...] Non rien [...]. Mais rien encore ! – » (83). Dès la fin de son récit liminaire, Bertrand avait prévenu les lecteurs en mal d'ésotérisme : « et l'arcane

9 Voir E.T.A Hoffmann, *Le Vase d'or*, dans *Fantaisies dans la manière de Callot* [*Fantasiestücke in Callot's Manier*, 1813-1815], texte français de Henri de Curzon [1891], Paris, Éditions Phébus, 1979.

que j'ai sollicité de tant de veilles opiniâtres, à qui j'ai immolé jeunesse, amour, plaisir, fortune, l'arcane gît, inerte et insensible, comme le vil caillou, dans la cendre de mes illusions ! Le Néant ne vivifie point le néant » (57). Contre cet esprit de gnose et de secret sérieux, Bertrand construit « une phénoménologie de la fantaisie » exemplifiée non par un géant de la pensée, mais par un nain, un humble « porte-falot » (148). Sa « petite lumière » danse « parmi le brouillard, ô prodige infernal ! avec un grésillement semblable à un rire moqueur » (147). Sollicitons l'allégorie : le brouillard est celui des fausses sciences qui offusquent le réel. Au cœur de la brume qui ne peut l'étouffer, surgit cette « petite lumière » ; or toute apparition, tout phénomène auréolé de sa propre visibilité, est cette « petite lumière » qui fait entendre le « rire moqueur » par lequel la vie déchire et dément le tissu ambiant des illusions¹⁰. L'un des paradoxes les plus féconds de l'œuvre se révèle : cet hymne poétique à la Nuit n'est pas un éloge de l'obscurantisme, de la confusion, mais au contraire, un hommage rendu à une lumière sans orgueil, portant une vérité qui ne respandit pas, mais qui éclaire les replis les plus secrets de la vie.

Guignon métaphysique ?

On ne saurait dire que Bertrand dédaigne tout à fait cette organisation binaire qui, très souvent, lui permet de bâtir son tableau ou sa saynète :

Et rougeoyaient face à face la tour de Nesle, d'où le guet sortit, l'escopette sur l'épaule, et la tour du Louvre d'où, par une fenêtre, le roi et la reine voyaient tout sans être vus (100)¹¹.

¹⁰ « La Poterne du Louvre » met en scène un bouffon et un garde suisse ; il est significatif que l'humour et la fantaisie, investissant la forteresse du pouvoir, inspirent d'abord la crainte au soldat surarmé ; le texte rapporte une contagion des peurs, terreurs imaginaires qui finissent par se dissiper. Mais est-ce du nain ou du suisse dont il faut avoir peur ?

¹¹ Cette transcendance du voyeur souverain, qui assure sa jouissance et sa sécurité par son invisibilité, me semble très différente de la façon dont le poète se dissimule dans son poème ; car, si les puissants se tiennent en retrait du tableau qu'ils contemplent pour leur seul amusement, le poète, quoique souvent caché, participe aux malheurs, aux déconvenues ou aux joies qu'il décrit. Et jamais il ne désigne explicitement « le lieu » à partir duquel se déploie la scène qu'il rapporte. À l'extériorité qui fait considérer toute chose comme un spectacle et un divertissement dont il faut tirer

– Et ces deux personnages qui chevauchent à la queue de la file ? Le plus jeune [...] s'égosille de rire ; le plus vieux [...] baisse la tête d'un air confus : l'un est le Roi des Ribauds, et l'autre, le chapelain du duc. Le fou propose au sage des questions que celui-ci ne peut résoudre [...] (50).

On peut citer aussi Regnault et Hubert, les héros de « La Chasse », l'une des chroniques les plus noires de cette section au réalisme assez sombre (151-152) : l'antithèse qui structure la chute de l'apologue accuse son didactisme et l'exemplarité morale de l'anecdote. La pensée binaire donne prise sur le monde. La solennité mystique et populaire de « Pasques » est tout entière résumée par le chiasme qui clôt le verset : « les jeunes filles reçoivent la blanche hostie et les œufs rouges » (192). L'antithèse volontairement trop bien réglée fait parfois valoir la dimension satirique d'un épisode : « Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan ! » (101)¹². Elle introduit enfin un parfum de parodie dans un moment sublime ; elle accuse le caractère conventionnel de cette vision d'« une jeune fille, vêtue de blanc, qui jouait de la harpe » accompagnée d'« un vieillard, vêtu de noir, qui priait à genoux ! » (45).

Inscrit dans la phrase et renforcé à la faveur de procédés de répétition ou de symétrie, structurant les textes, le rythme binaire n'est pas un simple ornement stylistique ; il est une manière d'appréhender le monde. Très profondément, il renvoie à ce dualisme chrétien qui imprègne la pensée et l'imaginaire de Bertrand au point, sans doute, de l'angoisser. Il n'est pas indifférent que le recueil s'achève par une apocalypse, « Le deuxième homme » (197-198), lequel s'ouvre par une antithèse très rhétorique : « Enfer ! – Enfer et paradis ! – cris de désespoir ! cris de joie ! – blasphèmes des réprouvés, concerts des élus ! » (197). Dans ce poème, l'homme, « cette pierre angulaire de

profit, Bertrand oppose ce regard plein de « malice et de bonhomie » dont nous avons déjà parlé et qui témoigne d'une compassion enjouée dont les puissants sont en général incapables.

12 Pour un autre exemple, voir le savoureux « Padre Pugnaccio » (180-181).

la création » (198), « roi » de la terre et « époux » de la nature (*ibid.*), entraîne dans sa perte la création endeillée : « tout croulait avec un fracas et une ruine immenses » (*ibid.*). Le monde paie la résistance acharnée de l'homme au divin projet de rédemption.

C'est là peut-être l'orient métaphysique du recueil. La seule certitude que professe Bertrand est celle d'une destruction à laquelle Dieu lui-même ne peut rien. Le texte « À M. David, statuaire » montre à quel point ce pessimisme fort peu orthodoxe domine la sensibilité du poète. S'ouvrant par le mot « Non », les trois premiers versets établissent une démarcation absolue entre l'univers des valeurs (« Dieu », « l'amour », « la gloire ») et leurs contrefaçons mondaines (231). De ces constats généraux, le poète tire cette étrange conséquence, toute subjective : « C'est que je naquis aiglon avorté ! ». Puis il conclut, revenant à la généralité : « L'homme ne serait-il [...] qu'un pantin qu'use la vie et que brise la mort ? » Plus encore qu'à ces valeurs idéales, c'est à leur défaite et leur humiliation que s'identifie Bertrand. À la lumière de cette croyance pessimiste, tout savoir semble vain. Telle est du moins la leçon que délivre l'extraordinaire « père Chancenet », héros éponyme du récit qui le met en scène (271-274). Véritable mémoire vivante des traditions ancestrales, mais cœur avide de liberté et de gloire, Chancenet le mal nommé, républicain fier et sincère, se dit instruit par l'expérience : il ne croit plus à l'avènement du règne de la liberté, dans la mesure où « les patriotes ont été constamment dupes, depuis 1789, des intrigants et des traîtres » (273). Quand il remet au narrateur un « livre » qui « contient tout ce qui est vérité, l'intelligence des choses cachées, et la véritable définition de la liberté », ce dernier ne reçoit, à sa grande surprise, « que des pages blanches ». C'est à l'aune de ces pages blanches si lucidement déceptives que les discours de toutes les scolastiques – qu'elles soient littéraires ou morales, gnoséologiques ou politiques – sont jugées.

AU-DELÀ DU MASQUE NARQUOIS : L'ÉNIGME DE LA SUBJECTIVITÉ

Suspension de l'humour narquois

La critique narquoise de la spéculation et du rythme dont elle s'enveloppe attaque moins une instance extérieure qu'un espoir trompé – autrement dit, la part inaboutie de Bertrand, cette connaissance fiable qui aurait dû le mener au succès. Reprenons les premières lignes en prose du recueil ; elles sont saturées par la récurrence d'un même rythme binaire :

J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jouvencelle qui a initié son cœur. – Enfance et poésie ! Que l'une est éphémère, et que l'autre est trompeuse ! L'enfance est un papillon qui se hâte de brûler ses blanches ailes aux flammes de la jeunesse, et la poésie est semblable à l'amandier : ses fleurs sont parfumées et ses fruits sont amers (43).

Lignes parfaites, purement élégiaques, cadencées par la conjonction « et » omniprésente et par les balancements des morphèmes démarcatifs « comme » et « que ». Cette prose semble exempte de toute distance narquoise ; et pourtant, ne s'agit-il pas là de clichés ? Qu'est-ce qui préserve l'épanchement lyrique, quand il reste discret, de l'emprise de l'ironie, alors que l'expression du sentiment, comme celle de la *doxa*, ne peut prétendre à aucune originalité ? La première est aussi banale, aussi communément partagée que la seconde ; mais la rhétorique du sentiment renvoie à une expérience incapable de constituer l'être qui la vit en un sujet arrogant et présomptueux. Relisons dans cette optique la fin de « L'Office du soir » (103-104). Après la réjouissante saynète quelque peu libertine qui occupe le cœur du poème, une fois passé le temps de l'observation qui saisit les personnages de l'extérieur, vient le moment de l'introspection, et la révélation d'une intimité :

Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.
Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson (104).

Illusion de la confiance ? Quel crédit apporter au jeu de langage de la sincérité ? Et si là n'était tout simplement pas la question ? Un sentiment n'a nul besoin d'exister pour pouvoir nous toucher. La suspension brève du « narquois » montre qu'en un même texte, plusieurs modes de relation affective, de participation émotionnelle sont possibles – et que chacune d'elles est également apte à faire réfléchir le lecteur. C'est pourquoi, indépendamment de l'élan religieux qui conclut la vignette, il me semble important de retenir du texte sa césure initiale : « Et moi, pèlerin agenouillé [...] ». Ce dispositif revient à plusieurs reprises :

Et moi, il me semblait – tant la fièvre est incohérente ! – que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu (128) !

– Et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue (131).
Ainsi mon âme est une solitude [...]. Mais hélas ! je n'ai plus de soleil [...] (194-195).

Hélas ! moi qui, ce matin encore, [...] (98).

Le texte se constitue, et ce serait là son rythme le plus secret, par cette alternance entre le spectacle de monde et le sentiment de soi ; le monde extérieur, par son extériorité même, semble bien constituer une propédeutique à l'examen de soi, aux retrouvailles avec tel ou tel aspect de soi que le monde aurait ainsi, à son insu, discrètement contribué à mettre au jour.

L'esprit de La Fontaine

Dans *Gaspard de la Nuit*, l'invitation la plus pressante au plaisir émane d'un « Masque » (182-183) qui pourrait bien n'être qu'un travesti supplémentaire destiné à enfouir la part la plus secrète du poète :

Ce n'est point avec le froc et le chapelet, c'est avec le tambour de basque et l'habit de fou que j'entrepris, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort ! [...]

Chantons et dansons, nous qui sommes joyeux, tandis que ces mélancoliques descendent le canal sur le banc des gondoliers, et pleurent en voyant pleurer les étoiles (182).

Le joyeux cortège des noceurs ne peut empêcher le poète, parlant au nom de « la vie », d'évoquer, comme pour mieux la tenir à distance, l'étrange poésie de cette théorie muette des affligés : aucun des deux groupes ne peut prétendre exclure l'autre du champ poétique. Au-delà de la joie insoucieuse si bien incarnée par Callot, on découvre chez Bertrand une forme de candeur pré-verlainienne, de naïveté très concertée dans la plainte, de sensibilité vive et retenue, qui donnent l'impression d'un poète mélancoliquement présent à son dire. Comment ne pas songer à La Fontaine ? Il apparaît dans le recueil à propos de cette « vigne assez haute et touffue pour cacher le cerf de la fable » (47). De cette fable qui illustre l'ingratitude du cerf, puni pour avoir brouté la vigne qui l'avait généreusement caché, il est significatif que Bertrand ne retienne que l'art de se dissimuler : le monde, le paysage dijonnais, l'exotisme médiéval, l'humour ou le rire, la fantaisie, ne sont-ils pas autant de retraits pour pouvoir se soustraire à la prise de l'existence ? Je songe à Bertrand lisant La Fontaine : à deux reprises, son nom apparaît, contribuant au charme poétique des *Fables*. Sophiste avisé, le singe Bertrand enseigne à Raton, son compère le chat, à tirer les marrons du feu ; mais seul le singe les croque. Dans l'univers de la fable, la parole rusée a parfois d'irrésistibles pouvoirs ! La fable, cette féerie langagière, fait rêver une sorte de revanche imaginaire sur le malheur : elle se réalise dans « L'air magique de Jehan de Vitteaux » (221-222). Mais Bertrand est aussi le nom d'un autre singe. Moins célèbre, il n'est que le « cousin et gendre » de celui qui affirme fièrement : « Cette diversité dont on nous parle tant, / [...] / Moi, je l'ai dans l'esprit »¹³, donnant ainsi l'image d'un poète accompli. L'esprit de La Fontaine serait ainsi celui qui guide Bertrand de la satire, du ton narquois, vers les grâces légères de la confiance, que le « je » du poète, en réalité plus impersonnel et plus peuplé de voix qu'un hall de gare, offre à son lecteur avec l'espoir parfois déçu qu'il s'y reconnaisse en partie.

13 La Fontaine, *Fables*, « Le Singe et le Léopard » (IX, 3) vers 14 et 16, éd. Marc Fumaroli [Paris, Imprimerie nationale, 1985], Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 1995, p. 526.

La question décisive

Nous voilà à présent, au terme de cette étude, un peu mieux armés pour répondre à la question décisive, que Bertrand semble prendre plaisir à tenir longtemps en réserve :

Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours [...] (161) ?

184

La question fait écho à la plainte que suscite, dès le début de l'œuvre, le spectacle d'un Dijon médiéval partiellement en ruine. « Hélas ! On voit bien que le duc Charles et sa chevalerie partis, – il y aura bientôt quatre siècles, – pour la bataille, n'en sont pas revenus » (53). De fait, on chercherait en vain l'ombre d'une sorte de « sébastianisme » bourguignon : nulle rêverie, dans *Gaspard de la Nuit*, sur le retour d'un duc providentiel ! Dans cette œuvre soigneusement évidée de toute nostalgie réactionnaire – à laquelle le verbe « restaurer » aurait pourtant pu se prêter – la question résonne de toute sa force. Pourquoi, en effet, ce médiévalisme érudit ?

La lourde question « pourquoi », qui engage tout le sens que Bertrand donne à son livre, est adressée au dédicataire du poème, lequel fournit son titre à la pièce : « À un bibliophile ». Or, il y a, dans le *Gaspard* de Bertrand, trois bibliophiles. Le second, mis en scène à la fin du second livre (111¹⁴) est un savant empêtré dans son érudition ; il se dépite d'avoir confondu les noms de Chateaufieux et de Chateaufneuf. Le « manuscrit rongé des rats » où se rencontre le nom de Chateaufieux n'est pourtant que... *Gaspard de la nuit*, où le nom de Chateaufieux apparaît à la pièce précédente, page 108. La mise en abîme est transparente : le poète ne veut pas d'un lecteur érudit bougonnant, qui exige de vérifier l'exactitude du poème, et risque fort ainsi de passer à côté du sens... Le premier des trois bibliophiles apparaît dès la dédicace à « M. Victor Hugo » (61) : « Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin » (62).

14 Le poème s'intitule « Le Bibliophile » ; il s'agit d'un portrait satirique, qui tranche singulièrement avec la figure digne de confiance à laquelle Bertrand commet le destin de son œuvre.

Nouvelle mise en abîme ; « cette œuvre moisie et vermoulue » n'en est pas moins une « trouvaille [...] précieuse » : mais en quoi ? Où conduit « le frêle essaim » des esprits du poète ?

