

Anouch Bourmayan et Odile Leclercq (dir.)



Villon

Marguerite de Navarre

Boileau

Casanova

Sand

Genet

*Villon, Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova, Sand, Genet*

FRANÇOIS VILLON,
TESTAMENT

Géraldine Veyseyre

Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon

Isabelle Fabre

« Parler de contemplation » : le lexique
de la dévotion dans le *Testament* de Villon

MARGUERITE DE NAVARRE,
L'HEPTAMÉRON

Agnès Steuckardt

La transition entre récit et dialogue
dans *L'Heptaméron*

NICOLAS BOILEAU,
SATIRES

Éric Tourrette

La réticence dans les *Satires* de Boileau

Thibaud Mettraux

Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique

CASANOVA,
HISTOIRE DE MA VIE

Clara de Courson

Parler sous les plombs. Représentations
carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*

Isabelle Chanteloube

Autoportrait de l'écrivain en surplomb :
la réécriture d'une aventure
dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova

GEORGE SAND,
MAUPRAT

Florence Pellegrini

Énonciation, idéologie, autorité :
effets de voix dans *Mauprat*

JEAN GENET,
LE BALCON

Mairéad Hanrahan

Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet

ISBN de ce PDF tiré à part : 979-10-231-3124-6

Villon, Marguerite de Navarre, Boileau, Casanova, Sand, Genet · PDF complet

STYLES, GENRES, AUTEURS 20

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0695-4
© Sorbonne Université Presses, 2021

versions numériques PDF
© Sorbonne Université Presses, 2023

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac/Paris)

SUP

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Anouch Bourmayan & Odile Leclercq (dir.)

Villon,
Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova,
Sand, Genet

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

François Villon
Testament

LE POÈTE FÉCOND EN SA FORGE SENTENCIEUSE : LES PROVERBES DANS LE *TESTAMENT* DE VILLON¹

Géraldine Veysseyre

Villon [...] travaille dans le discontinu, l'énumératif, pour faire surgir [...] une image du poète marquée par l'ambivalente coexistence de virtuosité et d'autodérision².

Sans être aussi saturé d'oxymores que la *Ballade dite « des contre-vérités »* de François Villon, le *Testament* du même auteur recèle un grand nombre de tensions internes qui interdisent à ses exégètes de le réduire à une interprétation univoque³ – si ce n'est, comme le fait ici Madeleine Jeay, pour souligner l'« ambivalente coexistence » qu'on y observe d'éléments ou de traits habituellement contradictoires, voire exclusifs. Ainsi le poème oscille-t-il entre « le sérieux apparent et le bouffon, l'angoisse et le rire obscène⁴ » ; il est original mais fortement influencé par des modèles antérieurs, notamment le *Testament* de Jean de Meun ; savant mais aussi populaire ; etc. L'inventaire de ces caractéristiques relevant de la dualité contradictoire pourrait aisément être allongé dans un esprit tout médiéval, jusqu'à atteindre les proportions généreuses des listes analysées dans *Le Commerce des mots*⁵.

- 1 Nous remercions Stéphanie Le Briz pour son amicale relecture et pour ses utiles suggestions.
- 2 Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature (xii^e-xiv^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 433.
- 3 Nous citons le texte du *Testament* tel qu'il a été établi dans François Villon, *Lais, Testament, poésies diverses*, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler, avec *Ballades en jargon*, éd. et trad. Éric Hicks, Paris, Champion, coll. « Champion classiques, Moyen Âge », 2004. On y trouve aussi la *Ballade [des contre-vérités]* (p. 304).
- 4 Michel Zink, précise que le poème « mêle avec une extrême audace les tons et les registres, les thèmes » (*La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1992, p. 298).
- 5 M. Jeay, *Le Commerce des mots*, op. cit.

Nous limiterons la présente enquête aux énoncés sentencieux dans la mesure où une récolte abondante et contrastée s'offre au lecteur du *Testament* de Villon. Les proverbes contribuent à placer ce poème sous le signe de la dualité assumée : car quoi de plus général, de plus collectif, de plus topique qu'un énoncé ou qu'un recueil parémiologique ? À l'inverse, quoi de plus individuel, de plus personnel, qu'un testament, qu'il soit juridique ou littéraire⁶ – qu'il soit sincère, ou à défaut moral et sérieux, comme ceux de Jean de Meun (milieu du XIII^e siècle⁷), de Philippe de Mézières (1392⁸) et comme le *Testament du Pèlerin* de Jean Gerson (ca 1400⁹) ; ou parodique, comme le *Testament de Monseigneur des Barres* de Fillon (1428¹⁰), le *Grand testament de Taste-vin* (XV^e siècle¹¹), et surtout le *Testament par esbatement* d'Eutache Deschamps¹², certainement connu de Villon ? En scandant d'énoncés sentencieux le *Testament* où

10

-
- 6 Sur les traits définitoires du *Testament*, voir notamment Tony Hunt, *Villon's Last Will: Language and Authority in the "Testament"*, Oxford/New York, Clarendon/Oxford UP, 1996. Comme le rappelle Jean-Claude Mühlethaler, les détails autobiographiques sont si précis dans celui de François Villon qu'on pourrait craindre que l'œuvre « se perde dans les aléas d'une vie [...], qu'elle s'engue dans l'anecdotique » (« Introduction » à *Lais, Testament, poésies diverses*, éd. cit., p. 24).
- 7 Poème édité dans *«Le Testament maître Jehan de Meun»: un caso letterario*, éd. Silvia Buzzetti Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1989.
- 8 Aussi intitulé « La preparation en Dieu de la mort d'un povre et viel pelerin selonc son desir et povre devocion » et édité dans Alice Guillemain, « Le Testament de Philippe de Mézières (1392) », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, p. 297-322.
- 9 Autrement intitulé « Testamentum peregrini tendentis in paradisium » et édité dans Jean Gerson, *Œuvres complètes*, t. VII, *L'Œuvre française*, éd. Palémon Glorieux, Paris, Desclée & Cie, 1966, p. 142-143, n° 307.
- 10 Poème édité dans *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles : morales, facétieuses, historiques*, éd. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, Paris, Daffis, 1855-1878, 13 vol., t. VI, p. 102, n° 134. – On pourrait être tenté de faire entrer dans la catégorie des testament ludiques le *Testament de l'Âne* de Rutebeuf, mais il s'agit en réalité d'un conte folklorique dans lequel le testament de l'âne n'est qu'un motif drolatique inventé par le prêtre cupide qui sert de protagoniste au récit (poème édité et traduit dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. et trad. française Michel Zink, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001, p. 104-113).
- 11 Édité dans *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, éd. cit., t. III, p. 77.
- 12 Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, éd. par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, t. VIII : *Lettres*, Paris, Firmin Didot et Cie, coll. « Société des anciens textes français », 1893, p. 29-32.

il dessine, en trompe-l'œil, une figure très individualisée du poète, François Villon opère donc un choix paradoxal. Cependant, sa mise en œuvre du procédé est suffisamment concertée pour nous offrir un aperçu instructif de son art poétique.

CIRCONSCRIRE LA MATIÈRE GNOMIQUE CHEZ VILLON : DÉFINIR ET QUANTIFIER PROVERBES ET SENTENCES

Avant d'examiner en détail la manière dont François Villon met à contribution les matériaux parémiologiques, il convient de délimiter le corpus considéré et, à cette fin, d'établir clairement ce que l'on entend par *proverbe* ou *sentence*.

La parémie chez François Villon :

essai de définition des proverbes et sentences du *Testament*

Comme le rappelle Élisabeth Schulze-Busacker, « les difficultés, voire l'impossibilité de définir et de distinguer le proverbe et la sentence ne datent pas d'hier¹³ ». Les efforts accomplis pour y parvenir ont été assidus, et ce depuis Aristote jusqu'à nos jours, en passant par Quintilien ou Érasme¹⁴. En conséquence, l'écueil vient moins d'une pénurie de définitions que d'un excès de propositions, qui se recoupent tout ou partie. Une fois mises en pratique, les diverses définitions formulées aboutiraient sans doute à des relevés et à des corpus très similaires. Toutefois, ces définitions font porter l'accent sur des aspects différents du proverbe et tracent de manière variable la ligne de démarcation entre proverbes et sentences.

Commençons par le proverbe. Pour appréhender la matière parémiologique que l'on rencontre dans le *Testament* de Villon, nous avons retenu les quatre caractéristiques fondamentales suivantes :

13 Élisabeth Schulze-Busacker, *La Didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 13. Il s'agit d'une traduction presque littérale (et avouée) du constat fait de longue date par Archer Taylor (*The Proverb*, Cambridge [Mass.], Harvard UP, 1931, p. 3).

14 Pour des détails sur le sujet, voir É. Schulze-Busacker, *La Didactique profane au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 13-23.

1. Le proverbe énonce une vérité générale¹⁵.
2. Cette vérité est assertée comme un propos autorisé (fondé sur une *auctoritas*), consensuel, voire incontestable, qu'un marqueur de citation explicite y soit inclus ou non. Si un tel marqueur est présent, celui-ci peut être présenté comme le reflet d'une pensée populaire et anonyme ou, au contraire, attribué à une source reconnue (Écriture sainte, auteur antique ou vénéré).
3. Le proverbe est un énoncé autonome, aux plans sémantique et syntaxique, du moins dans sa dimension littérale¹⁶ – ce qui ne l'empêche pas d'entrer en résonance avec le texte auquel il est intégré et d'acquiescer parfois, ce faisant, plusieurs niveaux d'interprétation, voire une dimension polysémique.
4. La forme conférée au proverbe – prosodie particulière, archaïsme syntaxique, brièveté, intégration de locutions ou d'images, etc. – le rend frappant, facile à mémoriser, saillant, voire éruptif, par rapport au texte dans lequel il est inséré¹⁷.

En l'occurrence, le travail accompli par Villon sur la forme des énoncés de vérité générale est difficilement réductible aux définitions les plus strictes. Tel est le cas aussi bien dans la *Ballade des proverbes* que dans le *Testament*. Quoique les procédés d'écriture mis en œuvre dans les

15 Cet élément de définition vaut depuis l'Art oratoire de Quintilien et les *Étymologies* d'Isidore de Séville (analysés et cités *ibid.*, p. 17 et n. 2).

16 Cette caractéristique du proverbe, que Quintilien nomme *rotunditas*, était déjà un trait définitoire de la *sententia* latine (*ibid.*, p. 15). Il est également retenu par la critique moderne. Voir, notamment, Claude Buridant, « Avant-propos », dans Claude Buridant et François Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, t. 1, *Le Proverbe au Moyen Âge*, Lille, Université de Lille, 1984, t. 1, p. x.

17 Voir Algirdas Julien Greimas, « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*, 2, 1960, p. 41-61, ici p. 56 : les proverbes « se découpent nettement de la chaîne [parlée] ». Mettant lui aussi l'accent sur la dimension formelle du proverbe, Claude Buridant parle de « structure formulaire » (« Avant-propos », art. cit., p. x). Plusieurs des traits mis en valeur par la critique moderne font écho aux éléments retenus par Quintilien pour définir la *sententia* latine : la *brevitas* (« brièveté »), la *memoria* (« propension à se fixer dans la mémoire »), les deux aboutissant à la *delectatio*, le proverbe visant alors surtout à susciter le plaisir esthétique de l'auditeur (voir É. Schulze-Busacker, *La Didactique profane au Moyen Âge*, op. cit., p. 15-16, d'après François Delarue, « La "sententia" chez Quintilien », *La Licorne*, 3, « Formes brèves », 1979, p. 97-124).

deux poèmes soient radicalement différents, l'un et l'autre attestent la capacité qu'a Villon de renouveler profondément la matière parémique. Dans la *Ballade des proverbes* – si elle est bien de sa plume –, Villon fait la preuve que respecter des contraintes formelles exigeantes (d'ordres métrique, syntaxique, etc.) ne l'empêche pas, bien au contraire, de façonner des énoncés sentencieux marquants¹⁸. La manière dont les énoncés gnomiques sont formulés dans le *Testament* va à rebours de ce moule contraignant et de ce style formulaire : par contraste, les segments sentencieux du *Testament* se caractérisent par une extrême variété, que ce soit en termes de calibre, d'adéquation au mètre, de remploi de formules lexicalisées, etc. Leur intégration au cours du *Testament* se fait elle aussi selon des schémas très divers. Le *Testament* illustre donc les considérations d'Henri Meschonnic sur le proverbe en plaçant résolument la fabrique et l'intégration des énoncés gnomiques au niveau du discours plutôt que de la langue¹⁹.

Afin d'embrasser l'ensemble de cette matière sentencieuse dont l'hétérogénéité est un choix délibéré du poète, il convient de prendre en compte non seulement les proverbes au sens strict – caractérisés par leur frappe saillante et leur style formulaire²⁰ –, mais encore les formules sentencieuses dont le fond, à valeur générale, coïncide avec celui des précédents, mais dont la forme est moins remarquable et le calibre souvent plus considérable²¹. Autonomes aux plans syntaxique et sémantique, ces énoncés sentencieux contribuent à faire entendre un

18 Pour une analyse de ces contraintes, que respecte l'auteur tout en forgeant un grand nombre de proverbes neufs, absents des répertoires de l'époque, voir Pierre Demarolle, « Autour de la *Ballade des proverbes*. Aspects logiques de la poésie de François Villon », dans Cl. Buridant et Fr. Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, op. cit., t. I, p. 75-85 et Giuseppe Antonio Brunelli, « “Tant grate chevre que mal gist...” ». La ballade de Villon dite des proverbes (sagesse populaire et autobiographie) », *L'Analisi linguistica e letteraria*, 1/2, 2000, p. 257-267.

19 Voir Henri Meschonnic, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 419-430.

20 Exemple double : « Nécessité fait gens mesprendre / Et fain saillir le loup du boys » (v. 167-168) ; ou encore, « Car de la pance vient la dance ! » (v. 200).

21 « Mais en femmes d'onneur et nom / Franc homme, se Dieu me sequeure, / Se doit employer, ailleurs non » (v. 583-585) ou « Le Saige ne veult que contende / Contre puissant povre homme las, / Affin que les filletz ne tende / Et qu'il ne trebuche en ses las » (v. 1461-1464).

certain nombre de lieux communs, mais interrompent de manière moins nette que les proverbes le fil du discours dans lequel ils sont insérés²².

François Villon sensible à la mode ?

Popularité et circulation des proverbes au xv^e siècle

14

François Villon ne tranche pas sur la culture de son époque en manifestant un penchant avéré pour les proverbes. En effet, la matière gnomique, déjà bien présente dans la littérature française du Moyen Âge central, notamment dans les romans en vers, gagne encore du terrain aux XIV^e et XV^e siècles. Sa faveur est sensible tant chez les auteurs que chez les lecteurs du temps, du moins chez ceux qui ont annoté les manuscrits qu'ils possédaient : non seulement les proverbes émaillent alors les genres littéraires les plus divers – narratifs, poétiques et dramatiques²³ –, mais encore ils sont fréquemment signalés dans les marges des copies manuscrites par des annotations diverses. Que celles-ci soient tracées par des copistes professionnels ou par les utilisateurs des manuscrits concernés, ces marques d'intérêt pour les proverbes sont d'autant plus significatives qu'il arrive souvent que seuls ces derniers soient ainsi mis en valeur. De telles interventions signalétiques suggèrent que les proverbes étaient des points de repère attendus et que leur caractère incident et autonome était ainsi perçu et apprécié comme tel. Dans certains manuscrits, l'autonomie des proverbes donne lieu à un balisage permettant une lecture continue de cette matière, excluant le reste de l'œuvre et réduisant de fait le corps du texte au statut de paratexte d'un

22 Notons que les frontières tracées par la critique entre proverbes et formules sentencieuses sont labiles. Ainsi a-t-on pu les différencier par leurs sources, les proverbes s'appuyant sur la sagesse populaire à l'inverse des sentences qui trouveraient leur légitimité dans une source autorisée (voir É. Schulze-Busacker, *La Didactique profane au Moyen Âge, op. cit.*, p. 14). Nous avons privilégié ici l'opposition formelle entre les proverbes et sentences en raison du corpus bigarré qui apparaît dans le *Testament* de Villon.

23 Sur la littérature narrative, voir Élisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français : recueil et analyse*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1985. À la même époque, on trouve aussi une quantité significative d'énoncés gnomiques dans les chroniques historiques, les mises en prose d'épopées antérieures, les œuvres allégoriques en vers, dans divers genres poétiques, enfin dans plusieurs mystères ou Passions des XIV^e et XV^e siècles, etc.

recueil d'énoncés parémiologiques. Ce genre de recueils est par ailleurs très populaire au Moyen Âge, en particulier au xv^e siècle²⁴.

Il est peu probable que les écrivains du Moyen Âge tardif aient été conscients du danger que couraient leurs œuvres d'être ainsi réduites à des écrins destinés à mettre en valeur les proverbes qu'elles incluait. Reste que, sans refuser aux lecteurs de son temps le plaisir qu'ils pourront tirer à identifier des proverbes familiers – plaisir de la connivence – ou à en savourer de neufs – plaisir de la découverte –, Villon formule et introduit de telle manière ses énoncés de vérité générale qu'ils se prêtent aussi mal que possible à une lecture en série. En effet, ils sont si étroitement solidaires du maillage du texte qu'il est malcommode de les en extraire et qu'ils perdraient tout leur sel si l'on s'y essayait.

La présence tangible des proverbes et sentences dans le *Testament*

Moyennant les critères inclusifs que nous avons élus, on repère un total de 52 proverbes ou énoncés sentencieux dans les 2 100 octosyllabes du *Testament*²⁵. On y rencontre donc une formule de vérité générale tous les quarante vers environ, soit une formule de vérité générale toutes les cinq strophes²⁶. Ce chiffre est assez important pour concrétiser une première impression de lecture : les énoncés sentencieux et proverbes, sans être omniprésents ni intervenir à intervalles réguliers, sont assez nombreux pour ne pas passer inaperçus. Leur récurrence est suffisante

24 Voir Élisabeth Schulze-Busacker, « La constitution des recueils de proverbes et de sentences dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge », dans Pierre Nobel (dir.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. 1, *Du xii^e au xv^e siècle*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 259-287 et Marie-Thérèse Lorcin, *Les Recueils de proverbes français (1160-1490). Sagesse des nations et langue de bois*, Paris, Champion, 2011.

25 Parmi les items repérés, deux servent de refrains à une ballade. Ce sont là les seuls recoupements que l'on puisse opérer entre les items recensés : par ailleurs, chaque proverbe ou formule sentencieuse ne figure qu'une seule fois dans le poème, qui compte donc trente-huit énoncés gnomiques distincts.

26 Ainsi donc, 85 des 2 100 vers du *Testament*, soit à peine plus de 4 % des vers du poème, contiennent des énoncés de vérité générale. Si l'on prend la syllabe comme unité de calcul (sachant que le *Testament* inclut, à côté d'une majorité d'octosyllabes, 269 décasyllabes), on observera que les formules gnomiques, toutes situées dans des sections en octosyllabes, occupent 686 syllabes sur les 17 338 du *Testament*, soit un peu moins de 4 % du volume du poème.

pour qu'ils rendent perceptible, collectivement, le motif rhétorique qu'ils constituent.

Leur répartition dans le *Testament* contribue à attirer d'emblée l'attention des lecteurs sur la matière sentencieuse du poème. En effet, les proverbes ne sont pas distribués dans le poème de manière régulière : deux sections du *Testament* sont vierges d'énoncés parémiques, à savoir le début et la fin du testament à proprement parler, soit quelque 600 vers répartis en blocs de 227 vers d'une part et 408 de l'autre²⁷. Le premier de ces blocs inclut deux ballades – celle que « Villon fait a la requeste de sa mere, pour prier Nostre Dame » (v. 873-909) et celle « [de Villon a s'amyel] » (v. 941-977) –, ainsi que le « Lay [ou plutost rondeau] » qui les suit immédiatement (v. 978-989). Plus que ces poèmes insérés, assez nombreux dans le *Testament*²⁸, c'est l'*ethos* du poète qui isole ce passage : ses propos s'y font exceptionnellement sérieux, voire sincères²⁹. La seconde section sans proverbes est riche, elle aussi, en poèmes à forme fixe : depuis la « Ballade [de bonne doctrine à ceulx de mauvaise vie] » (v. 1692-1719) et la « Bergeronnecte » (v. 1784-1795) qui l'ouvrent jusqu'à la « [Ballade de Fortune] » qui clôt le poème (v. 2060-2100) en passant, notamment, par le « Verset » des vers 1892 à 1903. Elle marque surtout la conclusion du poème, au cours de laquelle le poète semble se détourner des énoncés généralisants.

En dehors de ces deux sections isolées, les proverbes et énoncés sentencieux s'égrènent régulièrement au fil du *Testament* : on en compte à peu près une occurrence tous les trente octosyllabes dans les 792 premiers vers de l'œuvre, puis une tous les vingt-six octosyllabes entre les vers 1021 et 1691³⁰.

27 Il s'agit des vers 793-1020 et 1692-2100.

28 On ne compte pas moins de vingt-et-un poèmes insérés dans le *Testament*. Parmi ceux-ci, dix sont des ballades, éventuellement doubles ou à quatre strophes, de sorte qu'en nombre de vers, ces insertions représentent une proportion non négligeable du *Testament*.

29 Sur la possibilité, débattue, que certaines sections du *Testament* échappent à la tonalité ironique de l'ensemble, voir T. Hunt, *Villon's Last Will, op. cit.*, chap. IV, « The Voice of Morality », p. 72-81.

30 Ainsi trouve-t-on 25 formules gnomiques dans les 792 premiers vers du texte ; puis 13 formules distinctes, parmi lesquelles deux sont répétées 8 fois comme refrains de ballades, soit un total de 26 énoncés parémiques dans les v. 1021 et 1691 (soit

On est loin, bien entendu, de la *Ballade des proverbes* dont chaque octosyllabe recèle un proverbe de style formulaire³¹; mais le *Testament* se caractérise par des énoncés sentencieux plus fréquents que le *Lais* ou *Petit testament* du même François Villon, dont les 320 octosyllabes n'incluent que quatre formules de vérité générale, soit une tous les quatre-vingts vers³². En dehors des œuvres de François Villon lui-même, on trouve des textes, et notamment des poèmes, dans lesquels la matière parémique a une présence bien plus notable. Ainsi par exemple du *Passetemps* de Michault Taillevent, antérieur de quelque vingt ans, qui en compte au moins une occurrence tous les sept vers³³.

CALIBRE ET DISTRIBUTION DES PROVERBES :

EFFETS CONCERTÉS D'IRRÉGULARITÉ

En dépit de la pulsation assez stable qui rythme l'apparition des formules de vérité générale dans le *Testament*, leur formulation et les modalités de leur insertion dans le poème visent la variété plutôt que l'uniformité. Ainsi de leur position variable dans la strophe ou de leur adéquation à l'octosyllabe, qui n'est pas systématique.

Le proverbe et le vers

Pour faire varier la forme de ses énoncés parémiques, le poète joue d'abord sur leur calibre. Le schéma attendu est celui d'une adéquation entre le proverbe et l'octosyllabe; un accord quantitatif auquel se prête naturellement le format d'une grande quantité des proverbes médiévaux répertoriés³⁴. Dans le *Testament*, cette identité s'observe dans une

671 vers).

31 Villon, *Lais, Testament, poésies diverses*, éd. cit., p. 306-308.

32 *Ibid.*, p. 44-62. Ces énoncés parémiques se trouvent aux v. 5-8, 29, 61-62 et 135-136. La section qui énonce les legs à proprement parler (v. 65-272) en est presque dépourvue, comme dans le *Testament*.

33 Sur ce poème, voir *infra* les n. 57 et 58, p. 24.

34 Joseph Morawski, éditant plusieurs recueils de proverbes antérieurs au xv^e siècle, y observait déjà : « beaucoup de proverbes présentent une forme rythmique déterminée : vers de 8, 10 ou 12 syllabes, ou distiques » (*Proverbes français antérieurs au xv^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925, p. xvi).

majorité de cas, en priorité pour les proverbes au sens strict, dont la dimension formulaire épouse le format d'un seul octosyllabe ou de deux :

Bienfait ne se doit oublier (v. 88),

Car a la mort tout [s']assouvit (v. 224),

Six ouvriers font plus que trois (v. 616).

Les mons ne bougent de leurs lieux,
Pour ung povre, n'avant n'arriere (v. 127-128),

18

Necessité fait gens mesprendre
Et fain saillir le loup du boys (v. 167-168),

Et meure ou Paris ou Elayne,
Quicunques meurt, meurt a douleur (v. 313-314)³⁵,
etc.³⁶.

On notera que dans ce dernier cas, il ne s'agit jamais de couplets d'octosyllabes rimant entre eux³⁷. De fait, la forme des strophes du *Testament*, où les rimes suivent le schéma ababbcbc, n'est guère propice à cette structure en couplet, seuls les vers 4 et 5 de la strophe offrant la possibilité de la mettre en place. Néanmoins, par trois fois, le poète a tourné la difficulté pour les faire rimer. Ainsi, entre les vers 214 et 216 – « Car “jeunesse et adollesance” / [...] / “Ne sont qu'abuz et ygnorance” » (octosyllabes 6 et 8 de la strophe) –, il insère la marque

35 À défaut de rime, une unité formelle et sonore est conférée à ce distique par l'emploi réitéré du verbe *mourir*, auquel s'ajoute l'insistante assonance en [œ] qui unit les trois formes de ce verbe au nom *douleur*.

36 17 des 38 proverbes contenus dans le *Testament* correspondent à un seul octosyllabe, 13 à deux octosyllabes. Parmi les premiers, quatre ne comptent en fait que 7 syllabes parce qu'ils commencent par un mot de liaison (le plus souvent *car*) – question sur laquelle nous reviendrons *infra* (p. 22, n. 51). Parmi les seconds, quatre occupent plus précisément 15 syllabes parce qu'ils s'ouvrent eux aussi par un mot de liaison monosyllabique.

37 Dans les proverbes d'origine littéraire, cette rime est pourtant fréquente (voir J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au xv^e siècle*, op. cit., p. xvii).

d'attribution du proverbe (« – C'est son parler³⁸, ne moins ne mes – », v. 215), et il relie ainsi ses deux vers par la rime c. Peut-être est-ce là le moyen de donner une forme littéraire et poétique à un lieu commun formulé de manière variée par quantité de proverbes latins, italiens, allemands ou français³⁹, par exemple dans un *Isopet* français : « Oncques ne firent compaignie / Juenesce et sans⁴⁰ ». Une configuration très proche se retrouve aux vers 622 à 624 du *Testament*. Villon y fait précéder le proverbe très répandu « Pour une joye cent doulours⁴¹ » (v. 624) d'une liste de sujets auxquels il est susceptible de s'appliquer : « De chiens, d'oyseaulx, d'armes, d'amours » (v. 622). Entre ces deux vers unis par une rime aussi topique que riche pour l'œil⁴² est inséré un commentaire métatextuel : « C'est pure ver(i)té decelée » (v. 623)⁴³. Pour le reste, les distiques parémiques se développent dans des vers consécutifs et donc pourvus de finales distinctes.

À côté de ces formules occupant un ou deux vers, on repère huit énoncés parémiques – soit un peu moins d'un quart d'entre eux – qui se distinguent par un calibre plus atypique. Ils tranchent sur la masse des précédents tantôt par un volume supérieur – trois ou quatre vers⁴⁴, voire

38 Sont ici rapportés les propos du « Saige », formule désignant ici l'Écclésiaste, cité aux vers 209-210.

39 Voir Samuel Singer (dir.), *Thesaurus proverbiorum Medii Ævi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin/New York, De Gruyter, t. VI, 1998, p. 376-377, s.v. « Jung » (2.9 : « *Jugend ist nährisch und unverständlich* »).

40 *Recueil général des Isopets*, éd. Julia Bastin, Paris, Champion, 1929-1982, 3 vol., t. III, p. 61, v. 99 (cité dans S. Singer [dir.], *Thesaurus proverbiorum Medii Ævi, op. cit.*, t. VI, p. 376). – En substance, « jeunesse et sagesse n'ont jamais fait bon ménage ».

41 Plusieurs autres proverbes de formulation très proche sont cités, à côté de ce vers de François Villon, dans S. Singer (dir.), *Thesaurus proverbiorum Medii Ævi, op. cit.*, t. III, 1996, p. 477-478, s.v. « Freude ».

42 Riche en tant que rime graphique, la terminaison commune *-ours* est pauvre en revanche au plan phonétique, les consonnes finales n'étant plus prononcées à l'époque du *Testament* – ce qui vaut tant pour la désinence de pluriel que pour la liquide [r].