Cent pages plus loin, à la fin du « quatrième livre des Fantaisies de Gaspard de la Nuit » (163), nous n'en savons guère plus, car à la question « pourquoi » que lance hardiment le début du texte, le poète se garde bien de répondre :

Qu'importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes [...]

Les trois sciences du chevalier sont aujourd'hui méprisées. [...]

Toute tradition de guerre et d'amour s'oublie [...] (161-162).

« Restaurer », ce serait donc faire revivre, sur le mode de l'hallucination, des temps à jamais disparus. « Quel plaisir, le soir, de feuilleter [...] les preux et les moines des chroniques, si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore ! » (189-190). Le savoir n'a pas d'autre fin que l'enchantement : cette poétique de la réviviscence recourt volontiers au présentatif – qui met le passé sous les yeux de l'esprit¹⁵. Mais n'est-ce pas la perte et l'oubli qui rendent si précieuse cette époque révolue ? « Les trois sciences du chevalier » importent moins en réalité que le mépris où « ce siècle » les tient : à « ce siècle », dont il s'exclut, le poète oppose ainsi « nos merveilleuses légendes ». Le déterminant « nos » renvoie-t-il à l'auteur seul ou à la petite communauté de ses semblables ? Peu importe : seul compte le mouvement d'identification du sujet à ce Moyen Âge

15 Ainsi dans « L'Heure du Sabbat » : « C'est ici le gibet ! – Et voilà paraître dans la brume un juif[...] » (139). Très souvent, le poème en prose apparaît comme une scène à animer. Une fois le lieu posé, l'événement survient : « Et voilà que tout à coup parmi tant de barbes rondes[...] une barbe taillée en pointe » (75). Il y a dans *Gaspard de la Nuit* tout un romanesque de la surprise (« Mais quelle est cette cavalcade ? C'est le duc qui va s'ébattre » [50]), de l'apparition théâtrale (« C'était d'abord la duègne Barbara » 81), ou de la reconnaissance différée : « c'était Jacquemart » (55) ; « c'était un marchand fleuriste » (77). La structure « c'est / c'était » présente une ambivalence intéressante : elle peut souvent être interprétée comme ayant une valeur déictique ou anaphorique. Si elle semble désigner une réalité dont le locuteur est ou a été le témoin, elle permet aussi de définir la nature d'un phénomène précédé par un signe annonciateur ; cette identification du référent s'appuie donc sur un élément antérieur du texte, comme dans cet exemple : « Mais alors une troupe de gens se rua avec vacarme [...]. C'étaient des turlupins » (93).

évanoui. Ces « légendes » ne doivent être lues que parce que le poète s'y retrouve, s'y reconnaît ; elles lui permettent de camper le portrait d'un éternel décalé, d'un *desdichado* étranger à son siècle. Le Moyen Âge de Bertrand n'est donc pas une reconstitution érudite ; est-il une fuite, un ailleurs, un arrière-monde ? Nullement ; car si la fantaisie ou l'imagination permettent d'échapper au monde, elles ne permettent pas d'échapper à soi-même.

Se cacher, se montrer

186

Où est-il, Louis Bertrand, dans ce féerique et cauchemardesque *Gaspard de la Nuit* ? Lequel des masques, lequel de ses « je » est le bon ? Installons-nous sur le bastion Bazire pour tenter une réponse : voilà la statue d'un abbé assis et lisant. « De loin, on le prenait pour un personnage ; de près, on voyait que c'était un plâtre » (43). Cette statue est décrite comme « un chef-d'œuvre » : cette ironie qui vise l'abbé atteint A.B. lui-même, Aloysius Bertrand, à qui mal en a pris de troquer son prénom : « de loin », dans les livres, il porte beau ; « de près », il ne vaut rien, pas un *louis*, – ou du moins est-ce ce que le poète est lui-même trop enclin à croire. Le secret du livre se révèle : quand on s'aime peu, parce que la vie n'a guère laissé d'autre choix, et qu'on aime les mots, on demande à la poésie des identités substitutives, dont on espère qu'elles apporteront un peu de gloire, ou de réconfort. Cet A.B. narquois investit aussi ce roman de Scott justement nommé *L'Abbé* et cité en épigraphe : « *Nargue de vos esprits errants, dit Adam, je ne m'en inquiète pas plus qu'un aigle ne s'inquiète d'une troupe d'oies sauvages* » (61). Adam, le premier homme – il y en aura un deuxième – indique comment doit être lu le recueil : *cum grano salis*. Qui, parmi les lecteurs de Bertrand, ne sait que les « ondins » et autres « Scarbo » ne sont pas des réalités dont peuvent débattre les théologiens ou les anatomistes ? Mais ces créations imaginaires ont une vérité qui n'est qu'à elles : elles expriment la part hantée du soi ; elles permettent au poète de donner corps à ses angoisses, d'avoir prise sur elles, de négocier avec elles ; le poème instaure de précieux pourparlers, où le lecteur trouve sa place.

C'est en effet une évidence difficilement démontrable qu'un secret tourment habite cette œuvre pourtant si tournée vers la description de

visibilités prestigieuses. Mais lequel ? On voudrait saisir la piste de la culpabilité quand on lit cette phrase étonnante : « et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue » (131). Parfois, c'est le sentiment de la perte irrémédiable qui l'emporte : « nous avons tous dans le passé un jour qui nous désenchanté l'avenir ! » (44), jour destiné à se répéter souvent : « ô femmes, s'il y a eu dans mon roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous ! » (196). Mais cette banale fatalité de l'amour malheureux a beau peser sur bien des vies, elle n'empêche pas la « solitude » (194), qui mène au désespoir :

*La gloire ne sait point ma demeure ignorée
Et je chante tout seul ma chanson éplorée
Qui n'a de charmes que pour moi* (61).

L'ennui est aussi de la partie, s'incarnant dans les larges épaules du capitaine Lazare, « – oisif et mélancolique, depuis que la paix de Munster [1] a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne » (74) ; à cette claustration, le poète se plaît à opposer la fuite héroïque et riieuse d'Isaac le boucher (76) ou les projets aventureux du « jeune reclus » (169-170). Dans la transparence tremblée du recueil – où l'on croirait saisir un aspect du poète dans chaque personnage – il est un lieu, au moins, d'opacité absolue : c'est le portrait surréaliste de famille intitulé « Les Cinq Doigts de la main » (79-80). On croit comprendre que la main qui écrit, celle du poète, est peut-être la fille de la main qui gifle, cette giroflée à cinq feuilles qui s'étale comme un symbole indéchiffrable sur les parterres d'Harlem après avoir meurtri la joue d'on ne sait quel enfant malheureux. On y rencontre un « marmot pleureur qui toujours se brimbale à la ceinture de sa mère, comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse » : le psychanalyste pourrait peut-être démêler l'écheveau de cette extraordinaire image. On peut cependant s'étonner que le beau prénom de Laure, celui de la mère du poète, soit dans le recueil l'apanage... d'une femme bien légère (105).

Mais l'art de Bertrand n'est pas celui de l'autobiographie. Sa fantaisie restitue le poids des malédictions intimes ; la « chambre gothique » du

troisième livre (119) figure le cerveau du poète, enveloppe perméable, qui ne protège d'aucun danger, tant cet espace intérieur est envahi par des présences menaçantes ou agressives :

Nox et solitudo plenæ sunt diabolo.

La nuit, ma chambre est pleine de diables (119).

188

Du latin au français, une métonymie doublement concrète transforme la « *solitudo* » en un espace déterminé : « ma chambre » ; la vérité générale devient une réalité éprouvée, mise en relation avec le « je » du poète. Plus qu'un cadre spatio-temporel, la nuit est la puissance qui organise la désorganisation de l'espace et du temps. Dans le flot des images obsédantes qui saturent cette section du recueil s'impose celle de « la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort né » (119) ; elle inaugure la longue série des enfants souffrants du recueil : « de la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendas à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes » (122). C'est peut-être là, dans cette crypte, que réside la clé du recueil : la cloison laisse passer les larmes et la détresse de ces milliers de petits frères, de petits doubles abandonnés sans recours, comme l'est le « je » ignoré de son ancêtre : « il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, [...] sans obliquer un regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit » (133). Les lavandières, elles, entendent le soir venu « comme la voix plaintive d'un enfant qui se noyait » (245). Quel mystérieux sortilège, venu de quelle expérience indicible, attache le poète à ces images de déréliction ?

Dans le régime moderne de l'art, le fond de la vérité littéraire, car il y a bien une, n'est autre que la perplexité renouvelée que suscite le spectacle continu de la complexité de la vie, en soi et hors de soi. Le Moyen Âge revisité par la peinture fut pour Bertrand le code que son époque mit à sa disposition pour qu'il pût donner forme et accès à cette perplexité intime dont on pressent, à le lire, qu'elle le bouleversait. Sous la virtuosité d'une topique à la fois dominée et détournée, distancée par l'humour et ce ton légèrement narquois qui lui est propre, percent les inquiétudes d'un sujet qui n'a pas renoncé à inscrire son génie, son « démon propre », dans la beauté d'une forme qui paraissait devoir l'exclure : mi-descriptif,

mi-narratif, le poème en prose de Bertrand n'est pas *a priori* un genre lyrique. Au cœur de la reconstitution médiévale, au cœur de la fantaisie, sous la crypte de l'œuvre, Bertrand a enfoui un réseau d'affects sans valeur, un petit amas d'émotions, de sentiments qui ne pouvaient le mener à rien, et qui sont pourtant, je crois, le levain qui a fait lever la pâte poétique, le sel qui lui a conservé sa fraîcheur.

Certes, l'expression de cette perplexité et de cette complexité également déroutantes peuvent se transformer en joie : donner réalité à ce possible, c'est bien là, je crois, l'enjeu du style – de ce style littéraire qui est aussi un style de vie, une manière d'habiter non le monde – car les « fantaisies » ne sont pas de ce monde – mais sa propre existence. L'existence de Bertrand ne s'est pas donné libre cours dans le monde, où il semble qu'il n'ait laissé qu'une empreinte bien légère ; elle s'est affirmée en littérature, dans ce domaine où le langage permet de dire, de justifier – prétention exorbitante – qu'on n'a pas eu la vie qu'on mérite, mais qu'on s'en est arrangé du moins mal qu'on a pu.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, éd. Marc Fumaroli [Paris, Imprimerie nationale, 1985], Paris, LGE, coll. « Le Livre de Poche classique », 1995.

FREUD, Sigmund, « L'humour » [*Der Humor*, 1927], trad. Bertrand Fréron, dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* [Paris, Gallimard, 1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Le Vase d'or*, dans *Fantaisies dans la manière de Callot* [*Fantasiestücke in Callot's Manier*, 1813-1815], trad. Henri de Curzon [1891], Paris, Éditions Phébus, 1979.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

« DIVERS PROCÉDÉS NOUVEAUX PEUT-ÊTRE
D'HARMONIE ET DE COULEUR » : CE QUE BERTRAND
SUBSTITUE À LA FORME DU VERS

Nicolas Wanlin
Université d'Artois

Bertrand manifeste une certaine réticence à expliquer ou théoriser sa pratique poétique, redoutant même les obscurs éclaircissements que pourraient y apporter les commentateurs¹. La brève « seconde préface » congédie le critique indiscret, arguant que « Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras » (60). Une telle conscience, une telle thématization du regard analytique suscité par son œuvre est presque une invitation, voire une provocation, du moins pour ceux qui ont l'esprit curieux, aussi curieux que devait l'être celui du poète.

Certes, le long prologue « Gaspard de la Nuit » met en fable une quête de l'art et propose ainsi une définition de ce qu'est la poésie à l'époque romantique, mais il faut non seulement y voir de l'ironie mais encore remarquer que, se cantonnant au niveau d'un mythe de l'art, nul secret de poétique ou de stylistique n'y est révélé. Même s'il prétend que « Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur » (57), l'annonce est alléchante, comme il se doit pour un avant-propos, mais reste mystérieuse. Le seul texte où Bertrand théorise plus explicitement la poétique est une critique de roman qui ne dit rien du

1 « À M. Charles Nodier », dans *Gaspard de la Nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 2002, p. 201 (désormais, notre édition de références : la pagination sera signalée dans le texte).

poème en prose². Tout ce que l'on peut conclure de ce que Bertrand a écrit est qu'il avait conscience d'avoir réalisé quelque chose de nouveau, mais qu'il nous appartient de caractériser cette nouveauté en termes stylistiques.

Bertrand, comme ses contemporains, s'est essayé aux imitations des ballades de Walter Scott ; sa poésie en vers en témoigne³. Il a aussi, ponctuellement, conçu le poème en prose comme une pseudo-traduction⁴. La question du genre, qui découle des précédentes, a déjà été largement étudiée, aussi n'y reviendrai-je pas⁵. On se reportera aussi à de très précises études sur le lexique⁶, la structure syntaxique⁷, les figures⁸, la ponctuation⁹, la thématique picturale¹⁰, etc. qui décrivent

- 2 *Pélagie ou Léon et les Asturies sauvées du joug des Mahométans*, dans *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000, p. 604-605.
- 3 *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. Cargill Sprietsma, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Ressources », 1981.
- 4 Voir « Poésie arabe » (253-254) et, sur la pseudo-traduction comme origine du poème en prose, Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* [1959], Paris, Nizet, 1988, p. 58-59 et Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1996.
- 5 Michel Murat, « *Tel que* : le genre selon le livre », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 99-110 ; Jean-Luc Steinmetz, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, « Aloysius Bertrand », dir. Véronique Duffief-Sanchez, Dijon, mai 2003, p. 57-67.
- 6 Anne-Marie Perrin-Naffakh, « *Gaspard de la Nuit* : un langage de l'étrangeté », dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, coll. « Cribles », p. 587-599.
- 7 Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002 et, du même, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n°123, « Formes et savoirs », dir. Gisèle Séginger, 2004-1, p. 41-51.
- 8 Gisèle Vanhese, « Obliquité du poème et rhétorique nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, 2003, p. 69-80 et « Rhétorique profonde et magie de l'image dans *Gaspard de la Nuit* », dans *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique, op. cit.*, p. 175-187.
- 9 Jacques Dürrenmatt, « Une ponctuation aberrante ? », dans *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique, op. cit.*, p. 75-87.
- 10 Lieven D'hulst, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* », dans Paul Joret et Aline Remael (dir.), *Language and Beyond. Actuality and Virtuality in the Relations between Word, Image and Sound /Le Langage et ses au-delà. Actuality et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 383-398 ; Luc Bonenfant, « Aloysius Bertrand : la volonté de transposition »,

bien certains aspects du style de *Gaspard de la Nuit*. Je me concentrerai donc ici sur des aspects stylistiques qui ont été peu traités jusqu'à présent, d'une part les procédés de répétition, de parallélisme et de liste, d'autre part les effets de clôture.

RÉPÉTITIONS, PARALLÉLISMES ET LISTES

Cette première série de procédés manifeste une certaine continuité entre la tradition de poésie versifiée et le poème en prose tel que pratiqué par Bertrand dans la mesure où ils constituent des systèmes de (relative) prévisibilité, certes moins rigoureux que le vers, la rime et la strophe, mais relevant d'une principe similaire de composition régulière.

Les répétitions (« refrain »...)

C'est dans « Les Muletiers » que la répétition s'approche le plus de la forme du refrain, apparentant ainsi le poème en prose à la chanson populaire. En effet, le syntagme « les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules » est introduit au premier paragraphe et repris quatre fois dans le quasi-refrain « Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous ! s'écriaient les brunes andalouses [...] » qui constitue à lui seul les paragraphes 4, 7, 10 et 13 (172-173). Le modèle de la chanson est d'ailleurs évoqué non seulement par certaines épigraphes mais encore par le titre de « La Chanson du masque » dont le texte est ponctué par « Marions nos mains » au début des alinéas 3 et 4 et la variation de « Chantons et dansons » en « Dansons et chantons » du 5^e au 6^e alinéa (182-183). Mais Bertrand ne suit pas systématiquement ce modèle et le dégrade en procédés plus discrets. Ainsi, « L'Alchimiste » se finit par cet alinéa :

Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques, vol. 31, n° 1, « La transposition générique », dir. Frances Fortier et Richard Saint Gelais, Université du Québec à Chicoutimi, printemps 2003, p. 27-37 ; Olivier Bivort, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », dans Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy (dir.), *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud, Colloque de Cerisy*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes (*Lez Valenciennes*, 13), 1990, p. 147-166.