43 Un troisième exemple de ce procédé se repère aux v. 421 et 423, vers unis par la rime *-el* parce qu'ils sont séparés par la concessive « Quoy que pense riche pillart », qui discrédite les contradicteurs possibles de la vérité énoncée par le proverbe.

44 On compte une seule occurrence d'énoncé parémique de 3 octosyllabes, contre 3 occurrences se déployant sur 4 vers. Voir, à titre d'exemples, « “[...] Mieux vault vivre soubz groz bureau / Pouvre qu'avoir esté seigneur / Et pourrir soubz riche

l'ensemble de la strophe XXXIX⁴⁵ –, tantôt par un nombre de syllabes qui, n'étant pas multiple de huit, les conduit à être à cheval sur deux ou trois octosyllabes dont ils n'occupent qu'une partie, soit sous forme d'énoncés continus⁴⁶ soit, plus rarement, d'énoncés interrompus par une incidente. Ainsi, aux vers 582-584, la formule sentencieuse encadre une incidente parenthétique attestant la sincérité du locuteur lorsqu'il l'énonce : « [...] Mais en femmes d'honneur et nom / Franc homme, se Dieu me sequeure, / Se doit employer, ailleurs non »⁴⁷ ». Celle-ci vient restreindre le calibre de ce proverbe, qui n'occupe donc pas la totalité de trois octosyllabes.

Le proverbe et la strophe : illustrations de l'épiphonème proverbial et variations

Outre ces jeux d'enjambement fondés sur des décalages de calibre entre proverbe et vers, le poète travaille à faire varier la place de ses énoncés gnomiques dans la strophe et leur (r)apport sémantique à cette même strophe. La souplesse qu'il introduit ainsi ne l'empêche pas d'illustrer abondamment une figure en vogue à la fin du Moyen Âge : l'épiphonème proverbial. Ce procédé poétique cher aux rhétoriciens a été analysé et défini par Paul Zumthor tant par sa position finale dans la strophe que par son rôle consistant à résumer cette même strophe, à la conclure, à en opérer la globalisation thématique⁴⁸. François Villon, loin de mépriser ce procédé alors courant, place vingt-sept de ses trente-huit énoncés gnomiques en fin de strophe ; il use aussi, ponctuellement, de la licence autorisant à ouvrir une strophe sur un épiphonème répondant à l'impératif de continuité sémantique évoqué ci-dessus. Ainsi aux vers 313 et 314, qui ouvrent la strophe XL : « Et meure ou Paris ou Elayne, / Quicunques

tumbeau » (v. 286-288) et « Povreté chagrine, doulente, / Tousjours despiteuse et rebelle, / Dit quelque parole cuisante ; / S'elle n'ose, si le pense elle » (v. 269-272).

45 Noter que cette strophe, absente du manuscrit C (Paris, BnF, fr. 20041) choisi comme témoin de base par Jean-Claude Mühlethaler, y est interpolée sur la foi du manuscrit F (Stockholm, Kungliga Biblioteket, V.u.22). Voir Villon, *Lais, Testament, poésies diverses*, éd. cit., p. 100 et n. de la p. 220.

46 « [O]n doit jeune cœur en jeunesse, / Quant on le voit viel en viellesse, / Excuser » (v. 116-118).

47 Villon, *Lais, Testament, poésies diverses*, éd. cit., p. 116 ; nous soulignons.

48 Paul Zumthor, « L'épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 313-328.

meurt, meurt a douleur ». Apparaissent, dans la suite de la strophe, des modulations descriptives concrètes concernant cette douleur, qui viennent illustrer le thème général annoncé par l'épiphonème. Reste que la position finale de l'épiphonème, canonique, est majoritaire dans le *Testament* et que la plupart des énoncés concernés répondent au rapport sémantique défini par Zumthor : être dans la continuité logique de la strophe – ou au moins d'une partie de celle-ci – en fournissant des explications, des justifications ou une reformulation frappante des vers précédents. En voici quelques exemples : la formule « Car de la pance vient la dance ! » (v. 200) explicite de manière ludique les raisons pour lesquelles le poète s'éloigne de l'amour, laissant ses joies aux hommes bien nourris – réserve du poète dont les modalités sont évoquées dans les vers précédents de la strophe XXIV. Par ailleurs, la maxime « Tousjours n'ont pas clerks l'au dessus » (v. 1289) justifie (du moins à un premier niveau de lecture) les études souhaitées par Villon pour « [ses] troys povres orphelins » (v. 1275) et évoquées dans la strophe CXXVIII. De même le proverbe « Bienfait ne se doit oublier » (v. 88) justifie le contenu de la seconde moitié de la strophe XI (v. 85-87). Plus loin, l'observation générale « Povreté chagrine, doulente, / Tousjours despiteuse et rebelle, / Dit quelque parolle cuisante ; / S'elle n'ose, si le pense elle » (v. 269-272), commentaire métatextuel portant sur la condition du poète, justifie l'énonciation des plaintes émises dans une longue série de strophes précédentes, depuis la strophe XII et jusqu'à la strophe XXXIV, que vient clore l'énoncé généralisant⁴⁹. Enfin la première strophe de la « Ballade [intitulée *Les Contredictz de Franc Gontier*] » s'achève sur un constat de portée générale – « Lors je congneuz que, pour dueil appaisier, / Il n'est tresor que de vivre a son aise » (v. 1481-1482) – qui est présenté comme la déduction logiques des observations ponctuelles présentées dans les vers précédents (v. 1473-1480)⁵⁰. Cette articulation entre corps de la

49 Même en illustrant globalement le procédé répandu de l'épiphonème proverbial, le poète joue avec la convention selon laquelle l'articulation sémantique construite entre le proverbe et la strophe intervient à l'échelle de ladite strophe. Il arrive assez souvent dans le *Testament* que le proverbe venant clore une strophe s'inscrive dans la continuité soit de plusieurs strophes successives – et éventuellement d'un assez grand nombre de celles-ci –, soit de quelques vers seulement.

50 À cet effet de continuité horizontale s'ajoute, dans le cas de ce proverbe, un effet

strophe et épiphonème est parfois explicitée par la conjonction *car*⁵¹, mais une telle continuité logique est si attendue que, dans la majorité des cas, elle demeure implicite, le proverbe étant simplement juxtaposé aux vers qui le précèdent⁵².

Néanmoins, sur ce point comme sur d'autres, le poète introduit de la souplesse et un certain nombre de variations par rapport au schéma conventionnel de l'épiphonème proverbial. Pour ce faire, il joue à la fois sur la place des énoncés gnomiques et sur le rapport entre les proverbes placés en fin de strophe et les vers qui les précèdent. Ainsi, il insère un certain nombre de proverbes en cours de strophes, le plus souvent à partir du vers 5, point de redémarrage de l'énonciation dans une majorité de cas⁵³. Surtout, il place, bien en vue à la fin de trois de ses strophes, des formules gnomiques qui tranchent sur les vers qui les précèdent, qu'elles aient un rendement contrastif ou introduisent une digression. On peut en prendre deux exemples, respectivement introduits par les mots de liaison *mais* et *auffort* qui matérialisent la rupture. La formule gnomique des vers 1180-1181 – singulièrement plate dans sa forme comme dans son contenu – feint de réprover les condamnations exprimées contre les Mendiants dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun et le *Liber lamentationum*⁵⁴. Cet énoncé de vérité générale, empreint de la même ironie que les strophes précédentes (CXVI-CXVIII), marque une rupture microstructurale par rapport aux deux vers qui précèdent immédiatement, mais s'inscrit dans la continuité logique d'un développement plus large qui regroupe des commentaires faussement favorables aux Frères prêcheurs. Il s'agit donc

22

macrostructural lié à son statut de refrain de la ballade. Cette position le conduit à être réitéré (et chanté) à la fin de chaque strophe, s'opposant ainsi à bien d'autres ballades célébrant une vie bien éloignée du rêve pastoral (v. 1238-1265 ou 1422-1456 par exemple).

51 Dans 5 cas sur 27 (v. 200, 214, 224, etc.).

52 Dans 17 cas sur 27 (v. 88, 127, etc.).

53 On en compte huit exemples (sur trente-huit), notamment aux v. 375-376, 431-432 ou 589.

54 « Maistre Jehan de Meun s'en mocqua / De leur façon ; si fist Mathieu. / Mais on doit honorer ce qu'a / Honnoré l'Eglise de Dieu » (v. 1178-1181). Sur les allusions faites ici à ces deux textes, voir Villon, *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1991, p. 184.

pour le poète de jouer sur les conventions de l'épiphonème proverbial : feignant formellement de prendre le contrepied de la continuité logique attendue, le poète creuse en réalité le sillon d'une ironie qui unit cette pirouette finale à son faux éloge préalable des Mendiants⁵⁵.

Une autre manière d'introduire du jeu par rapport aux conventions de l'épiphonème proverbial se manifeste à la strophe CXXXIII :

Les bources des Dix [et] Huit Clercs
 Aront, je m'y vueil travaillier.
 Pas ilz ne dorment comme loirs,
 Qui troys moys sont sans resveillier.
Auffort, triste est le sommeillier
Qui fait aise jeune en jeunesse,
Tant qu'en fin lui faille veillier
Quant reposer deust en viellesse (v. 1322-1329 ; nous soulignons)⁵⁶.

Dans ce cas de figure, non seulement l'énoncé gnomique est exagérément dilaté, perdant ainsi de la force conclusive que lui confère habituellement son caractère formulaire, mais encore il est présenté comme une digression n'entretenant avec les vers précédents qu'un rapport thématique lâche. Exprimant une appréciation dysphorique, il tranche en apparence sur le plaisir – feint et limité aux joies de l'ironie – que donnent au poète le spectacle et l'évocation de ses « povres clergons » (v. 1306), plaisir notamment exprimé par la litote des vers 1313-1314 : « Quoy que jeunes et esbatans / Soient, en riens ne m'en desplaist ». Toutefois, la rupture n'est qu'apparente et superficielle : la négation grammaticale du vers 1324 – « Pas ilz ne dorment » (signifiant « ils ne ferment jamais l'œil ») – a elle aussi valeur de litote soulignant par antiphrase l'énergie exceptionnelle de ces gens (autrefois) jeunes. De même la désolation évoquée au vers 1326 face au spectacle de jeunes gens sommeillant comme des vieillards – qu'ils sont – et destinés à l'insomnie, dessine en creux la vie qui leur est promise (strophes CXXXI-CXXXIII).

⁵⁵ On trouve une construction similaire, derrière *mais*, aux vers 583-584 du *Testament*.

⁵⁶ Sur la dimension topique de cet énoncé, brochant sur un motif courant que l'on retrouve notamment chez Michault Taillevent, voir la note à l'édition de Jean-Claude Mühlethaler, *Lais, Testament, poésies diverses*, éd. cit., p. 253.

Ainsi, tout en façonnant majoritairement des proverbes qui épousent les contours de l’octosyllabe ou du distique d’octosyllabes, en illustrant régulièrement la figure alors répandue de l’épiphonème proverbial, Villon introduit dans la formulation et l’intégration de ses énoncés parémique des éléments de variété, sans doute destinés à établir la connivence des initiés entre le poète et son lecteur. Pour ce faire, Villon joue sur le calibre des énoncés sentencieux, qu’il peut dilater jusqu’à ce qu’ils occupent l’intégralité d’une strophe carrée; il écartèle parfois les proverbes en y insérant des incidentes; enfin il les distribue en des points fluctuants de la strophe et feint parfois de rompre avec la continuité thématique attendue de l’épiphonème. Il joue volontiers avec des conventions répandues à la fin du Moyen Âge, qu’il suppose familières à ses lecteurs. Aussi ses pratiques tranchent-elles, par exemple, sur celles de Michault Taillevent dans son *Passetemps*⁵⁷. Dans ce poème, composé avant 1440, la présence des proverbes est « massive », mais surtout « flagrante en fin de strophe »⁵⁸. Ainsi le lecteur, guidé par des repères constants, peut-il compter sur la réitération, toujours dans la même position, de cet épiphonème opérant la synthèse thématique de chaque strophe. Le procédé construit une régularité qui, outre le schéma des rimes (ababbcc), contribue à la saisie intuitive de la strophe – de sept octosyllabes dans le cas du *Passetemps* – en tant qu’unité formelle et sémantique. Rien de tel chez Villon. Sans refuser à ses lecteurs le plaisir que peut leur procurer la lecture des proverbes et énoncés sentencieux, le poète les parsème de manière discrétionnaire sur leur parcours, et ce dans deux intentions au moins: d’une part, s’octroyer la liberté de les faire disparaître d’assez longues sections qui sont ainsi mises en valeur, en creux, par leur caractère exceptionnel (notamment la section conclusive du *Testament*); d’autre part, cultiver la vigilance d’un lecteur qui, se gardant de la somnolence des « povres clergons » du vers 1306, est incité

57 Robert Deschaux, *Michault Taillevent: un poète bourguignon du xv^e siècle, édition et étude*, Genève, Droz, 1975, p. 134-160.

58 Voir Emmanuelle Rassart-Eeckhout, « La mécanique proverbiale: l’épiphonème dans *Le Passe temps* de Michault Taillevent », *Les Lettres romanes*, 51, « “A l’heure encore de mon escrire”. Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire », 1997, p. 147-162.

à rester attentif et à cultiver une souplesse nécessaire pour suivre les sautes et les saillies d'un poète qui, par son emploi des proverbes comme par bien d'autres traits d'écriture de son *Testament*, affiche son refus de construire un discours linéaire, porté par une voix stable et vecteur d'un message univoque.

DE LA MISE EN VOIX À LA CRÉATION DES PROVERBES : UNE TRADITION LABILE ET OUVERTE

Les énoncés de vérité générale se matérialisent dans le *Testament* sous la forme d'un corpus modeste de trente-huit occurrences n'occupant guère que quelque quatre-vingt-cinq octosyllabes. En dépit de cette extension restreinte, leur contenu, leur formulation et leur mode d'insertion dans le flux du discours poétique reflètent à plusieurs égards l'art littéraire et les ambitions de François Villon.

Jeux de discours, jeux de voix : le proverbe dans toutes les bouches

Le fait de prononcer des proverbes, perçus comme des formulations autorisées de la sagesse populaire ou de quelque *auctor*, sert dans certains textes didactiques à attester la fiabilité et la respectabilité des personnages qui les énoncent. Le procédé s'observe par exemple dans un texte dramatique anonyme composé au début du xv^e siècle, le *Geu des Trois Roys*⁵⁹. Comme l'indique son titre, cette œuvre met en scène les épisodes de l'enfance du Christ qui suivent immédiatement la Nativité. L'ambition du dramaturge est avant tout morale et son *modus operandi* consiste, entre autres, à fournir aux lecteurs et spectateurs de son *Geu* des exemples à suivre et des contre-exemples à fuir. Pour dessiner un clivage perceptible entre ces deux groupes étanches, il place quelques proverbes bien connus – et épousant les contours de l'octosyllabe servant de moule formel aux répliques – dans la bouche de toutes les figures dignes d'être imitées : Joseph, les Rois étrangers venus de leurs

59 La « Nativité » et le « *Geu des Trois Roys* » : *Two Plays from Manuscript 1131 of the Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris*, éd. Ruth Whittredge, Bryn Mawr (Pa.), [Faculty of Bryn Mawr College], 1944.

lointaines contrées pour apporter leur tribut à la Sainte Famille, le semeur de la parabole, etc. Par contraste, les acteurs compromettant leur propre salut ou faisant planer des menaces sur la rédemption possible du genre humain – Hérode, le cercle de conseillers qui l’entoure, les sbires qu’il envoie assassiner les Innocents, etc. – n’en formulent pas un seul, se distinguant ainsi en creux des personnages vertueux⁶⁰. On n’est guère surpris de ne pas discerner semblable répartition clivée dans un *Testament* dont l’auteur, bien informé sur la poésie didactique qu’incarne notamment le *Testament* de Jean de Meun, situe délibérément son œuvre aux marges d’un tel genre⁶¹. Il n’en reste pas moins instructif d’examiner les différentes voix et entités auxquelles le poète attribue les énoncés de vérité générale.

Sans se réserver l’apanage de leur formulation, le poète assume la responsabilité implicite d’une majorité d’entre elles, qu’elles soient reprises à la tradition ou créées de toutes pièces, en les inscrivant dans la continuité directe des développements par lesquels il teste⁶². Ne présentant pas ces formules comme des citations ou des discours rapportés, il laisse à ses lecteurs le soin de repérer leur teneur gnomique, postulant que la notoriété, le caractère consensuel ou la frappe formulaire de ces proverbes suffiront à leur conférer une certaine autorité à leurs yeux.

Dans une minorité de cas, le poète a recours au discours rapporté (direct ou indirect) pour attribuer la responsabilité des expressions sentencieuses qu’il cite à une tierce personne⁶³. Les sources ainsi convoquées nous font parcourir les horizons les plus variés, le poète se référant à un large

60 Voir Géraldine Veysseyre, « How to expand and polarize Mt 11-1-21: the use of proverbs in the *Geu des Trois Roys* (15th c., MS Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1131) », dans Lucie Doležalova et ead. (dir.), *Vulgarizing the Bible*, Turnhout, Brepols, à paraître en 2021.

61 Sur la manière dont François Villon transgresse toutes les règles juridiques et littéraires du testament, notamment dans la partie introductive de son poème, voir T. Hunt, *Villon’s Last Will*, *op. cit.*, p. 40.

62 Tel est le cas de vingt-cinq d’entre elles, qui s’insèrent directement dans le *Testament* sans y être introduite par un indicateur de propos rapporté (v. 88, 127-128, 167-168, etc.). On peut ajouter à ce chiffre un vingt-sixième cas : le proverbe des vers 286-288, attribué sous forme de discours direct au cœur du poète (voir les v. 281-282).

63 Il s’agit de 12 cas sur 38.

éventail de profils intellectuels et moraux, depuis les modèles les plus incontestables – l'Écriture sainte (v. 214-216 et 1461-1464) ou, plus modestement, un prédécesseur médiéval déjà autorisé, Jean de Meun (v. 113-118) – jusqu'aux représentants de milieux interlopes incarnés par le brigand Diomède (v. 150-152) ou la Belle Heaumière (v. 539-540), en passant par la foule anonyme du peuple : habitants des villes de Picardie et de Champagne (v. 616)⁶⁴, voire animés humains laissés dans l'indétermination de l'anonymat le plus complet par l'emploi du pronom personnel indéfini *on*⁶⁵. Reprenant, avec distance et humour, les procédés précédemment décrits dans des textes didactiques comme le *Geu des Trois Roys*, François Villon reformule explicitement la teneur du proverbe attribué à Diomède, comme pour s'inscrire dans la catégorie des malfrats poussés au crime par leur pauvreté⁶⁶.

Comme le signale Tony Hunt, en lisant le *Testament* :

On n'a pas affaire à l'espace solitaire d'un monologue, mais à un théâtre de voix dans lequel le testateur donne le ton. Le phénomène central que constitue le contraste des différentes voix s'accompagne chez le testateur du refus de toute autorité, y compris la sienne⁶⁷.

La distribution des proverbes à des locuteurs distincts participe de cette stratégie d'écriture ; mais le poète va plus loin encore dans son ambition de saper l'autorité de la veine proverbiale.

Jeter le doute sur les proverbes ?

Il donne en effet à penser que les formules de vérité générale sont difficilement traçables, voire labiles, de même d'ailleurs que les énoncés, en particulier oraux. Cette fragilité du proverbe est éclairée par les vers 539

64 L'interprétation littérale des villes citées dans ce passage conduit à classer ici cette occurrence ; mais si l'on suit la piste des multiples sous-entendus grivois décelés par Claude Thiry dans ce passage (Villon, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 138), on l'inscrira plutôt dans la catégorie précédente.

65 Voir « on dit » (v. 1685), « on dit communément » (v. 759).

66 Sur ce passage, et plus largement sur l'assimilation du poète à Diomedés, voir Jacques T. E. Thomas, *Lecture du « Testament » Villon : huitains 1 à XLV et LXXVIII à LXXXIV*, Genève, Droz, 1992, spéc. p. 69.

67 T. Hunt, *Villon's Last Will*, op. cit., p. 49 (nous traduisons).

et 540: « Car vielles n'ont ne cours nē estre / Ne que monnoye qu'on descrye ». L'authenticité et l'exactitude de la formule sont sujettes à caution du seul fait qu'elle s'inscrit dans le discours direct attribué à la belle Heaumière qui inclut, à la suite des « [regretz de la belle Heaulmyere] », sa « Ballade [et doctrine (...) aux filles de joye] ». C'est une intervention de l'auteur qui nous rappelle, à l'issue de cette ballade, que ses propos, dont les qualités intrinsèques sont en elles-mêmes sujettes à caution, ont de surcroît transité par un intermédiaire peu fiable :

Ceste leçon icy leur baille
 La belle et bonne de jadiz.
 Bien dit ou mal, vaille que vaille,
 Enregistrer j'ay fait ces diz
Par mon clerc Fremin l'estourdiz,
Aussi rassiz que je pense estre (v. 561-566, nous soulignons)⁶⁸.

De fait, le sens et la connotation de l'adjectif *rassis* sont ambiguës : le poète est-il (*de sens*) *rassis*, c'est-à-dire « constant, modéré, pondéré », ou bien « défraîchi », parce qu'il est aussi éloigné de sa jeunesse et de son statut d'*escollier* que les « povres clergons » dont on l'a vu se moquer ? En amont, le qualificatif qui accompagne le nom du scribe, de même que le parallèle établi avec le sérieux discutable d'un poète dont le lecteur aura déjà décelé l'esprit facétieux, sont propres à jeter le doute sur l'ensemble du poème précédent et, plus généralement, sur l'exactitude d'énoncés oraux ayant pu transiter par les *reportationes* de scribes de peu de foi. Il en ressort que, même quand les proverbes sont attribués par le poète à des émetteurs identifiés avec précision, comme c'est le cas ici, ils peuvent parvenir au lecteur sous une forme dépourvue de toute authenticité et donc de toute autorité. Le fait que l'énoncé de vérité générale des vers 539-540 soit dépourvu de tout style formulaire ajoute au doute qui pèse sur sa validité⁶⁹.

68 Sur la dimension topique de cet énoncé, brochant sur un motif courant que l'on retrouve notamment chez Michault Taillevent, voir la note de Jean-Claude Mühlethaler (*Lais, Testament, poésies diverses*, éd. cit., p. 253).

69 Ainsi est-il absent de tous les répertoires de proverbes consultés, y compris S. Singer (dir.), *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi*, op. cit., pourtant fondé sur

Quelques strophes plus loin, le poète assène un nouveau coup de boutoir à la valeur d'autorité des proverbes en les envisageant comme un équipement ludique disponible pour tout locuteur, notamment lorsqu'une controverse le met aux prises avec un adversaire réel ou imaginaire. Fournissant l'exemple d'une joute verbale faisant intervenir la matière parémique, il se construit un adversaire de papier, qu'il individualise aussi peu que possible en le désignant au vers 571 par la relative hypothétique et indéterminée « qui me voudroit laidanger », puis au vers 585 par l'indéfini « aucun ». C'est dans la bouche de ce contradicteur virtuel qu'il place les injonctions généralisantes et redondantes des vers 582 à 584 – « [...] en femmes d'onneur et nom / Franc homme, se Dieu me sequeure, / Se doit employer, ailleurs non » –, puis du vers 589 – « [...] on doit aimer en lieu de bien [...] » ». Ce faisant, le poète sape de plusieurs manières l'autorité dont pourraient jouir ces conseils à portée générale : outre qu'il les attribue à un locuteur évanescent, né pour meubler des débats nés de son imagination, il les prive délibérément de la mise en forme stylistique qui les rendrait saillants et faciles à mémoriser. De surcroît, il les coupe de tout lien avec la matière proverbiale en usage à son époque et donc identifiable par ses lecteurs : aucun proverbe ni aucune sentence de contenu analogue n'est répertorié dans la littérature parémique du Moyen Âge tardif⁷⁰.

Par ces deux occurrences au moins, l'auteur du *Testament* incite de nouveau son lecteur à la vigilance, voire à la méfiance face aux énoncés gnomiques : parvenus à nous par des voies obscures, relayés par des locuteurs et des scribes plus ou moins fiables et respectables, dont l'identité voire l'existence même sont douteuses, les énoncés de vérité peuvent être forgés de toutes pièces, à tout moment, par n'importe qui. Il s'agit d'ailleurs là d'une activité ludique dont François Villon évoque la pratique dans un débat qu'il situe explicitement dans son for intérieur,

un corpus multilingue particulièrement large (voir les articles « alt » et « Geld », respectivement t. I, 1996, p. 89 et t. IV, 1997, p. 329-362).

⁷⁰ Nous avons consulté en vain, pour en repérer, *ibid.*, t. VII, 1998, s.v. « liebe », p. 398-486, ici p. 449. L'énoncé le plus proche de celui de *Testament* que nous y ayons trouvé est le suivant : « On doit congnoistre avant qu'amer », que l'on rencontre notamment sous la plume de Jean Molinet. Le rapprochement demeure peu probant.

comme on vient de le voir. Il s'agit aussi, pour le poète, de se mettre en scène en tant que créateur de proverbes dignes de ce nom.

Dans l'atelier du poète : la fabrique du proverbe comme brevet d'inventivité

30 Plus que pour étayer des leçons de vie sur la sagesse populaire, le poète recourt au proverbe – et en particulier à un énoncé dont la frappe formulaire est patente – pour mettre en scène la manière dont il travaille lorsqu'il s'agit de façonner ses énoncés les plus percutants. Ainsi à la strophe LXIII, qui recèle deux énoncés gnomiques – fait exceptionnel dans le *Testament*⁷¹ –, à savoir « Que c'est nature femeninne / Qui tout unyement veult amer » (v. 611-612), puis « Que six ouvriers font plus que trois » (v. 616). La première est un constat dont la forme est aussi peu ciselée que celles qu'il plaçait dans la bouche de la Belle Heaumière ou de son contradicteur imaginaire : sa seule particularité formelle est syntaxique, son thème (*nature femeninne*) étant mis en valeur par une construction clivée. Suit un constat d'infertilité poétique face à ce *topos* antiféministe, courant dans la littérature satirique médiévale : « Autre chose n'y sçay rimer » (v. 613). Mais après avoir feint d'être ainsi vaincu et de voir sa créativité asséchée par le caractère éculé de ce lieu commun, le poète inverse sa trajectoire grâce à une structure exceptive : « Fors qu'on dist a Rains et a Troys, / Voire a L'Isle et a Saint Omer, / Que six ouvriers font plus que trois » (v. 614-616). Par ce soudain revirement, le poète met en scène à la fois la résurgence de ses facultés créatrices, la frappe convaincante d'une formule gnomique aussi saisissante que saillante, les attributions fallacieuses qu'il est loisible d'inventer pour elle en vertu de sa mise en forme⁷², enfin l'interprétation à double détente (littérale et grivoise) que permet son intégration étroite à la strophe. De fait, le proverbe « six ouvriers font plus que trois » est absent de tous les répertoires consultés ; mais l'art du poète le rend ici tellement plausible et savoureux qu'il s'impose à l'esprit du lecteur.

71 À l'échelle de tout le *Testament*, seules deux strophes incluent plus d'une formule de vérité générale, à savoir deux proverbes chacune : les strophes LXIII et CLVIII.

72 La précision même des villes citées sous forme de liste est suspecte pour le lecteur habitué aux facéties du poète.

La manière dont François Villon instille de la matière parémique dans son *Testament* montre, comme d'autres outils de son arsenal poétique, l'étendue de sa culture littéraire. Les procédés par lesquels il la met en valeur manifestent son ambition de se singulariser par rapport à ses modèles. Sa pratique d'écriture atteste qu'il connaît parfaitement la tradition proverbiale, les usages littéraires auxquelles elle se prête et l'horizon d'attente des lecteurs de la fin du Moyen Âge. Loin de tourner le dos à ce procédé rhétorique dont la veine sérieuse est abondamment cultivée dans la littérature didactique, il s'engouffre dans toutes les brèches qu'offre sa tradition. Tirant profit de son éclatement en énoncés discontinus, il puise en liberté dans la matière offerte, qu'il intègre avec souplesse aux strophes de son *Testament*, organisant des frottements concertés entre les structures syntaxiques, sémantiques et métriques des deux niveaux d'énoncés. Donnant à voir ses origines obscures, il s'autorise à attribuer des proverbes bien choisis aux différentes voix qu'il fait entendre à côté de la sienne : celles de ses modèles (plus ou moins avouables, mais nommés dans les deux cas de figure), celles aussi de ses adversaires. Enfin, il participe à l'enrichissement de cette matière ouverte et labile, sur le fond et sur la forme : s'il égrène une poignée de proverbes qu'il a puisés ailleurs, François Villon prend plaisir à ciseler quantité d'énoncés gnomiques inédits. À ce titre, le vers 616 ne prend tout son sel que dans le contexte de la strophe LXIII qui l'abrite : ce n'est ni sa frappe saillante ni son absence probable des répertoires parémiologiques de l'époque qui en font une occurrence à part. Son caractère d'exception se construit au sein de cette strophe qui nous montre le poète au travail, opérant la synthèse de ses propres obsessions et de la tradition stylistique du proverbe dans le laboratoire poétique que constitue son *Testament*.