Mais rien encore ! – Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle !

qui est une variation du premier alinéa :

Rien encore ! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle (83-84) !

194

La variation est d'importance. En fait, il n'y a de répétition littérale que pour les deux derniers groupes syntaxiques, le complément circonstanciel et le complément d'objet direct. Le début de l'alinéa connaît essentiellement une variation de temps : le passé composé est remplacé par le futur. Il n'est guère de marque plus claire d'une orientation temporelle, d'un projet qui détermine une histoire à suivre. Ces marques temporelles suffisent à faire de ce texte un récit – mais la narrativité est contrariée par la répétition, qu'on pourrait appeler refrain dans la mesure où l'on assiste au retour du même. La logique semble cyclique au moins autant que linéaire. D'ailleurs, le thème du poème corrobore cette interprétation : la persévérance de l'alchimiste n'a vraisemblablement aucun espoir d'aboutissement. Et ce que montre la contradiction du récit et de la ritournelle, c'est que Bertrand ne s'attache pas à la progression dramatique de ses histoires et fait primer la constitution du poème en unité autonome. C'est pourquoi Suzanne Bernard y voit une tendance musicale de Bertrand, opposée à la nature fondamentalement narrative des ballades romantiques : les procédés de répétition permettent de « *composer* au lieu de dérouler linéairement (ce qui était le défaut de certaines ballades longues et rapsodiques [...]) »¹¹.

Dans la veine de la méditation et donc sur un mode non narratif, « Encore un printemps » mobilise la répétition d'un motif dans la première et la dernière strophe :

11 *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, op. cit.*, p. 62-63.

Encore un printemps, – encore une goutte de rosée, qui se bercera
un moment dans mon calice amer, et qui s'en échappera comme une
larme ! [...]

Encore un printemps, – encore un rayon du soleil de mai au front du
jeune poète, parmi le monde, au front du vieux chêne, parmi les bois
(196) !

C'est ici très clairement le cycle des saisons qui appelle l'anaphore ainsi que le thème d'une fuite du temps sans guère de progression sensible. On peut donc aussi considérer qu'un quasi refrain vient contrarier le développement des embryons de narration et apparente certains poèmes au genre de la chanson plus qu'à tout autre¹². Mais c'est aussi pour approfondir la description, au détriment de la progression narrative, que le poème semble parfois se répéter, avec des variations, comme dans « Le Capitaine Lazare » : « Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blazius [...]. Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande, le podagre lombard [...]. » (73).

Parallélismes

Autre procédé contrariant la progression narrative et rappelant par ailleurs une structure traditionnelle de la poésie versifiée, le parallélisme se manifeste aussi bien à l'intérieur de la phrase que d'un alinéa à l'autre. Il ne s'agit plus simplement de la répétition d'un énoncé mais de la reprise d'une construction. Les cas de parallélisme intraphrastique sont nombreux, ayant le plus souvent un effet d'emphase oratoire, comme dans « Le Marchand de tulipes »¹³ ou un effet plus spécifique, de mise en perspective pittoresque, comme dans « Le Maçon » : « il nivelle de ses pieds et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises » (71).

12 Voir aussi les paragraphes 1 et 7 de « La Chasse » (151-152). L'usage de l'anaphore est encore plus fréquent dans les « pièces écartées tirées du portefeuille de l'auteur » : « Le Bel Alcade », « L'Ange et la fée », « La Pluie », « Le Soir sur l'eau », « Le Gibet », « Scarbo », « À M. David, statuaire ».

13 « ce symbole de l'orgueil et de la luxure [...] la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton ! » (77).

C'est aussi dans ce poème qu'apparaît de manière spectaculaire la construction en parallèle par anaphore et isotopie sémantique : « Il voit les tarasques [...]. Il voit les fortifications [...]. Ce qu'il voit encore [...] il aperçut [...] » (71-72). Le parallélisme peut être assez proche du refrain, comme c'est le cas dans « La Messe de minuit » : « Bonne dame de Chateaufieux, hâtez-vous ! » « Noble sire de Chateaufieux, hâtez-vous », « Monsieur l'aumonier, hâtez-vous ! » (109) ou encore se réduire à une alternative comme dans « Le Bibliophile » : « Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande [...]. C'était un manuscrit [...] » (111). Mais la plupart du temps, il s'agit de 3 à 5 occurrences successives d'une même construction syntaxique : dans « La Chambre gothique » figure 4 fois « si ce n'était [...] » suivi de « Mais c'est Scarbo » (119-120) ; « Un rêve » est structuré par « ce furent d'abord [...] ce furent ensuite [...] ce furent enfin » (131) ; les 4^e et 5^e alinéas de « Mon bisaïeul » (133-134) sont saturés de parallélismes ternaires ; « Henriquez » met en parallèle « Tel fut le sort de ces boucles d'oreilles » et « Tel fut le sort de cette bague » (176-177) ; « Ma chaumière » donne 3 fois « quel plaisir » (189-190) et « Octobre » voit ses alinéas 3 et 4 commencer par « Voici venir [...] » (192-193) ; dans « La Pluie », 5 paragraphes sur 7 commencent par « Ils plaignent » (215) ; sur les 6 paragraphes du « Gibet », 5 se fondent sur l'interrogation « serait-ce [...] ? » (229) ; « Scarbo » emploie 3 fois la formule « que de fois » (230) ; « À M. David, statuaire » ouvre ses trois premiers paragraphes par « Non » (231) ; enfin, c'est tout le poème « Le Deuxième Homme » qui se fonde sur la reprise, à l'intérieur de chaque alinéa, des mêmes groupes de mots et des mêmes structures syntaxiques (197-198).

Si, dans ce dernier exemple, il s'agit d'un pastiche de style prophétique ou biblique, dans la plupart des autres cas, on peut considérer que l'effet dominant est de conférer au poème l'aspect d'un système qui a son principe de composition interne et autosuffisant. Ainsi, de même que les petits genres poétiques et les formes de strophes ont leur principe de composition, les poèmes de *Gaspard* cherchent un effet similaire d'architecture plus ou moins systématique.

Listes

La liste est encore un type de structure qui défie les logiques génériques. « Harlem » constitue une liste que l'on pourrait dire ouverte car rien ne prédétermine sa fin ; elle est virtuellement infinie puisqu'aucun principe apparent ne limite son développement, si ce n'est le facteur purement numérique qui limite à peu près tous les poèmes à un maximum de sept alinéas : « Harlem, cette admirable bambochade [...]. Et le canal [...]. Et les cigognes [...]. Et l'insouciant bourguemestre [...]. Et la bohémienne [...]. Et les buveurs [...] » (69-70).

Philippe Hamon fait de la liste une structure fondamentale de la description, laquelle comporte nécessairement une liste plus ou moins étendue de prédicats corrélés au pantonyme¹⁴ ; mais la description en tant que telle n'est précisément pas un genre littéraire à part entière. Moins encore que le récit, qui est un élément définitoire de nombreux genres, la description peut prétendre à une quelconque autonomie dans le champ littéraire. Tout aussi étrangère aux genres littéraires est la structure de liste close. « Les Cinq Doigts de la main » donne dans son titre le principe limitatif de l'énumération, et un sixième alinéa donne une sorte de synthèse des cinq items énumérés – alors que, dans « Harlem », c'est au premier alinéa que revenait ce rôle de synthèse :

Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem (80).

Mais cette fin n'a que l'apparence d'une conclusion. Il s'agit encore d'une pointe, associée à un détail descriptif, donc d'une manière de bifurquer du thème principal, pour éviter d'amorcer la narration qui pourrait sembler impliquée par une telle exposition de caractères. Et c'est encore une manière de dégrader le principe narratif qui fait s'ordonner sous forme de liste le 3^e alinéa de « La Viole de Gamba » :

Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et

¹⁴ *Du descriptif* (1981), Paris, Hachette Université, coll. « Recherches littéraires », 1993, p. 127-140.

Colombine d'essayer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée (*GN*, 82).

Ici, l'infinitif de narration renforce l'impression que le récit se fige dans une sorte de temps suspendu où la succession des images, comme d'une lanterne magique, se substitue à la continuité d'un récit.

EFFETS DE CLÔTURE

198

Bertrand emprunte également à la poétique traditionnelle des procédés de clôture qui rappellent des genres poétiques courts tels que l'épigramme, le madrigal ou le sonnet. Ainsi, on peut généralement voir dans *Gaspard* des traits de préciosité qui rapprochent les poèmes en prose de la poétique de ces genres anciens mais qui suscitaient la curiosité des romantiques. Il faut surtout comprendre ces effets de clôture comme se démarquant de la vraie « fin » que doit comporter un récit. En effet, les analyses suivantes devraient mettre en évidence que les effets de clôture visent notamment à dégrader la logique du récit.

Il faut certes commencer par reconnaître que quelques poèmes de *Gaspard de la Nuit* offrent une fin conventionnelle et répondent aux attentes d'une logique narrative. La pantomime de « La Viole de Gamba » s'achève lorsqu'une corde de l'instrument se brise (82), « La Salamandre » lorsque l'animal éponyme décide de rejoindre son ami le grillon dans la mort (138), « Les Lépreux » lorsque le crépuscule marque la fin de la journée (160), « Le Deuxième Homme » lorsque l'univers croule (198), « Henriquez » quand le brigand va être pendu (177) et « Sur les rochers de Chèvremorte » évoque en guise de conclusion la mort de l'aimée (195).

Ces quelques textes sont probablement ceux dont la fin est la plus riche de sens, soit qu'ils démontrent quelque chose, soit qu'ils mènent une action à son terme. De cette manière, ils échappent à la logique du fragment. Mais ils sont minoritaires et moins représentatifs que d'autres de la recherche poétique de Bertrand. La plupart des fins de poèmes s'assimilent à des manières de ne pas conclure, ou plutôt de « couper court ». Nathalie Vincent-Munnia a déjà évoqué cette particularité

qu'elle associait au caractère pictural en y voyant un effet de « cadrage »¹⁵. Pour ma part, j'analyserai ces clausules comme une prise de position stylistique par rapport à la technique narrative.

Suspens et ouverture historique

La formule stylistique la plus simple et la moins subversive pour interrompre un récit est le suspens. Une action est laissée inachevée, de telle sorte que le lecteur doit logiquement se poser la question de sa suite, des conséquences de ce qui lui a été narré. C'est ce qui se passe dans « La Barbe pointue » où, pour échapper aux gens d'armes, un personnage se jette par une fenêtre dans le Rhin (76) : est-ce un suicide ou une évasion ? sera-t-il repris ? son corps retrouvé ? Il n'était pas besoin de développer davantage l'histoire : elle se limite à l'espace et à la durée d'une scène. De la même manière, dans « Les Muletiers », le lecteur n'est pas plus rassuré que les femmes du poème, qui ne savent pas si elles arriveront à bon port ou rencontreront les brigands qu'on leur a presque promis (173). On ne sait pas non plus, même si quelques canevas stéréotypés s'imposent, quelles vont être les aventures du jeune moine de « La Cellule » (170), ni si les bandits de « L'Alerte » seront délogés par les alguazils ou jouiront d'une sieste tranquille (179). De même, Bertrand suggère bien, à la fin d'« Un rêve » (132) que ses aventures cauchemardesques se poursuivent, mais ne nous en livre pas la substance. Enfin, « Maître Ogier » laisse le personnage de Charles VI avec un problème politique irrésolu (146) et le lecteur avec des conjectures historiques : comment savoir si le roi réussit à mettre de l'ordre dans la perception de l'impôt ou si le royaume continua d'aller à vau l'eau ?

La fin en suspens peut être une stratégie pour inviter le lecteur à s'intéresser à des anecdotes historiques ignorées. Plus généralement, l'ouverture de l'anecdote poétique sur la grande Histoire est aussi un moyen pour Bertrand de finir son texte sans conclure, mais plutôt en

15 *Les Premiers Poèmes en prose, op. cit.*, p. 95. Nathalie Vincent-Munnia dénombre, dans les pages 92 à 96, certaines structures des poèmes de *Gaspard* et esquisse un relevé essentiellement thématique des différentes fins.

relançant, en suggérant que la scène s'enlève sur le fond d'une vaste fresque. C'est ainsi que l'on comprend « Le Capitaine Lazare » :

Et j'ai besoin de sabler quelques vidrecomes, – oisif et mélancolique,
depuis que la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un
rat dans une lanterne (74).

Le personnage du soldat oisif prend une dimension et une consistance historiques grâce à la mention d'un événement que les éditeurs scientifiques s'empressent de documenter. Et qui sait si Bertrand n'aurait pas lui-même ajouté des notes sur la matière historique s'il avait eu le temps de revenir encore sur le projet de publication ? Et il se passe à peu près la même chose pour « Le Marchand de tulipes » (78), « La Tour de Nesle » (100), « Maître Ogier » (146), « La Poterne du Louvre » (148) et même, d'une certaine manière, « Le Bibliophile » (112). Tout en bornant le poème à une dimension infra-historique, l'ouverture donnée par les derniers mots renvoie à un intertexte d'un autre genre, à un autre type de lecture, à une autre manière de narrer l'Histoire.

200

Bifurcations (temporelle, énonciative)

J'appellerai *bifurcation* un trait caractéristique des clausules de *Gaspard*. C'est le changement *in extremis* d'une donnée grammaticale qui structurait le texte jusqu'à son dernier alinéa, donc non seulement un changement grammatical mais aussi la déception d'une attente, la dérogation à une régularité. La *bifurcation temporelle* est le changement du temps verbal donnant son orientation temporelle au texte, voire la caractérisation de sa modalité de discours ; la *bifurcation énonciative* est le changement de personne ou de modalité et surtout le passage de l'un à l'autre entre discours, récit et dialogue.

« Le Maçon » présente une bifurcation temporelle, du présent au passé simple. L'introduction d'un présent de narration dans un récit au passé, pour des raisons de dramatisation, n'est pas une chose extraordinaire. L'alternance du présent et du passé simple est donc plutôt une marque habituelle du récit. Mais ce qui est remarquable et atypique ici, c'est que le texte, commençant au présent, ne prépare pas ni ne laisse anticiper

l'apparition du passé simple. En fait, dans ce texte, il ne s'agit plus de l'enchâssement d'un passage au présent de narration dans un récit au passé, puisque l'équilibre des masses est inversé : cinq alinéas au présent, puis un au passé. Il s'agit bien plutôt d'une description autonome, où le présent est plus le temps du descriptif que celui d'un récit : « Le maçon [...] chante [...] il nivelé [...]. Il voit [...]. Il voit [...]. Abraham Knupfer distingue [...] il voit [...] ». Cette description n'est plus subordonnée à l'organisation d'un récit ; c'est l'inverse, et le récit n'est qu'une sorte d'appendice à la description :

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur (72).

Un tel renversement des structures littéraires habituelles manifeste dans *Gaspard* le statut prééminent de la description, son autonomisation, et la relégation du récit au second plan.

« La Viole de Gamba » présente une double bifurcation : après une narration enchâssée à l'imparfait, la narration enchâssante reprend au passé simple avant de se conclure par un retour en arrière au plus-que-parfait :

— « Au diable Job Hans le luthier, qui m'a vendu cette corde ! s'écria le maître de chapelle, recouchant la poudreuse viole dans son poudreux étui. » – La corde s'était cassée (82).