« PARLER DE CONTEMPLACION » : LE LEXIQUE
DE LA DÉVOTION DANS LE *TESTAMENT* DE VILLON

Isabelle Fabre

[...] ce bon rimeur

François Villon, qui sut prier et croire.

Théodore de Banville, *Ballade à la sainte
Vierge*, v. 1-2¹

L'image que la critique s'est forgée de François Villon n'est pas celle d'un dévot, mais pas non plus celle d'un incroyant. Si le *Testament* est riche en lexèmes religieux, leur interprétation est délicate : équivoques et antiphrases y côtoient le sens littéral, et la satire voisine ou se confond avec le supposé « cri du cœur »². *L'intentio auctoris* est donc, là comme ailleurs, sujette à caution. D'où l'intérêt de reconsidérer dans l'œuvre le lexique de la dévotion sous l'angle de ses usages, sans préjuger des sentiments du locuteur, animé ou non par une foi authentique : notre propos n'est que d'évaluer une écriture.

La dévotion est ordinairement associée à la piété dont elle constitue une forme intensive ; elle désigne un état intérieur empreint de ferveur, et par extension, dans sa dimension sociale, les prières et exercices que ces dispositions inspirent. C'est aussi une pratique étroitement encadrée par l'Église. Elle a son lexique, ses formes et ses genres littéraires (l'oraison, la méditation, le traité didactique). Elle s'est aussi, au cours des siècles, forgé des modèles, en même temps que, nourrie du latin, elle investissait largement le champ de l'écrit vernaculaire³. En tant que clerc, Villon

- 1 Théodore de Banville, *Trente-six ballades joyeuses* [1873], dans *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, t. VI, p. 267.
- 2 Expression de John Fox (*The Poetry of Villon*, London, Thomas Nelson, 1962, p. 150), reprise par Philippe Ménard dans ses « Réflexions sur la *Ballade des dames du temps jadis* », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 109.
- 3 Voir Geneviève Hasenohr, « La littérature religieuse », dans *Grundriss der*

connaît ce langage, tant du point de vue « professionnel » que de celui de la poétique. Il le reprend et l'exploite, mais à quelles fins ? Confrontant les *Congès* du poète lépreux Jean Bodel au *Testament*, Michel Zink y voit une grande différence :

Le poète lépreux dit sans fard son humiliation, où il cherche un profit spirituel. Villon n'exprime la sienne que par allusions, circonlocutions, ricanements : on la devine en creux, à la mesure de sa suffocation. C'est que le poète lépreux assume son humiliation pour la convertir en instrument du salut, tandis que celle de Villon reste à l'état brut, intolérable au point de l'indicible⁴.

- 34 Si le poète arrageois transforme sa souffrance en pénitence et en fait, grâce à son poème, l'instrument d'une conversion, Villon s'emploie à autre chose, mais quoi ? Notre réponse tiendra à l'art avec lequel il s'approprie les modèles dévotionnels très prisés au xv^e siècle. On considérera dans un premier temps l'examen de conscience pénitentiel, qui fournit à la première partie du *Testament* son socle formel et sa matrice lexicale. Puis on se penchera sur le parcours méditatif qui, de l'oraison à la « contemplation », structure discrètement la série des legs, en repérant les dissonances qu'y introduit le poète. On conclura sur la manière dont Villon fait entendre à la fin du texte un *autre* discours de dévotion, plus personnel et paradoxalement non moins fidèle à la spiritualité du temps.

UN MODÈLE DÉTOURNÉ : L'EXAMEN DE CONSCIENCE PÉNITENTIEL

L'archétype gersonien

Une chose est certaine : bien qu'il n'ait pas reçu les ordres majeurs, Villon était clerc et, à ce titre, il est hautement improbable qu'il ait ignoré l'œuvre pastorale de Jean Gerson (1363-1429) dont la diffusion, dans les

romanischen Literaturen des Mittelalters, Heidelberg, C. Winter, t. VIII/1, 1988, p. 266-305, repris dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle)*, assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015, p. 27-78.

4 Michel Zink, *L'Humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 190-191.

milieux universitaires et parmi les laïcs, fut considérable. Impossible de penser la dévotion aux « simples gens » dans la seconde moitié du siècle en faisant abstraction de cette autorité. S'il y a un modèle spirituel à l'arrière-plan du *Testament*, c'est bien le sien. Avec la confession, le testament relève d'un « art de bien mourir » que le dernier siècle du Moyen Âge érige en discipline codifiée par de nombreux écrits⁵. L'homme qui « sen[t] [s]on cuer qui s'affoiblist », comme l'écrit Villon⁶, doit mettre en ordre ses affaires terrestres et veiller à la distribution de ses biens, avec le même soin qu'il accorde au salut de son âme. Tester et se confesser ont ainsi partie liée, sous le regard attentif d'un tiers, le curé le plus souvent⁷. Le testament suit la confession, qui est elle-même le fruit d'un examen de conscience pénitentiel, véritable épreuve ou « exercice » exigeant rigueur et méthode. C'est le propos de nombreux opuscules, tous coulés dans le moule de la *Science de bien mourir* de Gerson, que de favoriser cette introspection et d'aider le pénitent à débusquer ses péchés qui, dans un mouvement de contrition salutaire, seront mis à jour par la confession et effacés par la « satisfaction » ou réparation des offenses. L'absolution dépend de la mise en œuvre de ce triple processus, appliqué à tous les fidèles depuis le concile de Latran IV (1215). Les *artes moriendi* revêtent ainsi un caractère technique, déroulant leur liste – examen de conscience selon les cinq sens, les Dix Commandements, les péchés capitaux, les sacrements, etc. – qu'il convient de passer en revue pour éviter toute omission. La consigne donnée par Gerson est claire :

Qui se veult mectre de l'estat de peché en l'estat de grace et de salut et que ses euvres vailent a merite de vie pardurable, il doit humblement recongnoistre ses pechiez et en avoir desplaisance [...]. En après il doit avoir bon et ferme propos de soy confesser en temps et en lieu. Et affin que la confession soit faite entierement de bonne foy, il doit par avant penser a ses pechiez cognoistre et retenir pour les dire comme il feroit pour gaingner une grande chose temporelle. Et quar plusieurs ou par

5 Voir Florence Bayard, *L'Art du bien mourir au x^v siècle*, Paris, PUPS, 1999.

6 François Villon, *Testament*, v. 785, dans *Lais, Testament, poésies diverses*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Champion, p. 128 (notre édition de référence).

7 Voir Danièle Alexandre-Bidon et Cécile Treffort (dir.), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, PUL, 1993.

ignorance ou par negligence faillent souvent a remembrer leur pechés, ceste table est faicte selon le nombre des .vij. pechiez mortelx qui sont orgueil, envie, ire, avarice, paresse, luxure et gloutonnerie⁸.

Appliqué au mourant, ce directoire se complète de dispositions particulières – exhortations au repentir, questions sur la foi et la volonté de se confesser « de bon cuer et repentent », oraisons, conseils pratiques donnés à ceux qui l’assistent – que récapitule en quelques pages la *Médecine de l’âme*, autre traité gersonien souvent réuni au précédent et composant, avec le *Miroir de l’âme*, un *Opus tripartitum* ou *Triparti* copié tant en français qu’en latin dans les recueils de dévotion⁹:

36

Mon amy ou amye, pense du tout a ton salut a ceste heure car par aventure jamais tu n’y peas recouvrer ; et laisse toutes pensees aux choses de ce monde lesquelles tu laissez et qui ne te tireront pas du feu se tu y trebuches. Commande tout a Dieu qui est tout puissant, sage et bon pour tout gouverner sans toy ; puis qu’il te veult prendre a soy, si pense du tout a luy et a toy et de toy, en priant seulement a ceulx qui demeurent qu’ilz prient Dieu pour toy¹⁰.

On notera qu’il s’agit de discours types destinés aux religieux chargés de visiter les malades, et en particulier au prêtre administrant les derniers sacrements. Ce dernier disposait ainsi d’un manuel pratique fournissant des modèles qu’il pouvait exploiter *ad libitum*. L’usage en était d’autant plus commode que les conseils donnés prenaient la forme d’énumérations dont le style rappelle les formules du *Testament*:

Item si le malade a plus grant espasse on pourra lire devant luy les oraisons ou hystoires esuelles il prenoit en sa vie plus de devocion, ou

- 8 Jean Gerson, *Examen de conscience selon les péchés capitaux*, dans *Œuvres complètes*, éd. Mgr Glorieux, Paris, Desclée & Cie, t. VII, n° 330, 1966, p. 393-394.
- 9 Voir *Gerson bilingue. Les deux rédactions, latine et française, de quelques œuvres du chancelier parisien*, éd. Gilbert Ouy, Paris, Champion, 1988 et G. Hasenohr, « La littérature religieuse », art. cit., p. 35-41 (« La confession ») et p. 41-48 (« La préparation à la mort »).
- 10 Gerson, *Médecine de l’âme ou Science de bien mourir*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, n° 332, p. 405.

les commandemens de Dieu pour adviser comment il a peché encontre, ou aucune telle instruction.

Item si le malade a perdu la parole mais qu'il y ait sain entendement, on peult user de interrogacions et oroisons dessusdites, et que par signes il responde, ou en son cuer; il souffira a Dieu.

Item que on luy presente la croix et l'ymage du saint ou sainte selon ce qu'il y avoit plus grant devocion en sa santé.

Item s'il convient abreger ce que dit est, les oroisons sont plus convenables, et par especial celle a Jhesucrist.

Item que on luy mette le moins qu'on porra au devant les amys charnels et par especial enffans et femme, ou richesses, fors en tant que requerra necessité d'y pourvoir pour son salut sans ce que par aultre maniere ce puyst faire¹¹.

Inutile de s'attarder sur la scansion rapide des *item* anaphoriques, marque patente d'un style didactique et doctrinal aussi bien que juridique. Rapportée au contenu du *Testament*, la dernière prescription prêtera sans doute à sourire : que le « monde » (entourage, amis, possessions et biens en tous genres) soit banni du chevet du mourant... n'est-ce pas justement le contraire à quoi s'emploie le poète ?

« Je suis pecheur, je le sçay bien » : une confession esquivée

Le *Testament* semble à première vue épouser cette trajectoire : la longue série des legs y est bien précédée et préparée par un retour sur le passé et un examen de soi de nature méditative. Le lexique religieux abonde ; la tonalité y est souvent grave ; le *contemptus mundi et carni* sur lequel s'appuient les *artes moriendi* marque de son sceau les « regrets de la belle Heaumière » et le renoncement à l'amour. Le registre pénitentiel est mobilisé assez tôt :

Je suis pecheur, je le sçay bien,
 Pourtant ne veult pas Dieu ma mort,
 Mais convertisse et vive en bien,

11 *Ibid.*, p. 407.

Et tout autre que pechié mort.
 Combien qu'en peché soye mort,
 Dieu vit et sa misericorde,
 Se conscience me remort,
 Par sa grace pardon m'acorde¹².

38

Le vers qui ouvre le huitain XIV constitue l'aveu du péché requis dans le cadre de l'examen de conscience. Toutefois, on est frappé par sa sobriété, pour ne pas dire sa platitude. Humilité du pénitent? La proposition en incise (« je le sçay bien ») banalise l'énoncé plutôt qu'elle ne l'intensifie: cela tient à l'inflexion donnée par l'adverbe. Tout se passe comme si Villon assumait un constat sans vraiment se livrer à l'introspection qu'il suppose. Et de fait, le discours bifurque avec la concession (« pourtant »). L'affirmation qu'elle introduit, adossée à l'autorité d'Ezéchiel, justifie sa dérobade, mais elle rend la pénitence toute virtuelle: c'est Dieu qui « veut » que le pécheur se « convertisse et vive en bien ». Le subjonctif souligne discrètement l'écart entre sa volonté et celle du locuteur, qui ramène son cas au plus grand nombre (« tout autre que pechié mort »): la « morsure » du péché est universelle, cas trop banal pour qu'on s'y attarde. Mis à part le vers qui ouvre le huitain, le mode virtuel caractérise le discours, soit par concession (« pourtant », « combien que ») soit par hypothèse (« se conscience me remort ») par opposition à l'action divine, formulée à l'indicatif. Le remords de conscience, dont Villon souligne le caractère impérieux dans sa « complainte à son cuer »¹³, relève pourtant du sacrement de pénitence, démarche à laquelle le poète ne s'associe qu'en paroles, doctrinalement irréprochables, tout en restant, dans les faits, à distance.

Pas de confession détaillée selon les prescriptions gersoniennes, pour donner matière à l'aveu. Le verbe *confesser* apparaît pourtant au huitain suivant, mais référé (c'est un comble) au *Roman de la Rose* condamné par Gerson¹⁴. Le binôme synonymique (« dit et confesse »), s'il affaiblit le sens

¹² Villon, *Testament*, h. XIV, v. 105-112, p. 90.

¹³ « Veux tu vivre ? — Dieu m'en doint la puissance ! / — Il te faut... — Quoy ? — Remors de conscience » (*Complainte de Villon à son cuer*, v. 41-42, p. 310).

¹⁴ Gerson, *Contre le Roman de la Rose*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, n° 320, p. 301-316.

du verbe, ne peut, dans le présent contexte, effacer complètement son sème principal religieux. La *contaminatio* n'en est que plus subversive. La rime « confesse/jeunesse/vieillesse », qui anticipe de quelques strophes le thème de l'*ubi sunt* (la rime réapparaît au huitain XXII) a la valeur d'une auto-absolution généralisée, qui va à l'encontre de la démarche pénitentielle : les péchés de jeunesse, effacés par le temps (par Vieillesse personnifiée), sont emportés par le vent. Convoqué sans être nommé, Jean de Meun se superpose à la figure du Dieu miséricordieux : « il dit voir » (vrai) et en cela sa parole « excuse », c'est-à-dire justifie et *disculpe* avec une efficacité que l'adverbe « hélas » souligne vigoureusement (l'exclamation n'exprime pas ici la plainte, mais la force de l'adhésion¹⁵). À la gravité de la faute se substitue le degré de « meureté » (maturité) qui s'apprécie diversement et que les censeurs du poète lui refusent, niant *de facto* son âge, qui n'est plus celui de l'« enfance »¹⁶. Est-il encore besoin de faire retour sur soi ?

Cette stratégie de l'esquive, où la confession tend au plaidoyer *pro domo*, aboutit, au huitain XVI, à un véritable déni :

Se pour ma mort le bien publicque
 D'aucune chose vaulsist mieulx,
 A mourir comme ung homme inique
Je me jugasse, ainsi m'est Dieux¹⁷!

Pris en charge par le système hypothétique à l'irréel du passé (imparfait du subjonctif), le jugement sur soi achève de perdre toute réalité. Croirait-on que le repentir du pécheur pût infléchir l'ordre du monde ? À supposer qu'il fût coupable : « Griefz ne faiz a jeunes ne vieux », affirme-t-il sans détour (v. 125), mais c'est moins en vertu de son innocence que par impuissance sociale (« Les mons ne bougent de leurs lieux / Pour ung povre », v. 127-128). Raisonnement renversé au huitain XXI : « Necessité fait gens mesprendre » (v. 167) et à l'instar de Diomède, le même individu favorisé par le sort, incarné par un « piteux Alixandre » qui le

15 Voir *Dictionnaire du moyen français*, s.v. « Hélas » (<http://www.atilf.fr/dmf>).

16 Voir Villon, *Complainte de Villon a son cuer*, v. 12-13, p. 308 : « — Tu as xxx ans. — C'est l'aage d'un mulet. / — Est ce enfance ? — Nennil. ».

17 Villon, *Testament*, h. XVI, v. 121-124, p. 90 (nous soulignons).

fait « en bon cueur entrer », eût été moins excusable à ses propres yeux (« estre ars et mis en cendre / Jugié me feusse de ma voys », v. 165-166). Notons le point d'incidence de l'adjectif « piteux », qui ne s'applique ni au cœur (disposé à la contrition) ni à Dieu (miséricordieux), mais bien au bienfaiteur sagace. C'est le signe d'une extériorisation de la démarche pénitentielle où le sujet qui s'examine ne semble guère avoir de prise sur ses dispositions morales.

Une « povre priere »? Le double registre de l'*imprecatio*

40

On observera aussi que si le *je* se reconnaît pécheur, cet aveu vient tard, après une centaine de vers. Temps préparatoire dévolu au recueillement et au « travail » intérieur? Le lexique ascétique du huitain XII qui évoque des tribulations pénitentielles (« après plains et pleurs / Et angoisseux gemissemens / [...] / Labours et griefs cheminemens¹⁸ ») pourrait aller dans ce sens, si, replacé dans son contexte, il ne fallait le rapporter à une humiliation dirigée moins vers Dieu que vers les hommes (« Tenus vers luy m'usmilier » référant au roi Louis XI¹⁹) et, en amont, à des souffrances non pas volontaires et expiatoires, mais amères car injustement subies. Mais revenons au début, à cette ouverture d'où procède la « grande digression rageuse » commentée par Michel Zink²⁰. Le ton est celui de l'invective, et ce ne sont ni un crucifix ni des images pieuses qui se présentent à l'esprit – Gerson les recommandait pourtant –, mais la silhouette honnie de Thibaut d'Aussigny. Que le poème s'ouvre ainsi sur un « reniement », celui de l'évêque jugé indigne, et non sur une invocation confessante – elle viendra au huitain LXXX – est déjà un coup de force, par le renversement complet des attentes que cela suppose. Mais le paradoxe va plus loin et s'étend à l'ensemble des sept premières strophes. En effet, comme le relève Jean Dufournet :

[...] la tonalité du début du *Testament* est fortement religieuse, avec ses références à Dieu, à la prière et au psautier, en sorte que le vrai chrétien

¹⁸ *Ibid.*, v. 89-90 et 92, p. 89

¹⁹ *Ibid.*, v. 86.

²⁰ M. Zink, *L'Humiliation, le Moyen Âge et nous*, *op. cit.*, p. 190.

ne semble pas être l'évêque bénissant les rues mais le pauvre pécheur qui s'en remet à son Créateur²¹.

Or cette concentration de sèmes religieux, si elle est facilement repérable, n'en subit pas moins une forte distorsion. Considérons le lexique de la prière. Le verbe *prier* est employé quatre fois, et le substantif *prière* deux fois en l'espace de quatre strophes (h. IV-VII). Mais le retour du signifiant ne fait pas tout : à y regarder de plus près, les emplois virtuels dominent tant par le jeu des temps verbaux (futur au v. 33 et 37, subjonctif au v. 41 et 51, cas ambigu au v. 30 où la prière relève d'une injonction ecclésiastique à laquelle le locuteur est libre de se plier ou pas²²) que par le choix des personnes (P₄ au v. 30, P₃ indéfinie *on* au v. 41). Seule la forme « prie » (v. 49) est à la première personne de l'indicatif présent ; encore introduit-elle une relative qui ne fait que renforcer la virtualité du dire : « Sy prie au benoist filz de Dieu / [...] / Que ma povre priere ait lieu / Vers luy [...] »).

Non seulement le lexique, mais le registre de l'oraison est lui aussi détourné : à l'imploration se substitue l'imprécation, sous la forme d'un déni qui en fait ressortir la violence. Les vers figurant en clôture des huitains II et III sont à cet égard sans appel : « Tel luy soit Dieu qu'il m'a esté ! » (v. 16) appelle sur Thibaut d'Aussigny un châtement à la mesure de ses fautes, vœu que l'invocation parallèle du v. 24 semble ratifier (« Tel luy soit a l'ame et au corps ! »). Mais Villon a feint entre-temps de renverser l'énoncé : l'ensemble du huitain III inscrit le discours dans un raisonnement virtualisant qui le prive de toute consistance ; l'accumulation des hypothétiques (v. 17, 19, 22), la paronomase à la rime entre « mauldiz » et « mesdiz », et jusqu'à l'assertion du v. 21 (« Vecy tout le mal que je dis ») qui se donne comme antiphrastique, tout converge à dépouiller la prière des dispositions au pardon recommandées par l'Évangile (v. 29-30).

21 Jean Dufournet, « Sur le prologue et l'épilogue du *Testament* de Villon », dans *Dernières recherches sur Villon* [1980], Paris, Champion, 2020, p. 100.

22 La forme *prions* peut encore, au ^{xv}^e siècle, noter indifféremment un indicatif ou un subjonctif. Par ailleurs, les verbes déclaratifs « dit et compte » sont à prendre ici comme des injonctions, d'où l'emploi de l'indicatif dans la complétive, mais le procès n'en reste pas moins soumis à la libre adhésion du public auquel elle s'adresse, ce qui lui confère une valeur virtuelle.

Reste la formule de *commendatio* des v. 31-32, dont le caractère assertif, dépouillé de toute modalisation affective (« Je vous dis que j'ay tort et honte / [...] a Dieu remys »), s'apparente à l'aveu pénitentiel – mais c'est celui des fautes de l'autre (« Quoy qu'il m'aist fait »). Le détournement frôle aussi le pastiche au huitain V où les syntagmes « de bon cueur » (v. 33) et « par cueur » (v. 35) désignent par antiphrase l'oraison mentale, intérieure ou cordiale, des traités dévotionnels. Villon l'entend comme un pis-aller (« Car de lire je suis fetart », v. 35), pire comme un langage abscons, secret, voire hérétique. Le sens du syntagme « priere de picart » nous échappe²³, mais on peut au moins y déceler le goût du poète pour les dialectes et jargons en tous genres, dont il use à des fins satiriques.

42

La mention du procureur Jean Cotart (le « bon feu Cotart », v. 34) nous livre une clé de lecture : si la ballade insérée plus loin se donne pour un hommage à sa mémoire et un « sauf-conduit pour le Paradis », c'est en réalité une « oraison bachique »²⁴. La soif éternelle évoquée par l'envoi (« Et si ne sceust onc sa seuf estancher », v. 1264) ne déguise guère celle du buveur invétéré qui ne s'abreuve pas d'eau (froide), pas plus qu'il n'en fait boire de force aux autres, comme le fit Thibaut d'Aussigny (v. 14). Faut-il entendre l'exclamation de l'ivrogne (« la gorge m'art! ») à la place de la prière du cœur? Villon ravale sa haine, mais seulement en apparence. La pique surgit au huitain suivant, dans la référence au Ps. CVIII, 8 (« *fiant dies eius pauci et episcopatum eius accipiat alter* ») en usage dans les cérémonies de dégradation²⁵. Le trait meurtrier est nourri de connivence cléricale : le vers imprécatoire est tu, mais l'évêque indigne est à même de saisir l'allusion.

On objectera que cette violence est aussi le fait des textes bibliques et que Villon ne fait qu'emprunter au Psalmiste ses accents les plus virulents. Mais les Psaumes, qui joignent souvent les deux registres de l'invocation – l'*imprecatio* est à la fois supplication et imprécation – sont

23 Voir la synthèse des différentes interprétations par Jean Rychner et Albert Henry, *Le Testament Villon. Commentaire*, Genève, Droz, 1974, p. 18-19.

24 *Ibid.*, p. 184. Voir, sur ce point, Gilles Polizzi, « Aux sources médiévales du vin rabelaisien », dans Jean-Marie Fritz (dir.), *Bacchus entre Moyen Âge et Renaissance*, à paraître.

25 « Que ses jours soient en petit nombre et qu'un autre prenne sa charge! » Voir la note de Jean-Claude Mühlethaler à son édition (p. 212).

in fine orientés vers le Dieu de justice et de miséricorde. Le huitain VII suivrait-il la même voie ?

Sy prie au benoist filz de Dieu,
Qu'a tous mes besoins je reclame,
Que ma povre priere ait lieu
Vers luy [...]
Loué soit il, et Nostre Dame,
Et Loÿs, le bon roi de France,

Auquel doint Dieu l'eur de Jacob [...]²⁶.

Non seulement la « povre priere » de Villon n'est pas celle du pécheur préoccupé du salut de son âme – le contexte immédiat impose de la référer à la dérive imprécatoire des huitains précédents –, mais l'enjambement strophique fait bifurquer l'oraison et la transforme en une longue action de grâce adressée non plus au Dieu vengeur, et pas davantage à la Vierge, mais bien au roi libérateur de la « dure prison de Mehun » (v. 83). Roi terrestre et salut acquis – pour un temps – en ce bas monde : aux *beneficia Christi* que la Passion procure au fidèle se substitue le « bienfait » royal (v. 88) qui appelle en retour une attitude d'humiliation (« Dont suis [...] / Tenus vers luy m'usmilier »). La piété de Villon manquerait-elle à dessein sa cible ?

DE L'ORAISON À LA CONTEMPLATION : LES DISSONANCES DU TEXTE

L'oraison mariale et son « credo » en image

Afin de tenter de répondre, tournons-nous vers un autre modèle, également valorisé par les *artes moriendi*, celui de la prière à la Vierge. Après l'invocation au Dieu rédempteur, c'est le deuxième type d'oraison à laquelle invite la *Médecine de l'âme* de Gerson :

Mon amy ou m'amie, dy a Nostre Dame : Royne des cieulx et mere
de misericorde et refuge des pecheurs, racordez moy a vostre filz ;

²⁶ Villon, *Testament*, h. VII, v. 49-52, 55-56 et h. VIII, v. 57, p. 86.

recommandez moy a luy ; priez luy que pour vostre amour il me pardonne tout et me preigne en sa grace²⁷.

On la retrouve en bonne place, au début de la deuxième partie du *Testament*. C'est le quatrième legs, celui de Villon à sa « povre mere » (v. 865), et la sixième insertion en suivant l'ordre du texte :

Dame du ciel, regente terienne,
Emperiere des infernaultx paluz,
Recevez moy, vostre humble crestienne,
Que comprise soye entre voz esleuz,
Ce non obstant qu'oncques riens ne valuz²⁸.

44

La prière, qui s'inscrit dans une brève séquence de legs littéraires, n'est pas portée par la voix du poète, mais par celle de sa mère. Qu'elle lui en ait fait la « requête », comme l'indique le titre de Clément Marot, rien n'est moins sûr, car le huitain qui précède estompe le contenu du legs par l'emploi absolu de « donner » (pas de COD) et, confondant les deux figures maternelles – la relative introduite par « qui » (« Qui pour moy ot douleur amere », v. 867) peut se raccorder à l'antécédent détaché du v. 865 qui désigne la mère, comme à la « Maïstresse » (la Vierge des sept douleurs) du vers suivant – met d'abord en valeur les dispositions pieuses du poète (v. 869-871) auxquelles s'accordent celles de sa mère (v. 872). L'adjectif qui la caractérise – elle est « povre » (v. 865 et 872) – se retrouve dans le poème, au début de la troisième strophe (« Femme je suis, povrecte et ancienne ») : on peut y voir un trait d'humilité, déjà noté au début du poème (« vostre humble crestienne »), mais aussi un marqueur culturel et social (la mère de Villon fait partie des « gens simples sans lettres » qui n'ont pas accès au savoir des clercs et se contentent de catéchismes ou « ABC » tout en étant eux aussi appelés à une vie d'oraison, selon la typologie gersonienne²⁹).

²⁷ Gerson, *Médecine de l'âme*, éd. cit., p. 406.

²⁸ Villon, *Testament*, v. 873-877, p. 134 (première strophe de la ballade).