On retrouve le même plus-que-parfait dans « Les Flamands » : « Bruges s'était rachetée cent mille écus d'or » (150). Et c'est encore un peu le même effet dans « Départ pour le Sabbat » qui se clôt, après un système d'imparfait et de passé simple, sur le plus-que-parfait : « Mais déjà sorciers et sorcières s'étaient envolés » (86). Un retour du passé simple à l'imparfait se retrouve encore dans « Le Falot » tandis que « L'Alchimiste » bifurque du présent itératif au futur pour signifier le prolongement indéfini de la recherche alchimique.

À la fin d'« Octobre », le futur et le futur antérieur dissolvent, par une prolepse, la consistance des scènes au présent des alinéas précédents : ils

pouvaient sembler annoncer quelque récit ou du moins un développement pittoresque, mais celui-ci est aussi vite abrégé qu'il avait commencé. Ce n'est pas exactement le même type de futur dans « La Cellule » : le poème est globalement au présent et au passé composé et le futur du dernier alinéa projette dans un futur proche. Mais ce futur n'est pas celui qui conclut une histoire, c'est au contraire, thématiquement, le début de l'aventure, d'où un effet de suspens : « Aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux, endormi tous les soupçons, le jeune reclus rallumera sa lampe, et s'échappera de sa cellule [...] » (170).

202

Au-delà de leur diversité, toutes ces bifurcations temporelles ont en commun leur manière d'échapper au fonctionnement du récit. Et si ce procédé n'est certes pas totalement absent des *corpus* narratifs, ce qui le distingue ici est que, placé en fin d'un texte bref, il n'implique pas une relance de la narration mais marque au contraire son interruption.

La bifurcation énonciative, elle, consiste en un changement, dans le dernier ou le pénultième alinéa du poème, d'une des données de l'énonciation qui avait prévalu dans les alinéas précédents et souvent tout au long du texte jusqu'au dernier alinéa. Ainsi, la scène des « Deux juifs » s'achève par un alinéa, séparé des autres par un astérisque, où ce sont les cloches qui semblent prendre la parole : « “Din-don, din-don, dormez donc, – din-don !” » (94). L'anecdote est ainsi privée de toute issue et son atmosphère inquiétante se résorbe en une rengaine de chanson populaire. À l'inverse, « Les Gueux de nuit », essentiellement composé de dialogue, voit son dernier alinéa, lui aussi précédé d'un astérisque, reprendre intégralement une narration descriptive à l'imparfait : « Et c'est ainsi que s'acoquinaient [...] » (96). L'aspect dramatique du dialogue est alors aboli par le retour du descriptif. C'est de la même manière que « Le Raffiné », dont le personnage éponyme parle au style direct sur cinq alinéas, se termine par un alinéa narratif à l'imparfait et au passé simple : une sorte de micro-récit marque une prise de recul par rapport au personnage : « Et le raffiné se panadait, le poing sur sa hanche, coudeoyant les promeneurs, et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner ; il acheta un bouquet de violettes » (102). C'est un peu le même effet de prise de recul dans « La Messe de minuit » où, après un mélange de récit et de dialogue, le dernier alinéa est purement descriptif

et narratif (110). « La Chasse », après un récit associant imparfait et passé simple, s'achève sur un alinéa de discours au présent :

Devant Dieu soit l'âme d'Hubert, sire de Maugiron, piteusement meurtri le troisième jour de juillet, l'an quatorze cent douze ; et les diables aient l'âme de Regnault, sire de l'Aubépine, son cousin et son meurtrier ! Amen (152).

Ceci a certes l'apparence d'une conclusion morale, presque à la manière d'un apologue, mais adoptant l'aspect d'une prière. Or, la matière visiblement (mais fictivement) historique de l'argument fait attendre une conclusion ressortissant à l'Histoire, donnant par exemple les motivations ou les conséquences du meurtre. Ainsi, l'effet de fin procuré par le « Amen », après une bénédiction et une malédiction, porte à faux. Il n'appartient pas aux règles de la narration historique et une fois de plus toute potentialité démonstrative du texte tourne court.

Mais ce procédé peut parfois sembler n'avoir qu'un usage pittoresque. Ainsi, à la fin du « Marquis d'Aroca », un bref retour à l'énonciation du scripteur interrompt encore un dialogue :

C'était le marquis d'Aroca, à la tête de ses six alguasils, lequel écartait d'une main le feuillage blanc des noisetiers, et de l'autre signait au front les brigands de la pointe de son épée (174).

Et il est bien difficile de parler ici de récit. La rhématisation opérée par la tournure présentative « c'est » ou « c'était » transforme tout micro-récit en description. Le verbe d'action est relégué dans une subordonnée relative de telle manière que la phrase a plutôt pour dominante sémantique la présentation du personnage que le déroulement d'une action. Le dialogue n'est donc pas vraiment interrompu pour relancer la narration de l'histoire mais plutôt pour figer une scène, une attitude.

« L'Office du soir » se finit à la première personne et à l'imparfait alors que les alinéas centraux du texte sont essentiellement constitués par le dialogue des personnages : le poète reprend la parole (« et moi ») après avoir donné à entendre ceux qu'il observe (104). Ce retour très manifeste à la première personne, au point de vue subjectif, est souvent souligné dans les poèmes en prose de Bertrand : « Un rêve » (132), « Clair de

lune » (128) ou encore « L'Office du soir » (104)¹⁶. Ce dernier motif, le retour au sujet, après une narration à la troisième personne ou un dialogue, est sans doute l'un des plus caractéristiques d'un récit « coupé court », sans suite, fragmenté. Mais plus généralement, il semble possible de conclure de cette première analyse sérielle que l'infraction à la logique narrative est assez systématique. Ainsi, la poétique de Bertrand n'est pas une simple tolérance du récit dans la poésie, mais une adaptation de celui-là à celle-ci, un compromis.

Pointes

204 Certaines clauses sont plus traditionnelles. Il s'agit de « pointes », c'est-à-dire de traits d'esprit, d'antithèses frappantes, de comparaisons hardies, d'images originales, etc. qui manifestent avec emphase la qualité poétique de l'écriture et/ou de la pensée, dans les derniers mots du texte. Ainsi, dans « À M. Victor Hugo », lorsque Bertrand compare son livre à un manuscrit médiéval ou lorsque le « Falot », qui a sans doute à voir avec quelque « follet », se compare à un joli passereau avec quelques détails visuels :

Hélas ! moi qui, ce matin encore, rivalisais de grâces et de parure avec le chardonneret à oreillettes de drap écarlate, du damoiseau de Luynes (97) !

L'allégorie a également une vertu figurale forte et concentre le sens, ce qui lui permet de faire office de terme final, comme dans le poème « À M. Charles Nodier » :

Et l'églantine du ménestrel sera fanée, que fleurira toujours la giroflée, chaque printemps, aux gothiques fenêtres des châteaux et des monastères (202).

La pointe prend même l'aspect de l'esprit galant dans « Messire Jean » à propos d'un combat de chiens et c'est encore la tradition des traits d'esprit qui transparait dans un poème dix-septémiste. « Le Raffiné » s'achève en quelque sorte deux fois, et a ainsi le bénéfice d'une double pointe. Une métaphore comique clôt le discours du personnage :

16 Voir aussi « L'Écolier de Leyde », « Premiers états du textes », p. 236.

Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane ! – Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan !

Puis, après l'astérisque, le poète énonce un paradoxe :

[Le raffiné] n'avait pas de quoi dîner ; il acheta un bouquet de violettes (102).

Ce trait synthétise, en quelque sorte, le caractère du personnage, en donne un résumé qui est suffisamment parlant pour rendre superflus des développements anecdotiques. C'est également une manière de synthèse que la métaphore finale du « Deuxième Homme » et c'est encore une métaphore qui fait le résumé de « L'Office du soir » : faute d'aventure amoureuse personnelle, le poète épie la romance des autres, voyant un cavalier courtiser une dame pendant l'office :

Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.

Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson (104).

Ce que glane le poète, c'est la matière de sa poésie, la vision fugitive d'une aventure dont il ne saisit qu'un épisode, pourtant suffisant à évoquer des romans. Et c'est un tout autre genre d'histoire, et un autre ton, que celui de « La Sérénade » même si l'on s'y courtise également : la récompense qu'accorde Madame Laure à Monsieur le Conseiller, qui chante sous son balcon, évoque plutôt la farce que le roman d'amour : le contenu d'un pot de chambre sur la tête et le fouet !

C'est plutôt un « bon mot » que fait « Le Bibliophile » lorsqu'il s'excuse de sa confusion entre Chateaufort et Chateaufort. Mais le comique passe aussi par les sous-entendus. Ainsi, quand les moines paillards viennent de refuser l'hospitalité à des « Réîtres » en galante compagnie :

— « Rebouter ainsi des pécheresses de quinze ans que nous aurions induites en pénitence ! grommelait un jeune moine, blond et bouffi comme un chérubin. »

— « Frère ! lui murmura l'abbé dans le cornet de l'oreille, vous oubliez que madame Aliénor et sa nièce nous attendent là-haut pour les confesser ! » (154).

Enfin, l'antithèse sous toutes ses formes réalise un effet de sens fort et éventuellement intrigant, que souligne généralement le point d'exclamation. Dans « Mon Bisaïeul », « Henriquez », « Padre Pugnaccio » ou encore « La Chanson du masque » :

Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre, et que derrière le rideau où se dessine l'ennui de leurs fronts penchés, nos patriciens jouent d'un coup de cartes palais et maîtresses (183) !

206

Ces fausses conclusions sous forme de pointes reposent certes sur le comique, l'exclamation, la surprise, etc. mais convoquent aussi fréquemment un détail descriptif manifestement isolé. La pointe, chez Bertrand, est conçue sur le modèle du détail. Elle est moins souvent l'aboutissement d'un récit que la focalisation d'une description sur un détail. Et le motif du détail final est en fait fréquemment employé indépendamment de la pointe, dont on peut considérer qu'il représente une variante.

Détails descriptifs

Le détail descriptif est encore un des procédés majeurs qui permettent de conclure un poème tout en conservant un effet de suspens. Lorsque le poème est essentiellement narratif, la touche descriptive finale se substitue à l'aboutissement de l'histoire ou à la perspective proleptique qui pourrait en tenir lieu. L'exemple le plus frappant est bien sûr celui du « Marchand de tulipes » où c'est, en quelque sorte, un tableau qui coupe court à la discussion, sert de conclusion, d'épilogue et d'ouverture historique :

Le marchand de tulipes s'inclina respectueusement et en silence, déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe dont le portrait, chef-d'œuvre d'Holbein, était appendu à la muraille (78).

Tout se passe ici comme si l'autorité politique de la représentation fonctionnait à plein et qu'un portrait tenait effectivement lieu du

personnage et de sa fonction, jusqu'à résumer par sa simple présence le discours qu'il tiendrait en pareille situation. C'est la terrible Inquisition qui est introduite dans le paisible intérieur flamand par le véhicule pictural. Mais si ce type de détail descriptif est nettement surdéterminé, il en est de beaucoup plus anodins. Ainsi de la corde de viole qui se rompt pour clore « La Viole de Gamba » (82), du bouquet de violettes du « Raffiné » (102), de « la brise, ouvrant [une] fenêtre mal close, [qui jette] sur [l']oreiller les fleurs [du] jasmin secoué par l'orage » dans « La Ronde sous la cloche » (130), de « l'éclat doré d'une main de gloire » dans « L'Heure du Sabbat » (140), de « Maribas [s'envolant] sur la queue de la poêle » dans « Départ pour le sabbat » (86), du prêtre « son missel sous le bras » de « La Messe de minuit » (110), des « bandits [...] bâillant d'ennui, de fatigue et de sommeil » de « L'Alerte » (179), des « lavandières, troussées comme des piqueurs d'ablettes, enjamb[ant] le gué jonché de cailloux, d'écume, d'herbes et de glaïeuls » de « Jean de Tilles » (191), etc. Et le détail peut encore être auditif, comme le son des cloches à la fin des « Deux juifs » (94).

Mais contrairement à ceux que je viens de citer, dont le choix peut paraître sinon gratuit du moins peu significatif, d'autres détails semblent choisis pour clore le poème en vertu de leur charge symbolique ou de leur capacité à suggérer un prolongement du récit. Ainsi la fin du « Maçon » a-t-elle une portée symbolique, même si son sens n'est ni explicite ni clair : « il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur » (72). Un sens un peu plus patent motive la vision finale de « La Tour de Nesle » : « la tour du Louvre d'où, par une fenêtre, le roi et la reine voyaient tout sans être vus » (100). On observe ici un changement de thème, du spectacle à ceux qui le regardent, comme si ceux-ci étaient complémentaires de celui-là. Le détail final des « Grandes Compagnies » révèle un épisode de l'histoire qu'occultait le récit :

C'était un magnifique pourpoint de velours broché d'un cor de chasse d'argent sur les manches. Il était troué et sanglant (158).

Le vêtement de chasse de Jacques d'Arquiel porte les traces qui indiquent son assassinat. On comprend ainsi que c'est son ancien soldat qui l'a tué. Mais plutôt que de thématiser le meurtre, Bertrand le laisse deviner à travers l'interprétation d'un détail descriptif. Un fonctionnement comparable est à l'œuvre dans « La Cellule » :

Aussitôt que la nuit aura clos tous les yeux, endormi tous les soupçons, le jeune reclus rallumera sa lampe et s'échappera de sa cellule, à pas furtifs, un tromblon sous sa robe (170).

Le tromblon dissimulé est le signe annonciateur d'aventures romanesques qui ne seront pas plus longuement évoquées.

208

Dans les cas où le poème n'est pas essentiellement narratif mais plutôt discursif, avec une dominante lyrique, le détail descriptif représente un déficit d'expressivité : il manifeste une sorte d'effacement du sujet lyrique, de retrait. Ainsi, c'est encore une manière de couper court en bifurquant par rapport au programme de lecture mis en place. Tel est l'effet de la « légende en lettres gothiques, écussonnée d'une licorne ou de deux cigognes » sur laquelle s'achève « À M. Victor Hugo » (62) en évitant ainsi un épanchement plaintif trop insistant. Un autre changement de tonalité s'opère à la fin de « La Chambre gothique » :

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise (120) !

L'image cruelle et presque sadique substitue l'excès horrifique de la veine gothique à l'onirisme fantastique, d'une manière analogue à celle de « Scarbo » :

— « Et de la crypte ténébreuse de Saint-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendas à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes » (122).

C'est souvent pour désamorcer le lyrisme pathétique qu'intervient *in extremis* le détail, tantôt grotesque tantôt emphatiquement pittoresque, dans « Le Fou », « Le Nain », « Le Clair de lune », « Ondine », « La Chanson du masque », « Octobre », « Encore un printemps » et « À M. Charles Nodier ».

On observe donc qu'à de nombreuses reprises, dans *Gaspard de la Nuit*, le descriptif tient un rôle majeur dans le détournement du programme générique, que celui-ci présente une dominante narrative ou lyrique. On peut donc nuancer la thèse de Luc Bonenfant qui met surtout en valeur les modèles narratifs perceptibles dans le recueil. Il tient compte, certes, du travail de Bertrand sur la structure narrative, notamment en montrant que la construction parataxique prend le pas sur la construction hypotaxique au cours de la genèse du recueil, mais il ne va pas jusqu'à en conclure une nette remise en cause de la narrativité¹⁷. Je pense en revanche que c'est une donnée majeure de la poétique de Bertrand. C'était du reste l'idée soutenue par Dominique Combe lorsqu'il proposait que le poème en prose illustre l'impossibilité du narratif en poésie :

Il faut donc attendre l'œuvre d'Aloysius Bertrand pour que le genre se distingue vraiment de la prose : c'est alors que le mode narratif est, sinon abandonné, du moins remis en question par la composition du poème, confirmant l'incompatibilité du poétique avec le narratif¹⁸.

S'il faut sans doute nuancer la généralité de cette incompatibilité, car le poème narratif long connaît de nombreux avatars au XIX^e siècle, on peut sans doute en voir une illustration dans *Gaspard*. Et non seulement l'importance du descriptif y est déterminante, mais elle s'adjoint les procédés stylistiques anti-narratifs que nous avons étudiés ici.