²⁹ Le syntagme revient souvent sous la plume de Gerson ; c'est entre autres à cette catégorie de fidèles qu'il destine sa *Montagne de contemplation*. Voir Geneviève Hasenohr, « La société ecclésiastique selon le chancelier Gerson : typologies et

Il en ressort une incongruence sur le plan de l'énonciation. D'un côté, la prière à la Vierge est placée dans la bouche d'une paroissienne illettrée (« oncques lettres ne leuz », v. 894) dont la culture religieuse puise pour une large part à cette « Bible des pauvres » que constitue l'iconographie des églises, fresques, statues et vitraux (« Au moustier voy [...] / Paradiz paint [...] / Et ung enffer », v. 895-897)³⁰. Cette peinture d'un Jugement dernier dont la dévote ne retient que deux détails, les « harpes et leuz » (instruments des anges musiciens) et la marmite des « dampnez », suscite une réponse affective élémentaire (« L'un me fait paour, l'autre joye et liesse », v. 898). D'un autre côté, le discours mobilise une rhétorique savante, à grand renfort d'ornements et de tournures périphrastiques recherchées, hérités d'une longue tradition où la *laudatio* monastique et ses jeux d'*annominatio* – Gautier de Coincy s'y illustre déjà au XIII^e siècle dans ses *Miracles de Notre Dame* – se conjuguent à une culture curiale (celle des Rhétoriciens) et urbaine plus récente, dans la lignée des « puy » ou « palinods », ces concours de poésie pieuse qui fleurissent aux XIV^e-XV^e siècles dans le Nord de la France³¹. L'invocation qui ouvrait la partie proprement testamentaire du texte exploitait déjà cette veine, à grand renfort de latinismes (« parit », P3 de *parir* au v. 795, calqué sur le latin *parere*, « enfanter », et ses jeux paronomastiques aux v. 797-799) et de citations déguisées (« Notre Dame / Chambre de la divinité », v. 835-836, reprend une des « propriétés » de la Vierge, « *Maria triclinium Trinitatis* », du *De laudibus beatae Mariae* du Pseudo-Albert le Grand³²). À titre d'exemple, on relèvera dans la ballade-oraison le deuxième vers de salutation (« Emperiere des infernaulx paluz »),

vocabulaire », dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane*, op. cit., p. 747-769 (en particulier p. 762-767).

- 30 Sur l'importance de ce motif visuel, voir Claude Thiry, « François Villon, poète du visuel », dans Michel Zink et Danielle Bohler (dir.), *L'Hostellerie de pensée. Étude sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poiron par ses anciens élèves*, Paris, PUPS, 1995, p. 450-451.
- 31 Le plus fameux d'entre eux sera le puy de la Conception de Rouen, fondé en 1486. Voir Gérard Gros, *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puyx marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992, et Denis Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.
- 32 Attribuée aujourd'hui au chanoine de Rouen Richard de Saint-Laurent (première moitié du XIII^e siècle).

indice d'une culture classique où la mythographie (Proserpine « es infernaux palus » de la *Ballade contre les ennemis de la France*³³) est mise au service de la louange chrétienne (la *Regina coeli* de l'antienne), ainsi que la déclaration de foi eucharistique (v. 890-891) qui se dit sous couvert d'une image complexe (le ventre-ciboire de la Vierge contenant l'hostie-le Sauveur à naître) qui elle-même condense plusieurs énoncés doctrinaux (la maternité virginale, la transsubstantiation, la Passion et ses « bénéfiques » déjà contenus dans l'Incarnation). À la charnière de ces deux discours, les *exempla* du clerc Théophile et de Marie l'Égyptienne, courtisane repentie, relèvent aussi bien des références lettrées, à travers l'œuvre de Rutebeuf³⁴, que d'une culture plus populaire. La réussite du poème tient toute entière dans l'équilibre entre ces deux registres *a priori* incompatibles : Villon fait entendre la langue de la dévotion des « simples », mieux il en restitue la saveur, à l'intérieur d'un cadre formel hautement sophistiqué.

À Gerson interrogeant le chrétien sur son lit de mort (« Mon amy ou amie, veulx tu morir et vivre en la foy crestienne de nostre saulveur Jhesucrist, comme loyal et vray filz de sainte eglise³⁵ ? ») répond la mère de Villon qui récite au refrain de la pièce, dans une quadruple réitération qui confère à l'énoncé une grande solennité : « En ceste foy, je vueil vivre et mourir ». Que l'expression telle que la déploie la ballade ne puisse être la sienne, et que dans le refrain s'entende la formule type fréquemment reproduite dans les doctrinaux du temps importe peu en définitive : l'essentiel du Credo y est. L'exercice de l'oraison tel qu'il est inséré dans le dispositif pénitentiel du *Testament* remplit-il pour autant son office ? On peut en douter. L'image qui s'inscrit dans l'esprit du lecteur n'est pas, au terme de la ballade, celle de la *rosa sine spina* chantée par la liturgie, mais bien celle de la mère à la fois réjouie et terrifiée par une fresque du Jugement dernier peinte sur les murs de son « moustier ».

Qu'en est-il alors de l'image de la « haulte Deesse » (v. 899) qui est pourtant le sujet du poème et qu'on retrouve, comme en abyme, dans

33 Villon, *Poésies diverses*, XIII, v. 8, éd. cit., p. 330.

34 *Miracle de Théophile et Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. Michel Zink, Paris, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001.

35 Gerson, *Médecine de l'âme*, éd. cit., p. 405.

les exemples de Marie l'Égyptienne et de Théophile, tous deux sauvés pour en avoir appelé à une « image » de la Vierge ? Son évocation était jusqu'ici relativement abstraite et intellectuelle, à l'inverse de la lyrique du temps, où la louange mariale fait une large place au portrait et s'épanche en détails sur la beauté physique³⁶. Elle achève de se déliter dans l'enchaînement de la pièce avec la ballade suivante, dédiée à une « chiere rose » (v. 910) moins accessible à la prière que la précédente : « Ne luy laisse ne cueur ne foye » (v. 911), proclame le poète, dans une syllepse réifiante qui contraste brutalement, par la dégradation qu'elle entraîne, avec la profession de foi précédente. Certes on y reconnaît aussi le motif du don du cœur, que l'amant courtois extrait symboliquement de sa poitrine pour le remettre à sa dame, en un geste d'aliénation amoureuse que la tradition romanesque a transcrit dans la légende du cœur *littéralement* arraché et mangé³⁷. Mais la « dame sans merci » dont la ballade suivante fustige la cruauté n'est pas la « Dame de merci » célébrée par la liturgie ; elle ne veut pas « secourir » ce « povre cueur » qui l'implore (v. 946 et refrain). Le collage est brutal et fait valoir la réversibilité de l'image : à « sainte Marie la belle » (v. 932) succède Marthe et sa « faulse beauté » (v. 942) ; au regard miséricordieux de l'une³⁸, les « yeulx sans pitié » de l'autre (v. 948). La ballade mariale disposée en un tel diptyque est-elle encore une oraison ? Nous voilà loin en tout cas de la piété des « simples gens ».

« Parler de contemplacion » ou la satire de la fausse dévotion

La dévotion des religieux vaudrait-elle davantage ? Le huitain CXVI pourrait nous le faire croire par son emploi du mot *contemplation* qui, dans *L'Eschielle de paradis* – titre d'un traité de spiritualité

36 Voir Gérard Gros, « *De biau chanter et de biau lire*. Étude sur la représentation poétique de la Vierge au Moyen Âge », dans Christian Mouchel (dir.), *Imagines Mariae. Représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, le théâtre et l'éloquence entre XI^e et XV^e siècles*, Lyon, PUL, 1999, p. 13-33.

37 Voir en particulier le *Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009. Autre écho lyrique chez Villon, *Lais*, h. X, v. 73 et 77 : « Item a celle que j'ay dit / [...] / Je lesse mon cueur enchassé » (p. 48).

38 « *Illos tuos misericordes oculos ad nos converte* » (antienne *Salve Regina*).

particulièrement représentatif de la production du xv^e siècle – désigne le degré le plus haut « par quoy nous devons monter ou ciel »³⁹ :

Item aux Freres mendians,
Aux Devotes et aux Beguines,
Tant de Paris que d'Orleans,
Tant Turlupins que Turlupines,
De graces soupes jacoppines
Et flans leur faiz oblacion,
Et puis aprés, soubz ces courtines,
Parler de contemplacion⁴⁰.

48

La satire des « ordres » est ancienne ; Rutebeuf et Jean de Meun, deux modèles de Villon, s'y sont exercés. Elle ne vise pas seulement les Mendians (Franciscains et Dominicains), les seuls à constituer des ordres religieux au sens strict, mais englobe des groupes plus marginaux ou isolés, voire hérétiques (Turlupins), rapprochés des béguines, dont la relative indépendance – elles vivaient en communauté (béguinages) sans être soumises à une règle – alimentait les médisances. Les frères mendians exerçaient souvent, au détriment des curés, l'office de confesseur⁴¹ ; les occasions ne leur manquaient pas de visiter les femmes pieuses. L'hypocrisie qui leur est reprochée – ils « font bien le papelart », mais « sous leurs chapes ont Regnard », s'indigne l'auteur anonyme du *Dit de la queue de Renart*⁴² – s'accompagne d'une dénonciation de leurs mœurs relâchées. « L'ordre aus beguines est legiere », raillait déjà Rutebeuf dans *Les Ordres de Paris*⁴³. Jean Le Fèvre, traducteur des *Lamentations de Matheolus* – le « Mathieu » de Villon (v. 1779) – prenait moins de précautions lorsqu'il faisait rimer « papelardie » avec « ribaudie » :

39 Texte anonyme et inédit, conservé dans deux manuscrits. Voir G. Hasenohr, « La littérature religieuse », art. cit., p. 68-69 et p. 91, fiche Grundriss n° 15940.

40 Villon, *Testament*, h. CXVI, p. 150.

41 Villon le déplore dans le *Lais*, où il évoque la « Carmelite bulle » (v. 95), par laquelle le pape Nicolas V accordait aux Mendians le pouvoir de confesser (1409).

42 Publié dans *Le Roman de Renart*, éd. dirigée par Armand Strubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 905-911.

43 Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 248.

Plus sont simples et precieuses,
 Et tant plus sont luxurieuses.
 Elles font le catimini ;
 Mais, par le verbo Domini !
 Elles cuevrent leur ribauldie
 Du mantel de papelardie⁴⁴.

Et le moraliste d'en conclure : « Tout n'est pas or quanque reluist⁴⁵ ».

Villon s'inscrit dans cette tradition, mais son ironie use de ressorts plus complexes. L'emploi du mot *contemplacion* en fait partie. On peut, avec Jean Dufournet et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, entendre la contrepèterie (*complantation*, de « planter » par métaphore érotique⁴⁶) qui suffirait à ruiner toute prétention à l'élévation spirituelle. Toutefois, le sens technique du terme n'est pas celui qu'on croit et traduire *contemplacion* par « mystique », comme le fait Jean-Claude Mühlethaler, nous fait manquer la cible : ce ne sont pas des « mystiques » (au sens moderne du terme) que vise le poète, mais bien ceux, religieux et laïcs, auxquels Gerson veut ouvrir le chemin de sa « montagne de contemplation ». Et celle-ci ne désigne pas, dans le français du xv^e siècle, un sommet de « l'union mystique » (sans équivoque grivoise), mais l'expérience sensible de la grâce divine, telle qu'elle se donne à l'âme en réponse à la ferveur de sa dévotion :

[...] ceux failent qui cuident la fin de la vie contemplative y estre seulement sçavoir ou enquerir nouvelles verités ; ains est la fin plus principale *amer Dieu et assavouer sa bonté et douceur*, combien que ceste *saveur et atouchement ou sentement espirituel* puisse estre dit une maniere de congnoissance [...]. Et ceste congnoissance est telle et si

44 *Lamentations de Matheolus de Jehan Le Fèvre*, v. 1775-1780, éd. Anton Gerard Van Hamel, Paris, E. Bouillon, 1892, p. 90.

45 *Ibid.*, v. 1784.

46 Déjà employée dans le *Lais*, v. 31, p. 46 : « Planter me fault autre complans ». La contrepèterie est signalée aussi par André Burger (*Lexique complet de la langue de Villon*, Genève, Droz, 1974, p. 47), mais il ne traduit pas le terme *contemplacion*.

secrete que on ne la peult sçavoir qui ne l'a, car par doctrine ne parolle ne peut estre monstree a altrui [...]47.

« Parler de contemplacion » n'est donc pas une simple antiphrase. L'opposition se situe entre l'appréhension intellectuelle et la connaissance affective. La raison y est moins en cause que les sens et le « sentement » (sensations) qui en découle n'en appelle pas moins à des notions (la « douceur », la « saveur », sans parler de l'« atouchement ») faciles à transposer dans le registre érotique. Ce dévoiement sensuel est suggéré plaisamment dans le huitain CXVI et l'on peut voir dans les « courtines » qui le dissimulent une allusion à la connaissance « secrete » qu'est la contemplation gersonienne : on peut en montrer le chemin, mais non la communiquer « par doctrine ne parolle ». Que font donc béguines et mendiants à l'ombre de leurs alcôves, sinon s'abuser eux-mêmes en abusant du langage, et en faisant à leur tour, comme Amour au huitain LXVIII, « du ciel, une paille d'arrain⁴⁸ » ?

50

Quant aux moyens suggérés par Villon pour échauffer la ferveur et atteindre à ladite contemplation, ils ne doivent pas grand-chose à l'« échelle de paradis », dont les montants sont le mépris du monde et de soi, et les degrés intermédiaires, leçon, oraison et méditation. Il y faut certes une « oblacion », mais de nourritures terrestres, « graces soupes jacoppines / et flans » (v. 1162-1163), autant de mets riches et savoureux – sont-ils encore métaphoriques ? – dont on trouvait la recette dans les « ménagiers » du temps. La réification est mordante : non seulement l'ascèse proclamée des frères et de leurs pénitentes s'en trouve passablement écornée, mais c'est Villon lui-même qui, littéralement, « leur sert la soupe ». Il s'en défend aussitôt (« Ce ne suis je pas qui leur

47 Gerson, *La Montagne de contemplation*, chap. 10, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, p. 22 (nous soulignons). Voir la ferme mise au point de G. Hasenohr, « La littérature religieuse », art. cit., p. 68-70.