17 Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre*, op. cit., p. 244. Ceci est néanmoins nuancé par un article du même auteur où il est clairement établi que le passage de la « bambochade » à la « fantaisie » signifie une rupture avec l'organisation narrative des poèmes (« Le vers détourné », art. cit., p. 45-50).

18 *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 94. Voir aussi sur ce point la préface de Jacques Bony à *Gaspard de la Nuit*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005, p. 48-50.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* [1959], Paris, Nizet, 1988.
- BERTRAND, Aloysius, *Œuvres poétiques. La Volupté et pièces diverses*, éd. Cargill Spietsma, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Ressources », 1981.
- , *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000.
- BRVORT, Olivier, « Le modèle du discours pictural dans quelques poèmes des *Illuminations* », dans Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy (dir.), *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud, Colloque de Cerisy*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes (*Lez Valenciennes*, 13), 1990, p. 147-166.
- 210 BONENFANT, LUC, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002.
- , « Aloysius Bertrand : La volonté de transposition », *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, vol. 31, n°1, « La transposition générique », dir. Frances Fortier et Richard Saint Gelais, Université du Québec à Chicoutimi, printemps 2003, p. 27-37.
- , « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, « Formes et savoirs », dir. Gisèle Séginger, 2004-1, p. 41-51.
- BONY, Jacques, « Préface » à *Gaspard de la Nuit*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005, p. 48-50.
- D'HULST, Lieven, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* », dans Paul Joret et Aline Remael (dir.), *Language and Beyond. Actuality and Virtuality in the Relations between Word, Image and Sound / Le Langage et ses au-delà. Actuel et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 383-398.
- DÜRRENMATT, Jacques, « Ponctuation de phrase et de texte dans *Gaspard de la Nuit* », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 75-87.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif* [1981], Paris, Hachette Université, « Recherches littéraires », 1993.

- MURAT, Michel, « La mutation d'un genre », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 99-110.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, « *Gaspard de la Nuit* : un langage de l'étrangeté », dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, coll. « Cribles », p. 587-599.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « L'indécidable "poème en prose" d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, « Aloysius Bertrand », dir. Véronique Dufief-Sanchez, Dijon, mai 2003, p. 57-67.
- VANHESE, Gisèle, « Obliquité du poème et rhétorique nocturne dans *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », *La Toison d'Or*, n° 3, « Aloysius Bertrand », dir. Véronique Dufief-Sanchez, Dijon, mai 2003, p. 69-80.
- , « Rhétorique profonde et magie de l'image dans *Gaspard de la Nuit* », dans Nicolas Wanlin (dir.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, Paris, PUPS, coll. « Colloques de la Sorbonne », 2010, p. 175-187.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1996.

SIXIÈME PARTIE

Robbe-Grillet

L'ÉCRITURE DU SOUPÇON :
FORMES LINGUISTIQUES DE L'IMPLICITE
DANS *LA JALOUSIE*

Sophie Milcent-Lawson
Université Paul Verlaine-Metz

C'est à partir d'une enquête sur les formes linguistiques de l'implicite¹ que ce travail se propose de réexaminer la question cruciale de la présence/absence du narrateur, et celle, tout aussi centrale, de l'objectivité/subjectivité du récit dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. La première partie analysera comment le texte efface le sujet de l'énonciation tout en le postulant, en étudiant successivement les procédés de gommage de la source énonciative et ceux – liés à la technique du point de vue et au discours rapporté – qui la désignent implicitement. La seconde partie s'attachera à mettre au jour les composantes stylistiques d'une écriture du soupçon en examinant les configurations discursives qui véhiculent présupposés et sous-entendus². L'exposé s'arrêtera ainsi sur une série d'énoncés porteurs de valeurs illocutoires dérivées qui vont de la méfiance désapprobatrice à l'insinuation malveillante. Le but de cette étude est de mesurer les enjeux stylistiques et poético-romanesques de ces choix discursifs qui privilégient l'inférence comme mode de donation du sens.

- 1 Cette étude prend pour cadre théorique les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni, principalement *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- 2 Rappelons que le présupposé est inscrit dans la structure de l'énoncé, quelle que soit la situation d'énonciation. Son interprétation s'appuie sur la seule compétence linguistique du récepteur. Le sous-entendu, en revanche, n'est inféré que d'un contexte singulier et son existence est toujours incertaine. Outre la compétence linguistique, son interprétation requiert la connaissance des lois de discours et mobilise la compétence encyclopédique. Pour une présentation rapide de ces notions, voir Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 77-97.

PRÉSENCE/ABSENCE DU NARRATEUR :
ENJEUX STYLISTIQUES D'UNE ÉNONCIATION SANS JE

Comme le précédent roman de Robbe-Grillet, *Le Voyeur* (1955) et son crime passé sous silence, *La Jalousie* (1957) est tout entière construite sur ce que Blanchot appelle une « tache aveugle »³. Si l'intrigue repose sur l'ellipse de la nuit passée en ville et l'incertitude concernant la nature exacte des relations entre A... et Franck, l'énonciation elle-même est gagnée par un évidement central et constitutif. La narration a en effet pour origine un « îlot d'absence », « point obscur qui nous permet de voir »⁴. Or, cette lacune centrale est l'enjeu même du roman : « Ce jeu de cache-cache [...], écrit Jean Rousset, on le trouverait puéril ou agaçant, si l'on ne comprenait qu'il est le sujet du livre : un point de vue scrupuleusement défini mais soigneusement effacé »⁵.

216

Avant d'étudier par quels procédés la source énonciative est implicitement désignée, l'analyse de l'effacement linguistique des marques de la première personne permettra de mieux cerner cette « pure présence anonyme »⁶.

Grammaire de l'anonymat

Prolongeant les remarques de Bruce Morrissette sur le « Je-néant » et « la technique du “je supprimé” de *La Jalousie* »⁷, Rousset rappelle qu'un des principaux traits stylistiques du roman consiste en l'« élimination systématique – pour ne pas dire provocante – de ce qui est l'instrument normal de tout personnage narrateur, le *je* ». Il ajoute : « grammaticalement aussi, cet observateur est invisible et inaudible. Destitué de tout pronom personnel, privé des moyens vocaux qui assurent habituellement la présence de celui qui parle, il est là, comme

3 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 220.

4 *Ibid.* Toutes expressions que Blanchot emploie au sujet du crime du *Voyeur*.

5 Jean Rousset, « La restriction de champ. Les deux jalousies (Robbe-Grillet et Prévoost) », dans *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, p. 139-157, ici p. 142.

6 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 225, note 1.

7 Bruce Morrissette, « Le paroxysme du “Je-Néant” : *La Jalousie* (1957) », dans *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 111-147, ici p. 111-112.

un vide qui pense »⁸. Robbe-Grillet met ainsi en scène une énonciation personnelle (émanant d'un narrateur intra- et homodiégétique selon la typologie genettienne) mais qui tend vers l'énonciation impersonnelle. L'absence de toute désignation pronominale de première personne fonctionne comme un « "simulacre énonciatif" »⁹. Le narrateur-personnage donne l'impression « qu'il se retire de l'énonciation, qu'il "objectivise" son discours en "gommant" non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable »¹⁰.

L'originalité de *La Jalousie* consiste toutefois en ce que l'effacement énonciatif ne s'y conjugue pas avec un énoncé désembrayé, comme c'est le cas dans l'énonciation historique et théorique¹¹. L'absence de marqueurs personnels s'accompagne de la présence de repères spatio-temporels dépendants de la situation d'énonciation. Ainsi, comme le fait observer Jean Rousset :

La présence du « narrateur » anonyme est désignée par les indices accoutumés de toute première personne ; ces indices, eux, n'ont pas été éliminés et la trahissent : l'adverbe « maintenant », les temps des verbes (présent et passé composé), le démonstratif indiquant sa position, *ce coin de terrasse* (qui s'interpréterait : l'endroit où je suis) d'où il a vue, par une fenêtre, sur l'intérieur de la chambre¹².

Pour autant, les premières pages du roman s'assimilent à une narration pseudo-hétérodiégétique, avec narrateur anonyme, et le récit adopte le ton neutre du pur constat. On y trouve des phrases assertives, dépourvues d'axiologiques, au présent et au passé composé. Les contenus

8 Jean Rousset, *Narcisse romancier*, *op. cit.*, p. 144.

9 Alain Rabatel, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés », dir. Alain Rabatel, décembre 2004, p. 3-17, ici p. 4. Rabatel s'appuie ici sur les propos de Vion et signale que cette idée se trouve également chez Charaudeau.

10 Définition de l'*effacement énonciatif* donnée par Robert Vion, « Effacement énonciatif et stratégies discursives », dans Monique De Mattia et André Joly (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354, ici p. 334.

11 L'effacement énonciatif est un phénomène graduel. Plutôt que d'effacement, il conviendra plutôt ici de parler de désinscription énonciative.

12 Jean Rousset, *Narcisse romancier*, *op. cit.*, p. 143.

propositionnels se limitent à une dimension purement constative, comme l'atteste l'échantillonnage ci-dessous :

- (1) Le soleil a disparu derrière l'éperon rocheux qui termine la plus importante avancée du plateau (16¹³).
- (2) La conversation est revenue à l'histoire du camion en panne (25).
- (3) Franck regarde A..., qui regarde Franck (26).
- (4) Le visage de Franck, presque à contre-jour, ne livre pas la moindre expression (27).

218

Ces notations descriptives peuvent relever de n'importe quelle source énonciative, d'un narrateur extradiégétique notamment. La subjectivité de la narration émanant d'un narrateur-personnage est ainsi linguistiquement gommée, produisant l'impression d'un récit objectif. À cette pure monstration objectiviste, s'ajoute le recours systématique à des tournures qui permettent de passer sous silence le véritable actant des procès de perception : constructions impersonnelles (« Il faut un regard à son assiette vide [...] pour se convaincre qu[e] [...] » [24], « Il est impossible évidemment de rien distinguer [...] » [209]), passifs (« Sa robe est engloutie à son tour dans la nuit opaque » [209]), pronominaux et tournures de sens passif (« En quelques secondes, la chemise blanche s'est effacée complètement dans l'obscurité » [208], « son comportement, néanmoins, ne passe pas inaperçu » [23]) ou encore périphrases actanciennes, très fréquentes :

- (5) Le bruit d'un camion qui monte la route, sur ce versant-ci de la vallée, *se fait entendre* de l'autre côté de la maison (41).
- (6) Les traits de A..., de trois quarts arrière, *ne laissent rien apercevoir* (46).
- (7) La première [fenêtre], celle de droite, *laisse voir* par sa plus basse fente, entre les deux dernières lamelles de bois à inclinaison variable, la chevelure noire – le haut de celle-ci, du moins (49¹⁴).

13 Toutes les références, dont la pagination est indiquée dans le texte, renvoient à *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

14 Je souligne.

La polyvalence du pronom indéfini *on* dissimule également le narrateur derrière un pseudo-énonciateur universel. Le point de vue du locuteur se dote alors d'une portée généralisante et induit que tout autre observateur serait parvenu aux mêmes constats. Les citations (8) à (11) illustrent cet usage ambivalent du *on*, situé à la frontière entre énonciation universelle et personnelle.

(8) Elle porte des chaussures fines à très hauts talons et doit prendre garde à ne poser les pieds qu'aux endroits les moins inégaux. Mais elle n'est pas du tout gênée par cet exercice, dont elle n'a même pas remarqué la difficulté, *dirait-on* (115).

(9) *On entend*, venant de sa porte entrebâillée, la voix de A..., puis celle du cuisinier noir [...] (16).

(10) Ce n'est pas le bruit d'un camion que *l'on entend*, mais bien celui d'une conduite-intérieure, en train de descendre le chemin depuis la grand-route, vers la maison (203).

(11) Il parle de façon assez correcte, mais ne saisit pas toujours *ce que l'on veut obtenir de lui*. A... parvient pourtant sans aucun mal à s'en faire comprendre (50-51¹⁵).

La nominalisation des actions (qui évite la contrainte des marques personnelles de l'actualisation verbale), constitue un autre outil efficace d'anonymisation. Les parties du corps (comme *l'oreille*, *l'œil*, ou plus largement *la mémoire*...), substituts métonymiques à la première personne, sont actualisées par des articles définis à valeur pseudo-générique qui placent les sensations sur un plan général, gommant du même coup l'individualité du point de vue et l'identité de la source d'énonciation :

(12) *La mémoire* parvient, d'ailleurs, à reconstituer quelques mouvements de sa main droite et de ses lèvres [...] (24).

(13) Le bruit a cessé aussitôt. [...] Il a disparu trop vite pour laisser un souvenir précis : *l'oreille* n'a même pas eu le temps de l'écouter (171).

15 Je souligne

(14) *L'œil* maintenant ne discerne plus rien, malgré les fenêtres ouvertes (138).

(15) Mais *le regard* qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin [...] (11¹⁶).

Ce qui confère au récit son allure objective, c'est donc que les perceptions représentées « ne sont plus proposées comme émanant d'un sujet de conscience, mais comme des données objectives »¹⁷. L'article indéfini qui actualise certains actes langagiers produit le même effet de masquage de la source énonciative : seuls les indices contextuels permettent de rétablir l'identité du locuteur, à savoir le narrateur lui-même. Trois brefs extraits suffisent à le montrer :

220

(16) « Madame, elle a dit d'apporter la glace », annonce-t-il avec le ton chantant des noirs [...] *À une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre*, il répond : « Maintenant » [...] (50-51).

(17) [...] il est sur le point de repartir. Cependant, *une phrase anodine*, sans signification précise, déclenche chez lui un flot de paroles [...] (177-178).

(18) Et cette espèce-ci n'est pas une des plus grosses, elle est loin d'être la plus venimeuse. A... fait bonne contenance, mais elle ne réussit pas à se distraire de sa contemplation, ni à sourire de *la plaisanterie concernant son aversion pour les scutigères*. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau (63)¹⁸.

La « question peu précise » (ex. 16) à laquelle répond le boy, la « phrase anodine » (ex. 17) qui déclenche chez le serviteur un discours incompréhensible, « la plaisanterie » enfin (avec un défini à valeur anaphorique), réfèrent toutes trois à des paroles du mari-narrateur, acteur des scènes racontées. Le camouflage de la première personne est aussi habile que systématique.

16 Je souligne.

17 Gilles Philippe, « L'appareil formel de l'effacement énonciatif et la pragmatique des textes sans locuteur », dans Ruth Amossy (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel-Aviv, Université de Tel-Aviv, 2002, p. 17-34, ici p. 30.

18 Je souligne.

L'absence apparente du narrateur au sein de la diégèse résulte d'une anonymisation des marques personnelles. Sa présence, implicite, ne se manifeste pas moins à travers un ensemble de choix stylistiques très concertés. La technique du point de vue narratif joue un rôle déterminant pour établir cette présence indirecte.

Point de vue : marquage indirect et présence implicite

La narration est tout entière assujettie au point de vue du narrateur-personnage, si bien qu'elle se trouve constamment reparamétrée au gré des déplacements du mari, centre scopique des descriptions qui ponctuent le roman. Cette dimension de la technique narrative de *La Jalousie* a été largement explorée. Jean Rousset écrit par exemple :

Pas une scène où la position et les distances ne soient indiquées, parfois explicitement (« Vu de la porte de l'office... » p. 51 ; « le chignon de A... vu de si près », p. 52 ; A... n'est « visible que de la troisième fenêtre », p. 121, « Ces points brillants [...] s'estompent quand l'observateur veut s'approcher », p. 124), le plus souvent implicitement, par les voies les plus détournées, comme un rébus offert au déchiffrement. Il y a toujours un observateur dont les coordonnées sont précisées subrepticement [...] ¹⁹.

Les indices inférentiels ne font ici que compléter les mentions explicites d'angles de vue. Ainsi en va-t-il des descriptions contre-orientées, lorsque le focalisateur détourne ses regards²⁰. Les notations auditives et tactiles ont été plus négligées par la critique, bien qu'elles fournissent un témoignage indirect précis des actions du personnage : ombres provoquées par la lampe tenue à bout de bras, grincement d'une porte ou d'un tiroir, silence des semelles en caoutchouc signalent les mouvements du mari dans la maison²¹. Relativement au point de vue, l'implicite n'est que l'auxiliaire de précisions explicites, dont la plus

¹⁹ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 141-142.

²⁰ Voir l'exemple donné par Jean Rousset, *ibid.*, p. 143.

²¹ Voir par exemple p. 75-76, 160, et 175.

voyante est la mention réitérée du chiffre trois²², indiquant que les scènes sur la terrasse comportent un troisième protagoniste en dehors de A... et de Franck, qui sont pourtant les seuls nommés.

Il convient de bien distinguer subjectivité déictique et subjectivité évaluative²³. L'emploi des déictiques, tout en étant solidaire de la situation d'énonciation, ne dépend pas des options individuelles du sujet de l'énonciation, mais repose sur des critères d'adéquation au réel (*maintenant, ici, à droite...*), c'est-à-dire sur des données objectives. C'est pourquoi, comme l'affirme Catherine Kerbrat-Orecchioni : « Si l'on décide, restrictivement, de n'appeler "subjectives" que les modalités de discours qui impliquent une vision et une interprétation toutes personnelles du référent, alors les déictiques, tout en restant énonciatifs, devront être considérés comme "objectifs" »²⁴.

222

Dialogues implicites

Le personnage du mari est également occulté en tant qu'interlocuteur au sein des échanges dialogués. Il ne se voit jamais explicitement attribuer de paroles bien que sa participation aux conversations soit inférable des interventions des autres acteurs des dialogues. Sa présence implicite se révèle d'abord au titre d'allocutaire. Le « Bonjour » matinal de A... à son réveil²⁵ ou la phrase du boy « Madame, elle est pas rentrée » (175) lui sont implicitement adressés. Il est aussi le destinataire d'actes de langage indirects, comme lors de la scène récurrente de l'apéritif :

(19) C'est alors qu'elle demande si les habituels cubes de glace seront nécessaires, prétextant que ces bouteilles sortent du réfrigérateur, une seule des deux pourtant s'étant couverte de buée au contact de l'air.

Elle appelle le boy. Personne ne répond.

22 Voir notamment p. 20, 21, 44, 46, 49, 69, 81, 83, 105, 215 qui mentionnent le nombre de sièges, de verres ou de couverts. Voir aussi la mention « devant un tiers » (p. 194).

23 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 1997, p. 149 sq.

24 *Ibid.*

25 Voir p. 41-42. La scène est reprise p. 183.

« *Un de nous ferait mieux d'y aller* », dit-elle.

Mais ni elle ni Franck ne bouge de son siège (106)²⁶.

Malgré sa structure assertive et son apparence de simple suggestion, la remarque de A... est à interpréter comme une requête : un simple acquiescement (*oui, tu as raison*) ne constituerait pas une réponse pragmatique adéquate. Il s'agit d'un trope illocutoire, la valeur dérivée de requête venant se substituer à la valeur littérale de constat²⁷. Quant à l'expression « l'un de nous », qui laisse ouverte la possibilité que ce soit A... elle-même ou Franck qui se déplace jusqu'à la cuisine, elle vise en réalité un *tu*, adressé au mari. Par cette requête indirecte, A... s'efforce d'échapper au soupçon de chercher à éloigner un tiers gênant. Pourtant ni A... ni Franck ne se sentent concernés (ils ne bougent pas). Le personnage du narrateur s'exécute et se rend à l'office. Mais il n'est pas dupe, comme en témoigne l'emploi du verbe *prétextant*, qui présuppose que le motif invoqué par A... est suspecté de fausseté.

Le narrateur ne se borne pas au rôle de destinataire des discours d'autrui. Personnage implicite dans la diégèse, il est aussi locuteur implicite dans les dialogues. Dans l'exemple (20), on peut observer comment les réponses de A... permettent d'inférer les questions, non retranscrites, de son mari :

(20) *Oui*, ils sont en parfaite santé. *Non*, ils n'ont pas eu d'accident, juste un petit incident de moteur qui les a contraints de passer la nuit à l'hôtel, en attendant l'ouverture du garage (205)²⁸.

Les questions auxquelles A... répond sont présupposées par la forme linguistique même que revêtent ses phrases, qu'ouvrent les adverbes d'acquiescement et de dénégation. Les paroles du narrateur ne sont pas seulement laissées implicites ; elles sont soigneusement dissimulées.

²⁶ La scène connaît une légère variante : « "Il n'entend pas, dit-elle. *Un de nous ferait mieux d'y aller*." Ni elle ni Franck ne bouge de son siège » (p. 47). Je souligne.

²⁷ Sur la notion de trope illocutoire, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, op. cit., p. 107-116.

²⁸ Je souligne.

La feinte énonciative consiste par exemple à faire usage du mode infinitif, qui virtualise le procès verbal comme en (21) l'acte de « demander » :

(21) Pour plus de sûreté encore, *il suffit de lui demander* si elle ne trouve pas que le cuisinier sale trop la soupe.

« Mais non, *répond-elle*, il faut manger du sel pour ne pas transpirer » (24)²⁹.

La réponse de A... implique que la question a été effectivement posée : le verbe *répondre*, en incise, présuppose en langue une question préalable.

Le discours narrativisé et le discours indirect libre neutralisent la question de l'attribution des paroles rapportées à une instance clairement identifiée. Ils constituent à ce titre un instrument idéal pour fondre dans l'anonymat les paroles du narrateur-personnage :

(22) Elle-même, *interrogée sur les nouvelles qu'elle rapporte*, se limite à quatre ou cinq informations connues déjà [...] (95).

(23) A... demande ce qu'il y a de nouveau, aujourd'hui, sur la plantation. *Il n'y a rien de nouveau* (206)³⁰.

(24) *Ce n'est pourtant pas l'habitude des réparations de fortune qui peut manquer à Franck, lui dont le camion est toujours en panne...*

« Oui, dit-il, ce moteur-là je commence à le connaître. Mais la voiture, elle, ne m'a pas donné souvent d'ennuis » (86).

(25) *Mais il a bien tort de vouloir confier des camions modernes aux chauffeurs noirs, qui les démoliront tout aussi vite, sinon plus.*

« *Quand même*, dit Franck, si le moteur est neuf, le conducteur n'aura pas à y toucher » (25)³¹.

Notons là encore que l'adverbe *oui* en tête de la réplique de Franck (exemple 24) postule que la remarque rapportée dans la phrase précédente ne relève pas du discours intérieur et de la pensée rapportée (le narrateur pourrait se faire à lui-même des réflexions railleuses sur son rival, sans les formuler à haute voix), mais bien de *paroles* rapportées :

29 Je souligne.

30 Voir aussi la variante p. 94.

31 Je souligne.

Franck ne peut réagir qu'à des propos qui ont effectivement été proférés. La même observation est valable pour l'exemple (25), par laquelle Franck répond manifestement à une objection explicitement formulée. Ces constatations conduisent à réfuter la thèse selon laquelle *La Jalousie* peut être lue comme un long monologue intérieur.

Jamais nommé, jamais mentionné, le mari n'est pas seulement le centre focal de la narration. Si sa présence se trahit par les objets (le nombre de verres, de fauteuils) et par les champs de vision, elle se voit confirmée par le repérage de ses paroles implicites. Le narrateur en tant que personnage n'est donc absent que de l'explicite du texte. Cette abstention lexicale et grammaticale est contrebalancée par une présence linguistique effective qui prend place dans les présupposés, c'est-à-dire dans la structure implicite des énoncés. Bien plus, cette absence qui pare le récit d'une pseudo-objectivité, dissimule un *point de vue*. La suite de notre exposé sera donc consacrée non plus tant aux présupposés qu'aux sous-entendus, porteurs d'évaluations aussi bien axiologiques qu'affectives.

L'ÉCRITURE DU SOUPÇON

La subjectivité du narrateur transparaît essentiellement au travers de sa posture énonciative : la suspicion. Or, comme le constate Catherine Kerbrat-Orecchioni, « il existe d'étroites affinités entre formulation implicite et expression de la malveillance »³². Nous centrerons nos analyses sur les structures rhétoriques, syntaxiques et logiques qui génèrent des sous-entendus.

Poétique de l'insinuation

La Jalousie nous offre un passage qui est à lui seul un petit chef-d'œuvre d'imputations malveillantes :

³² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, op. cit., p. 281.

(26) Franck, invisible sur la gauche, se tait également. Il est possible qu'elle ait entendu un bruit anormal, derrière son dos, et qu'elle se prépare à quelque mouvement sans préméditation discernable, qui lui permettrait de regarder par hasard en direction de la jalousie (78).

Les structures sémantico-rhétoriques oppositives en cascade (« se prépare » *vs* « sans préméditation », « sans » *vs* « discernable », « préméditation » *vs* « par hasard ») rendent compte avec une perspicacité dévastatrice et drôle des talents de dissimulatrice de A... (ou du moins, des capacités d'actrice dont le narrateur la soupçonne). L'habileté de ses manœuvres destinées à tromper la méfiance de son mari n'a d'égale que l'adresse rhétorique du narrateur à les dénoncer.

226

Si la plupart des incisives se bornent à leur rôle grammatical d'attribution des paroles dans le discours rapporté, d'autres se chargent d'une valeur additionnelle, connotative, et suscitent le sous-entendu. Procédé syntaxique et prosodique, l'incise se fait alors l'auxiliaire d'une mise en doute de la sincérité des paroles rapportées. Elles deviennent ainsi objet de suspicion, comme le montre la citation suivante :

(27) elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui – dit-elle – attirent les moustiques (18 et 207).

Grâce à l'incise, qui suspend le cours de la relative, le narrateur s'empresse d'indiquer que les propos rapportés n'engagent que A... Par là même, il marque sa distance à l'égard de ce qu'il semble ne considérer que comme un prétexte³³. A... apparaît ainsi soupçonnée de préférer l'intimité de la pénombre pour d'autres motifs moins avouables que les insectes ou la lumière trop crue³⁴. Le sous-entendu active par ailleurs la disjonction possible entre

33 Cf. la variante : « A... lui demande de déplacer la lampe qui est sur la table, dont la lumière trop crue – dit-elle – fait mal aux yeux. » (p. 22) Quant aux insectes, le narrateur précisera plus loin que si les moustiques sont attirés par la lumière, il suffit d'éloigner quelque peu la lampe pour qu'ils ne viennent pas importuner les occupants de la terrasse.

34 Elle a d'ailleurs en Franck un allié moins subtil qui ne songe pas à dissimuler comme elle les véritables motifs de cette préférence pour la semi-obscurité : « Vous ne trouvez pas que c'est mieux ? » demande A..., en se tournant vers lui. / Plus intime, bien sûr, répond Franck » (p. 23).

dire et penser. Mais là où un verbe contrefactif du type *prétendre* ou *prétexter* aurait induit, en langue, un présupposé, le degré d'implication est ici supérieur : il ne s'agit que d'une virtualité inférentielle. Toute l'efficacité de cette écriture du soupçon tient à l'ambivalence de ses outils³⁵.

La syntaxe segmentée présente des prédispositions à l'égard des sous-entendus. Le mécanisme de l'insinuation illustre exemplairement cette stratégie discursive qui consiste à faire passer subrepticement des contenus implicites qui constituent en réalité le cœur du message. Examinons à titre d'exemple cette remarque de A... adressée à Franck :

(28) « Vous avez l'air très fort en mécanique, aujourd'hui », dit A...
(199).

L'ajout de la précision temporelle en fin d'énoncé, selon un mouvement prosodique proche de l'hyperbate, confère à l'adverbe une valeur restrictive ; *aujourd'hui* sous-entend : *ce n'est pas comme les autres jours...* Dès lors, le compliment, déjà modalisé par *avoir l'air* (qui réduit la qualité louée à une simple apparence), se trouve sarcastiquement retourné en raillerie³⁶. Sa taquinerie fait allusion à la (prétendue ?) panne qui est censée les avoir retenus en ville pour la nuit, faute précisément d'avoir été capable de résoudre un problème mécanique. D'aucuns ont cru y voir une allusion sexuelle. Qu'en est-il ? Dans la suite du dialogue, A... établit un curieux parallèle entre moteurs et femmes :

(29) « Je commence à avoir l'habitude, dit-il, avec le camion. Tous les moteurs se ressemblent ».

Ce qui est faux, de toute évidence. Le moteur de son gros camion, en particulier, présente peu de points communs avec celui de sa voiture américaine.

« Très juste, dit A... ; c'est comme les femmes. »

Mais Franck paraît ne pas avoir entendu (199).

35 Ainsi, la construction syntaxique de l'incise, même pourvue d'un soulignement typographique, n'est pas nécessairement chargée de sous-entendus suspicieux.

36 Voir l'échange complet : « "Vous avez l'air très fort en mécanique, aujourd'hui", dit A... / Franck se tait brusquement, au beau milieu de son discours. [...] / "En théorie, je veux dire", précise A... sans se départir de son ton le plus aimable » (p. 199).

En vertu du lien analogique établi, une inférence logique surgit en effet. La comparaison suggère au moins sur le mode implicite que Franck se vante de connaître ce qu'en réalité il méconnaît : la mécanique, et les femmes. A... se livre ici à un raisonnement du type syllogisme, dont la conclusion est absente : *Si vous êtes mauvais en mécanique et que les femmes sont comme des moteurs, alors...* Cela n'implique pas que l'allusion soit nécessairement sexuelle, d'autant qu'elle est faite en présence du mari³⁷...

On le constate, dans *La Jalousie*, il n'y a pas que la narration qui fasse un large usage de l'implicite. Les dialogues eux aussi procèdent fréquemment à partir de *postulats silencieux*.

Négation et suspicion : les silences rapportés

À côté des formes traditionnelles du discours rapporté, Robbe-Grillet invente en outre une forme originale et paradoxale : celle du *non-discours rapporté*. Il s'attache à préciser ce que ni A... ni Franck n'ont dit au sujet de leur sortie en ville. L'implicite y exhibe le non-dit sous une forme paradoxale de prétérition par procuration. Cet inventaire original prend la forme d'une série insistante de phrases négatives :

(30) Franck *n'a pas dit* le genre de réparation dont avait eu besoin sa voiture (89).

(31) Ils *n'ont pas précisé* s'ils prendraient ceux-ci³⁸ chacun de son côté, ou s'ils se retrouveraient pour les prendre ensemble (90).

(32) Elle *n'a rien demandé*, pour cette fois, *ni indiqué* la nature exacte des achats qui motivaient son déplacement (91).

(33) A... veut essayer encore quelques paroles. Elle *ne décrit pas néanmoins* la chambre où elle a passé la nuit, sujet peu intéressant, dit-elle en détournant la tête : tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées (96)³⁹.

37 Il est donc peu probable que l'on puisse aller jusqu'à inférer de ce passage un syllogisme complet de la forme : *Vous êtes mauvais mécanicien / Or, les femmes sont comme les moteurs / Donc vous êtes un piètre amant.*

38 Il est ici question du déjeuner et du dîner lors de la journée en ville.

39 Je souligne.

Robbe-Grillet tire parti une nouvelle fois de la polyvalence sémantique d'une construction syntaxique. Sous des allures constatives (*Ils n'ont pas dit*, procès factuel rejeté comme étant contraire à la réalité), la négation se charge d'une valeur polémique. En précisant ce dont ils n'ont pas parlé, l'énoncé suggère qu'ils auraient dû le faire. Dès lors, leur choix de passer sous silence des informations attendues devient suspect. Retranscrire les lacunes du discours d'autrui, c'est suggérer qu'il s'agit d'omissions volontaires. C'est surtout sous-entendre qu'il y a quelque chose à cacher...

L'effacement de la première personne dans un récit homodiégétique apparaît à la fois comme un coup de force discursif et comme un coup de maître littéraire. Ce qui pourrait se réduire à un procédé artificiel et à une logique de fabrication, s'avère dans *La Jalousie* une invention de premier ordre, qui fera date dans l'histoire du roman. Cette présence/absence, pointée par la critique comme constituant l'originalité irréductible du roman, obéit à une logique narrative qui fait la part belle à l'implicite. Robbe-Grillet a fait le choix du déficit d'information, nous invitant à débusquer les inférences. Le lecteur de *La Jalousie*, à l'affût des contenus implicites, se retrouve dès lors dans la posture linguistique du guetteur, à l'instar du narrateur du roman, observateur obsessionnel des faits et gestes de A... « L'exhumation d'une inférence exigeant de la part du récepteur un travail et une participation accrus, écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni, on peut penser qu'elle s'en trouve, du même coup, parfois, emphatisée ; que le contenu implicite, du seul fait qu'il se donne à découvrir plutôt qu'à voir, s'inscrit plus fortement dans la conscience du découvreur ; – car la dissimulation fétichise, c'est bien connu, l'objet dissimulé »⁴⁰. C'est pourquoi, loin d'être une euphémisation, l'implicite se révèle au final une emphatisation. C'est là tout le paradoxe de cette présence/absence.

40 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, op. cit., p. 293.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

BARTHES, Roland, « Littérature objective », *Critique*, n° 86-87, juillet-août 1954, p. 581-591.

BLANCHOT, Maurice, « La clarté romanesque » [1959], dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 219-226.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire* [1972], Paris, Hermann, 1998.

–, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

GRICE, H. Paul, « Logique et conversation » [1975], *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

–, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1980], Paris, Armand Colin, 1997.

–, *Les Actes de langage dans le discours* [2001], Paris, Armand Colin, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique, « Pré-supposés et sous-entendus », dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 77-96.

MORRISSETTE, Bruce, « Le paroxysme du “Je-Néant” : *La Jalousie* (1957) », dans *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 111-147.

PHILIPPE, Gilles, « L'appareil formel de l'effacement énonciatif et la pragmatique des textes sans locuteur », dans Ruth Amossy (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel-Aviv, Université de Tel-Aviv, 2002, p. 17-34.

RABATEL, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.

–, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés », dir. Alain Rabatel, décembre 2004, p. 3-17.

ROUSSET, Jean, « La restriction de champ. Les deux jalousies (Robbe-Grillet et Prévost) », dans *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, p. 139-157.

VAN DEN HEUVEL, Pierre, « Le narrateur narrataire ou le narrateur lecteur de son propre discours (*La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet) », dans *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985, p. 143-164.

VION, Robert, « Effacement énonciatif et stratégies discursives », dans Monique De Mattia et André Joly (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Gap/Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354.

LE PARADOXE ÉNONCIATIF DE *LA JALOUSIE* : UN ÉNONCIATEUR SANS SUJET

Catherine Rannoux

Université de Reims

Avec *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet expérimente une technique d'écriture susceptible d'être définie comme l'exploitation maximale du point de vue d'un narrateur qui demeure toujours masqué dans son énonciation. Ce mode paradoxal de présence/absence d'un narrateur brouille les frontières conventionnelles entre subjectivité et objectivité, incitant par exemple Gérard Genette à proposer une double lecture de *La Jalousie*, lorsqu'il évoque un roman « qui peut se lire *ad libitum* sur le mode objectiviste en l'absence de tout jaloux, ou au contraire comme pur monologue intérieur d'un mari épiant sa femme et imaginant ses aventures »¹. C'est, non en termes d'alternative, mais sous la forme d'un paradoxe énonciatif combinant étroitement présence et absence que l'on se propose de lire le roman, en recourant aux concepts de locuteur et d'énonciateur². Si l'on entend par locuteur l'instance qui produit les énoncés, et par énonciateur le centre de perception d'où émane le point de vue, le dispositif constitue une forme paradoxale d'énonciation : une énonciation sans locuteur, où seules émergent de façon insistante les traces d'un énonciateur source du point de vue, comme si les deux instances, locuteur et énonciateur, ne coïncidaient pas (tel serait le cas

1 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 231, note 2.

2 Sur ces concepts, voir entre autres l'ouvrage d'Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1, *Les Points de vue et la logique de la narration* ; t. 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.

dans un récit hétérodiégétique), coïncidence impossible du fait de la vacance du locuteur.

Si les formes langagières qui mettent en œuvre cette technique sont nombreuses, grâce notamment à l'absence de marquage actanciel permis par l'infinif, les constructions impersonnelles et les présentatifs, l'étude se propose d'étudier plus spécifiquement les marques typographiques des tirets et parenthèses. D'une part, ces marques sont le lieu d'une opération énonciative de décrochement, créatrice d'« un ailleurs discursif à forte densité subjective »³, indice de cette présence masquée qui porte l'énonciation. Rompant la continuité énonciative (dont ils soulignent la dynamique par le même mouvement), parenthèses et tirets doubles emblématisent ce que l'on pourra appeler avec Isabelle Serça l'« exterritorialité » paradoxale du narrateur dans la diégèse : à la fois présents et ailleurs, « dans la phrase et en dehors d'elle », comme ce locuteur vacant qui semble « y être sans y être »⁴. D'autre part, ces décrochements énonciatifs menacent la cohérence diégétique et la progression textuelle : alors même qu'ils sont le lieu d'ajouts semblant répondre aux exigences de la loi d'exhaustivité, leur répétition met à mal la mémoire discursive. Entrant dans un jeu plus vaste de reprise et de variation à l'échelle du texte, ils participent d'un effet de saturation informationnelle, mais aussi de fragmentation bloquant la progression textuelle. Cette parcellarisation dessinée localement dans l'énoncé par le signe typographique est ainsi reconduite à l'échelle du texte par le travail de montage et de collage, qui brise la continuité chronologique au profit d'une succession d'instantanés. Se substitue ainsi au sujet plein humaniste l'effet vertigineux d'un « vide qui pense », selon les mots de Jean Rousset⁵ ou d'un vide qui perçoit, sur les conséquences et la portée duquel on s'interrogera au terme de cette étude.

3 Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 123-130.

4 Isabelle Serça, « La paratopie de l'écrivain Proust », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 295-307.

5 Jean Rousset, *Narcisse romancier* [1972], Paris, Corti, 1986, p. 144.

Parenthèses et tirets doubles interrompent avec une fréquence relative⁶ la continuité linéaire de l'énoncé dans *La Jalousie*, comme le vérifie l'*incipit* dont le premier SN offre déjà un décrochement par un double tiret :

Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse (9)⁷.

Si l'écriture de Robbe-Grillet fait appel plus souvent au tiret double qu'à la parenthèse sans qu'apparaisse de distinction sensible entre les usages⁸, ces signes de ponctuation marquent l'un et l'autre une double opération, syntaxique et énonciative. Comme l'écrit Sabine Boucheron-Pétillon,

cette opération de décrochement provoque toujours une « complication du linéaire », elle implique nécessairement une « ramification du dire ». Sur le plan linguistique, les « instructions de lecture » de notre opération de décrochement peuvent se ramener à

- premièrement : j'ajoute ce segment et je le désigne comme suppressible
- deuxièmement : je le place sur un autre plan

Sur le plan syntaxique, l'opération de décrochement, c'est-à-dire de « mise entre » parenthèses ou tiret, ne touche que des segments accessoires et donc suppressibles. Mais l'opération de décrochement – celle, justement, du « j'ajoute » – n'est pas une opération syntaxique, c'est une opération *énonciative* grâce à laquelle le sujet écrivant structure son discours⁹.

- 6 La comparaison avec *Les Gommages* (1953) fait apparaître une nette progression de ces signes typographiques dans le roman de 1957, progression que l'on pourra mettre en parallèle avec le changement de technique énonciative : l'énonciation des *Gommages* procède par plongées dans l'intériorité de personnages dont les points de vue sont alors adoptés successivement.
- 7 Toutes les références, dont la pagination est donnée dans le texte, renvoient à *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- 8 Les tirets doubles sont beaucoup plus représentés que les parenthèses, les deux signes peuvent apparaître dans des contextes d'emploi identiques ; on peut faire l'hypothèse que le tracé horizontal du tiret, marqueur d'une rupture plus nette, soit cause de la préférence de l'écrivain. Nous emploierons dans la suite de l'article le terme de « parenthèses » pour désigner indifféremment les deux signes typographiques, l'un étant considéré ici comme une variante de l'autre.
- 9 Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », dans Jacques Dürrenmatt (dir.), *La Licorne*, « La ponctuation », n° 52,

La mise en retrait d'un élément syntaxique ainsi désigné comme accessoire peut porter sur n'importe quel type de constituant, adjectival, adverbial, nominal, etc., voire, moins fréquemment dans notre texte, sur une structure phrastique¹⁰. Du point de vue syntaxique, le segment entre parenthèses est placé hors de la continuité linéaire, comme le dessine le signe typographique lui-même (clôture des parenthèses ou rupture du tiret). Pour peu que l'on remplace par des virgules le tiret double balisant un segment, le détachement ne présente plus le caractère saillant qui était le sien :

Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse (10).

Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où, depuis la porte, elle apercevrait ce coin de terrasse.

C'est qu'à l'opération simple de détachement s'est ici ajoutée celle de soulignement de ce geste qui extrait un élément du fil de l'énoncé, le désigne comme « extérieur ». En ce sens, le décrochement se fait la trace discrète du mouvement même de l'énonciation, de sa structuration en cours ou du moins donnée comme telle : comme si l'énonciation, fictivement, se dédoublait pour se montrer en train de commenter le dit en cours d'élaboration. De cette double opération, créatrice d'un effet de mise en mouvement de l'énonciation, naît la possibilité d'une combinaison *a priori* contradictoire, celle où le détachement s'accompagne d'une coordination :

Les deux premiers bois se sont placés parallèlement l'un à l'autre (et à la rive), l'espace entre eux équivalant au double environ de leur diamètre commun (102).

Ces deux dernières sont donc respectivement parallèle et perpendiculaire à l'axe de la vallée – et au bord inférieur du jardin (38).

Le constituant décroché, à la fois détaché et coordonné selon un double mouvement qui devrait se contrarier, fait au contraire apparaître

Poitiers, 2000, p. 180-181.

10 On en trouvera des exemples p. 28, 53 et 194 du roman.

de façon marquée la construction progressive de l'énoncé par la relance de l'énonciation ; l'ajout réalisé dans un second temps fait saillir le constituant ainsi isolé, apparemment mis en retrait. Si, comme l'a proposé Claire Badiou-Monferran, coordonner c'est moins « ajouter du même » qu'« ajouter de l'autre »¹¹, l'altérité ici entendue dans le jeu des parenthèses procède de ce second plan qu'opère le décrochement dans le fil de l'énoncé. Sans être ici une glose méta-énonciative, la parenthèse dans les exemples cités n'en constitue pas moins une discrète trace de subjectivation, relevant de cette « orchestration » du discours décrite par Sabine Pétilion. Ce signe ponctuant institue ainsi la forme d'exterritorialité paradoxale du segment décroché : à la fois inséré dans l'énoncé, dont il prolonge la structure syntaxique comme le montre la coordination, mais aussi placé sur un autre plan, soustrait fictivement à cette même linéarité par l'opération de détachement balisé typographiquement.

De façon générale, les segments mis entre parenthèses peuvent donner lieu à deux grands types de commentaires, sur le dit, ou sur le dire : dans le premier cas, le commentaire fait retour sur l'énoncé, ou en prolonge le mouvement, pour le spécifier ou élucider ce qui est visé ; si le commentaire revient sur le dire, il acquiert une valeur de glose méta-énonciative. Les parenthèses de *La Jalousie* relèvent massivement de la première catégorie en privilégiant l'interprétation à faire du référent sans lui associer de retour sur la façon de dire à proprement parler. Rares sont les exemples, en dehors des incises du type « dit-il », où la glose vient implicitement commenter la première façon de dire pour la rectifier et lui en substituer une autre, plus juste :

Et pour un peu il établirait à haute voix – à très haute voix – le détail de ses déplacements et de ses entrevues, mètre par mètre, minute par minute, en appuyant à chaque fois sur la nécessité de sa conduite (197).
Aucun bruit de moteur n'a pourtant troublé le silence (qui n'était pas le silence, mais le sifflement continu de la lampe à pression) (143).

11 Sur la question de la coordination et des incidentes, voir l'article de Claire Badiou-Monferran, « Coordonner : (qu')est-ce (qu')ajouter ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout*, op. cit., p. 97-110.

Au contraire, la plupart des occurrences commentent le référent visé par le segment en amont, indépendamment de la prise en compte du signe linguistique lui-même et de sa matérialité signifiante. Ainsi, les commentaires apportés par les parenthèses, pour nombre d'entre eux, proposent-ils des définitions par extension : il s'agit alors de décrire le référent de façon à permettre son identification dans un univers donné. La visée n'est pas de faire entendre le jeu du sens, selon une perspective fondée sur la polysémie, ni même de faire jouer l'écart entre la façon de dire et le monde. À la différence des romans de Sarraute, ce n'est donc pas sous l'aspect de l'ambiguïté sémantique ou de la non coïncidence entre les mots et les choses qu'est construit l'univers de *La Jalousie*. Celui-ci est livré, si l'on peut dire, sans profondeur sémantique ni inquiétude sur l'aptitude du langage à dire le monde, seul un ajustement à ce qui est perçu par les sens est requis, selon un principe que l'on pourrait appeler de « mise au point référentielle » et qui touche à la question du point de vue. Si celui-ci s'entend alors comme « objectif », c'est au sens où le définit Robbe-Grillet : « tourné vers l'objet », c'est-à-dire vers le monde matériel »¹², d'où cette construction paradoxale d'une subjectivité « objective », qui ne se donne à saisir que dans sa perception des objets du monde, selon une perspective phénoménologique. Ainsi les parenthèses sont-elles le lieu de « mises au point » auditives ou, plus souvent, visuelles :

Dans la zone de terre nue qui sépare celle-ci de ceux-là, et où se dressent à intervalles égaux les jeunes plants d'orangers – tiges maigres ornées d'un rare feuillage de couleur sombre – le sol scintille des innombrables toiles chargées de rosée, [...] (79).

Il s'agit de faire retour sur le référent, pour ajouter des traits descriptifs à ceux qui ont déjà été posés, pour offrir une nouvelle désignation dont

12 Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 299. Voir également *Pour un nouveau roman* (Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 117-118), où Robbe-Grillet précise : « Pris dans son sens habituel – neutre, froid, impartial –, le mot devenait une absurdité. Non seulement c'est un homme qui décrit dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes ».

la visée est d'aider à cerner mieux le référent, ou encore pour énumérer les éléments qui correspondent à la première désignation. Ainsi, les parenthèses encadrent fréquemment des indications spatiales – sous la forme de syntagmes prépositionnels, de relatives – devant permettre une meilleure représentation (ou un meilleur repérage) de l'objet décrit :

Une ombre dense qui s'accroît à mesure que la source lumineuse se rapproche, disque noir surmonté d'un trapèze isocèle (dont la grande base se trouve en haut) et d'une mince courbe fortement arquée, qui relie le flanc circulaire à l'un des sommets du trapèze (169).

A..., qui ne voit plus assez clair pour continuer sa lecture, ferme son roman et le repose sur la petite table à côté d'elle (entre les deux groupes de fauteuils : la paire qui est adossée au mur, sous la fenêtre, et les deux autres, dissemblables, placés de biais, plus près de la balustrade) (206).

Dans ce dernier exemple, la spécification spatiale appelle une nouvelle élucidation référentielle, selon un principe d'étagement des détachements, ici en recourant à l'énumération dans le segment apposé détaché par les deux-points. De fait, le mouvement qui porte l'énonciation romanesque peut être défini comme celui d'une description généralisée : cette forme de systématité de la description pour chaque élément introduit n'est évidemment pas restreinte aux segments décrochés, elle traverse la narration dans son ensemble, mais les parenthèses en constituent un lieu privilégié, offrant une saillance particulière grâce à l'opération de décrochement. Or, les descripteurs, particulièrement lorsqu'ils sont livrés par ces segments décrochés, semblent systématiquement motivés par la visée d'un épuisement référentiel, qui ôterait toute hésitation sur l'objet cerné par la description et répondrait ainsi au principe d'exhaustivité dans une perspective dialogique. Tel est déjà le cas pour la première occurrence du roman, déjà citée, comme pour celles qui lui font suite immédiatement :

Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés [...] Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la

façade et le pignon ouest – sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse) (9-10).

238

Les deux premières parenthèses s'interprètent comme des reprises interprétatives¹³ par rapport au segment qu'elles viennent commenter. Il s'agit d'établir une co-référence entre le SN que glose la parenthèse et le contenu parenthétique lui-même, en procédant par un ajout apte à permettre l'identification : spécification par l'apport d'une relative déterminative avec reprise du même SN dans un cas, énumération des éléments constitutifs de l'ensemble visé dans l'autre. La reprise interprétative recourt ici à un marqueur explicite, *c'est-à-dire*, dont Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson ont souligné le caractère d'« instrument à fonction dialogique » : « il s'agit dans tous les cas de s'assurer que l'autre "prendra" un segment de discours comme lui-même l'entend, ou plutôt, eu égard au caractère autoritaire de ces formules, comme "il faut" le prendre »¹⁴. Dans le cas de l'énonciation romanesque, l'autre peut se comprendre comme la figure dédoublée d'un narrateur masqué qui se prend lui-même comme interlocuteur. Le recours à la reprise interprétative suppose une source énonciative d'où émane le point de vue normatif à partir de quoi s'énonce la nouvelle façon de dire jugée pertinente dans un univers de croyance. Mais cette source, même pointée par l'emploi de la locution *c'est-à-dire*, s'inscrit dans une stratégie de dissimulation et témoigne de cette présence/absence que l'exterritorialité paradoxale des parenthèses emblématise sur le fil de l'énoncé. En effet, à la différence d'une glose en « je veux dire », *c'est-à-dire* fait l'économie de tout renvoi explicite à une source d'énonciation, dont est pourtant suggérée la présence en creux. C'est donc à une forme d'implication de la présence subjective que procède l'écriture et dont on voit la généralisation dans le recours combiné aux parenthèses, aux infinitifs, aux tours impersonnels ou aux présentatifs. Pourtant,

13 Michel Murat, Bernard Cartier-Bresson, « *C'est-à-dire* ou la reprise interprétative », *Langue française*, n° 73, 1987, p. 5-15. Les auteurs de l'article étudient la reprise interprétative dans le cas de la présence de *c'est-à-dire*, nous élargissons ici les configurations possibles à la reprise sans outil.

14 *Ibid.*, p. 5.

ça et là, les parenthèses accueillent des indices plus marqués de cette présence en creux, grâce à des modalisations d'énoncé ou d'énonciation : adverbess de modalité épistémiques (*sans doute, sans aucun doute, peut-être*), incisives qui marquent la non prise en charge énonciative locale d'un énoncé et souvent laissent jouer l'implicite ou suggèrent – en creux – l'existence d'un dialogue dont seules sont rapportées (en DIL, pour l'essentiel) les répliques autres que celles du narrateur soupçonné, incidentes qui commentent par un adjectif modalisateur le contenu propositionnel, etc. :

Mais au-delà, c'est la surface du miroir, qui renvoie l'image du visage entier, de face, et le regard – inutile sans doute pour la surveillance du brossage – dirigé en avant comme il est naturel (66).

Bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui – dit-elle – attirent les moustiques (18).

Si la vitre en a été baissée – ce qui est vraisemblable – A... peut avoir introduit son visage dans l'ouverture au-dessus des coussins (58).

La narration dissémine ainsi ces marques comme autant de formes d'affleurement d'une subjectivité qui se dérobe systématiquement mais se donne toujours à soupçonner. Une énonciation se déploie, mais suspend en permanence toute référence directe à un quelconque locuteur. Indice de ce mouvement de propagation de l'implication d'une subjectivité qui se donne à deviner, mais non explicitement à lire, les reprises interprétatives ne sont bien sûr pas limitées aux seuls décrochements parenthétiques. On les rencontre aussi, également avec outil de reformulation, à l'extérieur de ce balisage typographique, comme dans cet exemple qui requiert la prise en compte d'un point de vue pour que soit justifiée la reprise interprétative :

À ce détail près, elle stationne exactement à l'endroit prescrit : c'est-à-dire qu'elle vient s'encadrer dans les vitres inférieures et moyennes du battant droit, contre le montant interne, le petit bois de la croisée découpant horizontalement sa silhouette en deux masses d'importance égale (93).

On a pu constater dans les exemples donnés que la reprise interprétative en particulier, et les parenthèses en général, se déploient dans un contexte riche d'éléments descriptifs. Si l'on se reporte à nouveau à l'*incipit* du roman, il apparaît que la reprise entre parenthèses opère une forme de surenchère descriptive visant une saturation référentielle quelque peu paradoxale. L'emploi systématique du déterminant défini pour actualiser les différents noms, déterminant dont on connaît la valeur de présupposition d'unicité existentielle, se combine avec l'apport de précisions descriptives restreintes à certains éléments de l'ensemble décrit (pilier, murs, toit), sans que cet ensemble (la maison) connaisse le même apport de précisions. Or, comme l'ont montré Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson, dans les configurations de reprise interprétative,

l'interprétation (correspondant au terme de droite, B) est en effet donnée comme « normale », satisfaisant aux exigences de l'intercompréhension : intelligibilité, prise en compte des croyances de l'interlocuteur, adaptation à un objectif de communication. Les raisons pour lesquelles la formulation (A) est rectifiée – et donc marquée rétroactivement comme insuffisante, « à reprendre » – sont en revanche très variables : arbitraire, technique, insuffisamment informative, référentiellement inadéquate¹⁵.

Cette limitation de la description à quelques éléments empruntés à un ensemble, au-delà du soupçon d'arbitraire, sert la mise en place d'un univers présenté de façon morcelée, parcellaire. Si la description surabonde de détails et semble de ce fait répondre à la loi d'exhaustivité, simultanément, la concentration des descripteurs sur des éléments du décor se fait aux dépens de la visualisation non seulement de celui-ci, mais également de l'objet lui-même décrit. La surenchère descriptive à laquelle contribuent les parenthèses opère une surcharge informationnelle qui finit par bloquer le processus d'identification référentielle. C'est ainsi que Robbe-Grillet a pu parler d'un « souci de précision qui confine parfois au délire (ces notions si peu visuelles de “droite” et de “gauche”,

15 Michel Murat, Bernard Cartier-Bresson, « *C'est-à-dire* ou la reprise interprétative », art. cit., p. 7.

ces comptages, ces mensurations, ces repères géométriques) » et poser le paradoxe d'une « description qui empêch[e] de voir ce qu'elle montre »¹⁶. Les parenthèses apparaissent alors doublement, à l'échelle de l'énoncé, comme une forme locale de morcellement : au morcellement de la continuité linéaire correspond le morcellement référentiel produit. L'accumulation dans ces contextes resserrés d'éléments lexicaux « objectifs », dénotant volumes, dimensions, localisations, etc., par élimination minutieuse de tout élément relevant du champ de la psychologie ou de l'introspection, nourrit l'hypothèse d'un centre de perspective, source d'un point de vue qui jamais ne s'énonce (ne se dénonce) en tant que telle mais toujours se donne à percevoir par défaut dans la mesure où le caractère à la fois fragmentaire et minutieux de la description, qui suggère un mode opératoire compulsif et obsessionnel, postule une perception à l'œuvre dans ce travail descriptif.

Ce processus de morcellement à l'échelle locale auquel participent les parenthèses est reconduit à l'échelle du roman, par les jeux de reprises, avec ou sans variation. Or, si les éléments descriptifs de la parenthèse semblent répondre à une visée d'exhaustivité, l'identification référentielle, censée advenir lors de la première occurrence, ne devrait plus ensuite être étayée par un détail descriptif à nouveau minutieux. La reprise d'une même indication parenthétique dérègle alors le jeu attendu entre répétition et progression qui fonde habituellement la cohésion textuelle. Un exemple emblématique est livré par la première parenthèse du roman, reprise quelques pages plus loin, à la suite du même segment (« Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit » [15]). Si un nouvel enchaînement rhématique prolonge l'énoncé, il n'en demeure pas moins que la reprise à l'identique du descripteur parenthétique suppose une forme de négation de la mémoire discursive, au cœur de toute construction textuelle. Tout se passe comme si l'énonciation ne construisait pas progressivement une représentation qui se nourrisse de ses apports successifs, mais qu'elle ne puisse proposer qu'une succession de fragments, repris à neuf, comme par un effet de sidération. Ces reprises ponctuent un texte romanesque

16 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 127 et 130.

dont la progression se bâtit paradoxalement de ces effets de répétition, avec variations plus ou moins discrètes. Ainsi peuvent apparaître, disparaître ou se déplacer les faits de décrochements lors d'une nouvelle reprise d'un segment, comme dans cet exemple parmi les nombreux qu'offre le texte :

Il fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. Sa phrase se termine par « savoir la prendre » ou « savoir l'apprendre », sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit, ou de quoi (26).

Il fait ensuite une allusion – peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre – à la conduite du mari, coupable au moins de négligence selon l'avis des deux lecteurs. La phrase se terminait par « savoir attendre », ou « à quoi s'attendre », ou « la voir se rendre », « là dans sa chambre », « le noir y chante », ou n'importe quoi (193).

242

L'ironie du passage invite à sa lecture métatextuelle, tournant en dérision l'hypothèse d'une histoire psychologisante frappée d'interdit par l'indifférenciation des variations. Car ces différents éléments qui concourent à la « subjectivité objective » du roman sont également au service d'une forme de contestation de l'illusion référentielle : les répétitions multiples, créatrices d'un « psittacisme du récit »¹⁷, sont indissociables du jeu de la temporalité construit par la scansion de l'adverbe *maintenant* et le présent de l'indicatif. Ces deux formes, aptes *a priori* à fonder l'embrayage de la narration et à poser l'existence d'un centre déictique, sont de fait contrariées par l'absence de tout *je* dans le texte. Combinées à la désorganisation des fragments, c'est un manque qu'elles pointent, qui touche doublement au cœur de la tradition romanesque : absence de déroulement temporel, qui cède la place à un « roman de l'instant » selon la formule de Robbe-Grillet, absence de locuteur, figure stable incarnant de façon rassurante un personnage avec qui coïnciderait le point de vue. Toute la narration se bâtit sur un vide, celui laissé par l'abandon du sujet plein humaniste : *La Jalousie*, qui, par sa technique du point de

17 Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 83.

vue, ne cesse de suggérer l'existence d'une source de perception, ruine ainsi simultanément la possibilité de la croyance en un *je* stable inscrit dans la continuité d'une histoire conventionnelle. La vacance constatée tout au long de l'analyse, la fragmentation du récit, comme l'évitement de toute chronologie au profit de l'instant, tous ces éléments signent l'avènement d'une forme romanesque paradoxale, qui réconcilierait les formes antagonistes du récit hétérodiégétique et du récit homodiégétique, voire les approches communicationnelle et non communicationnelle du roman. En ce sens, on définira ici le paradoxe de cette écriture comme la création d'une énonciation non seulement sans locuteur mais sans sujet plein, renonçant à la figure traditionnelle du personnage que Robbe-Grillet, en 1957, rangeait ironiquement parmi les « notions périmées » du roman¹⁸. Sans marque explicite ni inscription dans une continuité temporelle, mais toujours porteur d'un centre de perspective, le personnage est en fait à la fois suggéré et détruit. Simultanément, la place vacante est laissée libre pour le lecteur. Dans cet univers fondé sur un vide donné comme centre de perception, et qui se reconfigure à chaque nouvelle reprise, le lecteur doit à son tour placer son œil dans l'œilleton ouvert sur ces instants et adopter le point de vue du voyeur, un voyeur appelé à renouveler l'acte de création :

Loin de le [le lecteur] négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie¹⁹.

Ce mode de narration, où l'énonciateur devient le versant perceptible d'un narrateur absenté, s'avère l'une des réponses possibles apportée à un moment donné de l'histoire littéraire. Dans l'immédiat après-guerre, quand les fondements romanesques traditionnels (l'illusion

18 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 25-44.

19 *Ibid.*, p. 134.

référentielle, la représentation, le personnage) sont violemment mis en cause, les constructions paradoxales de Robbe-Grillet s'essaient à réinventer le genre. Jouant de couples contradictoires devenus pour un temps indéfectibles, présence/absence, perception/destruction, textualité/illusion référentielle, l'écriture met à nu ses rouages, instituant le manque comme condition de sa possibilité et moteur de sa création.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLEMAND, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Le Seuil, 1997.
- BADIOU-MONFERRAN, Claire, « Coordonner : (qu')est-ce (qu')ajouter ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout, Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 97-110.
- BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.
- BOUCHERON, Sabine, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », dans Jacques DÜRRENMATT (dir.) « La ponctuation », n° 52 de *La Licorne*, Poitiers, 2000, p. 179-187.
- BOUCHERON-PÉTILLON, Sabine, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessorité syntaxique de l'ajout montré », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 123-130.
- GENETTE, Gérard, « Vertige fixé », dans *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966, p.69-90.
- MURAT, Michel, CARTIER-BRESSON, Bernard, « *C'est-à-dire* ou la reprise interprétative », *Langue française*, n° 73, 1987, p. 5-15.
- RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1, *Les Points de vue et la logique de la narration* ; t. 2. *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommès*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- , *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- , *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier* [1972], Paris, Corti, 1986.
- SERÇA, Isabelle, « La paratopie de l'écrivain Proust », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 295-307.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Mathilde Vallespir et Roselyne de Villeneuve	7

PREMIÈRE PARTIE CHARLES D'ORLÉANS

<i>Fines transcendamus</i> : anti-conseils pour traduire Charles D'Orléans	
Stéphane Marcotte.....	19

DEUXIÈME PARTIE MONTAIGNE

Constructions en <i>c'est</i> chez Montaigne	
Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet.....	39
Les emplois de <i>certain</i> , <i>incertain</i> et leurs dérivés dans les <i>Essais</i> , ou incertitude du discours et discours de l'incertitude chez Montaigne	
Bruno Roger-Vasselín	57
Les clivées dans le livre I des <i>Essais</i> : de l'exercice à l'expression du jugement	
Mathilde Thorel.....	83

TROISIÈME PARTIE RACINE

L'apposition dans <i>Mithridate</i> : un instrument rythmique, rhétorique et émotionnel	
Stéphanie Smadja	101
« Dire et ne pas dire » l'amour : formes discursives et effets pragmatiques des aveux dans <i>Mithridate</i>	
Jennifer Tamas	119

QUATRIÈME PARTIE
CRÉBILLON

Fragments dialogiques et bruissements amoureux dans les *Lettres de la marquise de M*** au comte de R****
Frédéric Calas.....145

CINQUIÈME PARTIE
ALOYSIUS BERTRAND

248

« Bertrand avec raton » : le binaire narquois
Stéphane Chaudier.....165

« divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers
Nicolas Wanlin191

SIXIÈME PARTIE
ROBBE-GRILLET

L'écriture du soupçon : formes linguistiques de l'implicite dans *La jalousie*
Sophie Milcent-Lawson215

Le paradoxe énonciatif de *La jalousie* : un énonciateur sans sujet
Catherine Rannoux.....231