48 Villon, *Testament*, v. 697, p. 124. La *paille* ou *paele* (< *patella*) désignait un grand chaudron ou bassine, mais le rapprochement avec son homonyme (< *pallium*), étoffe servant de dais ou de baldaquin, lui confère à la fois une connotation intime (en écho aux « courtines » du lit), mortuaire (le linceul) et religieuse (on portait l'hostie sous un ciel ou « poêle » lors des processions du Saint Sacrement). Voir J. Rychner et A. Henry, *Le Testament Villon. Commentaire, op. cit.*, p. 103.

donne », v. 1166), mais la raillerie qui se prolonge dans les trois huitains suivants dénonce, derrière la sollicitude pastorale (« de tous effans sont les meres », v. 1167) la féroce avarice de ces « beaux peres », fameux capteurs de testaments. S'humilier devant eux (« Sy me soubzmectz [...] / [...] / A les honorer de bon cueur / Et obeïr... », v. 1182-1185) relève donc moins de la dévotion que d'une saine prudence, car en définitive ces redoutables prédicateurs recherchent bien autre chose que les fruits de la contemplation. À ces « langues ennuyeuses » que vilipende la ballade⁴⁹ on peut préférer le « bon bec » des filles de Paris et de leur pieuse maîtresse⁵⁰. Villon leur « donne prescher hors l'Evangille » (v. 1509) et loue leurs « beaux enseignemens » (v. 1550). À moins qu'il n'ait eu à en faire les frais dans ses démêlés avec la Grosse Margot, « assez devocte creature » (v. 1586) qui « de paillarder tout [le] destruyt » (v. 1619). Voilà qui rend l'appel final à la « merci » de « toutes gens », au nombre desquels figurent « Mendians » et « Devoctes » (v. 1969), passablement discordant, mais il est vrai qu'il débouche, non sur une note apaisée, mais dans l'envoi de la ballade, sur une dissonance absolue :

C'on leur froisse les quinze costes
De groz mailletz fors et massiz,
De plumbees et telz peloctes !
Je crye a toutes gens mercys⁵¹.

Si prière et imprécation se conjuguent, tant en clôture qu'en ouverture du *Testament*, qu'en conclure de la piété telle qu'elle s'énonce dans le texte ? On ne peut la situer dans un « entre-deux »⁵² ; c'est au contraire une tension extrême que perçoit le lecteur. Tension entre des modèles dévotionnels et la reprise villonienne qui les vide de leur substance, entre une langue prête à l'emploi et les ressources de l'équivoque, entre

49 Villon, *Testament*, p. 166 (refrain de la ballade).

50 Catherine de Béthisy, alias « Mademoiselle de Bruyeres » (*ibid.*, v. 1508), possédait l'hôtel du Pet-au-Diable et avait plus de 70 ans au moment de l'écriture du *Testament*. Le contraste ne pourrait être plus vif avec l'âge et la condition de ses prétendues « bachelieres » (v. 1510).

51 *Ibid.*, v. 1995, p. 198.

52 Voir Marcel Faure, « Promenade dans l'entre-deux de François Villon », dans J. Dufournet et M. Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, op. cit., p. 181-185.

l'« exercice » et le poème. Villon tournerait-il le dos à la dévotion de son temps? S'il en retient les lexèmes pour s'en jouer et en jouir, il sait aussi, en un lieu au moins, en faire paraître l'esprit. Tournons-nous donc pour terminer vers les huitains CLXII-CLXIV situés vers la fin de la séquence des legs :

Quant je considere ces testes
Entassees en ces charniers
[...]

Et icelles qui s'enclinoient
Unes contre autres en leurs vies,
[...]
La les voys toutes assouviés,
Ensemble en ung tas, pesle mesle.
[...]

Or sont ilz mors, Dieu ait leurs ames!
Quant est des corps, ilz sont pourriz,
Aient esté seigneurs ou dames,
Souëf et tendrement nourriz
De cresse, froumentee ou riz,
Et les oz declinent en pouldre,
Ausquelz ne chault d'esbat ne riz.
Plaise au doulx Jhesus les assouldre⁵³!

Il manquait jusqu'ici une pièce au dossier des modèles d'écriture dévotionnelle que nous avons constitué, celle de la méditation affective, qui prépare à la contemplation. La méditation de la Passion en constitue le paradigme. Il en subsiste de nombreuses en français : la plupart d'entre elles n'enseignent pas la doctrine de l'*imitatio Christi*, mais visent à inspirer la compassion ardente ; certaines peignent avec un réalisme effrayant les souffrances endurées par le Christ. Méditer, c'est visualiser et intérioriser une image vive. Dans le cas de la Passion, le méditant est

53 Villon, *Testament*, v. 1744-1745, 1752-1753, 1755-1756 et 1760-1767, p. 184.

invité à s'associer par les « yeux du cœur » à un drame qui l'implique personnellement : il est lui aussi au pied de la Croix et c'est son salut qui se joue. Or il n'y a pas trace, dans le *Testament*, d'une telle méditation, et si la figure christique est présente, c'est sous les traits grotesques d'un Villon « aux outrages ». Pourtant, dans cette vision du charnier ou de la fresque des Innocents, danse macabre dont le texte est faussement attribué à Gerson⁵⁴, comme dans la *Ballade des pendus* qui fait entendre au refrain la même prière (« Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre⁵⁵ ! »), Villon « considère » et médite⁵⁶, se conformant ainsi à la norme pastorale. Le verbe *considérer* suppose une représentation mentale, point de départ de l'exercice méditatif : ce sont les têtes et les corps, saisis dans un mouvement à la fois passé et présent (ils « s'enclinoient » et « déclinent en pouldre »). La *Ballade* va plus loin encore, et fait parler ces morts du haut de leur gibet transfiguré en Calvaire. Plutôt qu'un « saut dans le grave »⁵⁷ perturbant la tonalité générale, il faut peut-être y voir, passé au creuset poétique, la vraie nature et les vrais fruits de la « contemplation ». C'est cette vérité, tant du langage que des affects, qui nous touche et nous bouleverse, et elle se dit non pas *contre*, mais *avec*, de l'intérieur même des modèles qu'elle dénonce.

54 [Pseudo-]Gerson, *Danse macabre*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VII, n° 319, p. 286-301.

55 Villon, *Poésies diverses*, I, refrain, p. 300.

56 Claude Thiry parle d'une « méditation aux Innocents » (« François Villon, poète du visuel », art. cit., p. 452).

57 Expression de Jean-Pierre Lemaire, « La voix et l'épithaphe », dans J. Dufournet et M. Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, op. cit., p. 189. Gérard Gros fait aussi de cette ballade un « cas particulier », une pièce « volontairement, et presque violemment, originale » (« De la *Ballade des pendus* à la *Complainte des trepassés* de Jean Molinet : permanence d'un thème », *Senefiance*, 10, « La prière au Moyen Âge », 1981, p. 317).

Marguerite de Navarre
L'Heptaméron

LA TRANSITION ENTRE RÉCIT ET DIALOGUE DANS *L'HEPTAMÉRON*

Agnès Steuckardt

En ajoutant à la fin de chaque nouvelle un dialogue entre les devisants, Marguerite de Navarre modifie profondément le modèle qu'elle hérite de Boccace : le dialogue rapporté n'est plus un simple « cadre », pour le tableau que serait la nouvelle, une « *cornice* », pur ornement du bâtiment principal, mais le cœur même de l'œuvre. Cette innovation déplacerait, selon Gisèle Mathieu-Castellani, l'ancrage générique de son ouvrage : il s'agirait d'une « conversation conteuse »¹. *L'Heptaméron* se trouve en tout cas en tension entre deux genres : le « recueil de nouvelles » et le « recueil de dialogues »². Comment procède le devisant à ce moment précis où, ayant terminé son récit, il commence le dialogue ? Récit et dialogue sont-ils simplement juxtaposés ? ou sont-ils liés par des procédés de transition ?

On définira la transition comme l'opération qui lie deux ensembles textuels A et B en introduisant un élément de B en A (transition par anticipation) et/ou un élément de A en B (transition par reprise). Pour analyser les transitions de *L'Heptaméron*, on se centrera sur la partie du recueil au programme pour l'épreuve de grammaire, c'est-à-dire les 16 premières nouvelles du recueil³, sans pour autant s'interdire d'examiner aussi les suivantes. Dans ce corpus, le dénouement du récit (A) ne semble pas anticiper sur le dialogue (B) à venir : on s'intéressera ici non à la transition par anticipation, mais à la transition par reprise. Après avoir mis en évidence la rupture entre le régime énonciatif du récit et celui du

- 1 Gisèle Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992.
- 2 Nicole Cazauran, Préface à Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. Nicole Cazauran, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020, p. 23 (notre édition de référence).
- 3 Notre corpus de travail comporte 17 nouvelles, la nouvelle 11 présentant deux versions dans l'édition au programme.

dialogue, on montrera comment le fonctionnement de l'anaphore et de la catégorisation tisse le lien textuel entre récit et discours.

UNE RUPTURE DE RÉGIME ÉNONCIATIF

58 Le passage du récit au dialogue est marqué par des changements de temps et de personne dont Émile Benveniste a donné une description bien connue⁴ : alors que le devisant utilise principalement pour son récit le passé simple et l'imparfait, il passe au présent quand il commence le dialogue. Par exemple, dans la première nouvelle, Simontault utilise dans la dernière phrase de son récit les formes verbales au passé simple *continua* et *mourut*, et dans la première du discours les formes *supplie* et *regardez* au présent de l'indicatif et de l'impératif, respectivement (I, p. 76). Ces formes indiquent également un changement du système de personne conforme aux caractéristiques habituelles du récit et du discours : *continua* et *mourut* se trouvent à la personne 3, *supplie* et *regardez*, respectivement aux personnes 1 et 2.

Les apostrophes

Le changement de personne fait l'objet dans le recueil d'un soulignement particulier : arrivé à la fin de leur récit, les devisants ouvrent la discussion par une phrase comportant l'apostrophe *mes dames*. L'absence d'apostrophe, qu'on relève dans les nouvelles 24 et 29, est exceptionnelle dans les cinq premières journées du recueil ; elle devient plus fréquente à partir de la nouvelle 53, comme si l'auteur considérait que le lecteur n'a plus besoin de marquage pour repérer le début du dialogue. Par sa nature syntaxique, l'apostrophe remplit une fonction phatique : elle accomplit un acte de « hélage »⁵, qui consiste à appeler l'interlocuteur ; alors que le devisant était en mode récit, il s'agit ici d'amorcer le dialogue : l'apostrophe contribue à accomplir le passage en mode discours.

4 Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », t. I, 1976, p. 237-250.

5 Catherine Détrie, « Apostrophe / forme d'adresse », dans Catherine Détrie, Paul Siblot, Bertrand Vérine, Agnès Steuckardt (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2017, p. 46.

Par son contenu sémantique, l'apostrophe *mes dames* peut surprendre. Pourquoi, alors que l'assemblée de leurs auditeurs est composée à parts égales d'hommes et de femmes, les devisants ne s'adressent-ils qu'aux femmes ? Il faut situer cette apostrophe dans la tradition textuelle héritée de Boccace. L'auteur du *Décameron* commence sa première journée par une *captatio benevolentiae* adressée aux « aimables lectrices⁶ », auprès desquelles il s'excuse de la longueur du récit initial, consacré à la peste de Florence. Pendant cet épisode, il est raconté comment sept femmes se rencontrent et constituent la première assemblée de devisants, qui sera complétée par trois hommes. Dans l'introduction de chaque nouvelle, le devisant de cette assemblée à dominante féminine utilise les apostrophes *très chères amies*, *charmantes amies*, *très chères*⁷, etc. Le premier projet de *L'Heptaméron* était entièrement « féminin »⁸ : une narratrice s'adressait à des auditrices, qui n'avaient pas la parole. Si la dernière version présente une parité des devisants, l'apostrophe aux dames y est conservée, non dans le prologue, qui, contrairement à celui de Boccace, ne comporte pas de *captatio benevolentiae*, mais dans les dialogues. Sans doute faut-il voir ici à la fois l'emprise du modèle, la trace du premier projet et la prégnance d'une forme de courtoisie, qui fait de la dédicace aux dames un stéréotype des recueils de nouvelles de la Renaissance.

Un écart à cette règle de l'apostrophe aux dames doit cependant être signalé. Dans la neuvième nouvelle, Dagoucin commence le dialogue par la phrase : « Vous semble-il, Messieurs, qui n'avez voulu croire à ma parole, que cest exemple ne soit pas suffisante pour faire confesser que parfaicte amour mene les gens à la mort, par trop estre celée et mescogneüe ? » (9, p. 120). L'interpellation se situe dans la suite du dialogue de la nouvelle précédente, où Dagoucin entre en débat avec Hircan, Simontault, Guebron et, plus particulièrement Saffredent, qui, contrairement à lui, ne croit pas qu'on puisse mourir d'amour : « J'en ay tant ouy parler de ses transiz d'amours, mais encores jamais

6 Boccace, *Le Décaméron*, éd. et trad. Jean Bourciez, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 7.

7 *Ibid.*, p. 13, 21, 37 27, 46, 52.

8 Nicole Cazauran, « Sur l'élaboration de *L'Heptaméron* », dans Marcel Tetel (dir.), *Les Visages et les Voix de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 23.

n'en vey mourir un » (8, p. 115). Dagoucin lui répond par un exemple contraire à l'expérience personnelle de Saffredent, et ouvre la discussion avec l'apostrophe en forme de défi *Messieurs, qui n'avez voulu croire ma parole*, où la négation *n'avez voulu croire* marque la posture agonique. La forme de question oratoire que prend sa phrase signale également que la réplique s'inscrit dans une *disputatio* : équivalant à une exclamation renforcée, la question oratoire témoigne d'une implication subjective forte du locuteur. Cette utilisation de la modalité interrogative au début du dialogue reste exceptionnelle dans *L'Heptaméron*. Pris dans le feu de la controverse, Dagoucin paraît en oublier les formes policées qu'adopte habituellement le devisant pour introduire la discussion. À cette unique exception près, le devisant, quand il utilise l'apostrophe, s'adresse courtoisement aux dames.

Modalités et modalisations

L'apostrophe s'inscrit aisément dans une modalité impérative : outre sa fonction phatique, elle peut présenter une fonction conative, dans la mesure où elle enjoint à l'interlocuteur de réagir à l'interpellation⁹. Son affinité avec une démarche prescriptive se manifeste par l'emploi du mode verbal impératif. Dans la première nouvelle, Simontault utilise ainsi la personne 5 de l'impératif *regardez*. Il ne dit pas cependant *Regardez, mes dames*, mais *Je vous supplie, mes dames, regardez* (1, p. 76), plaçant en tête de phrase l'incidente *je vous supplie*, qui modalise l'acte jussif par la dénotation la prière. Guebron emploie, dans la cinquième nouvelle, le même procédé en modalisant l'impératif *pensez* par l'incidente *je vous prie* (5, p. 100).

Dans les nouvelles 2, 3 et 4, le devisant utilise le présentatif *voilà*, dont la nature jussive est moins visible, l'impératif *vois* se trouvant pris dans une forme composée lexicalisée. C'est ce *voilà* qui sera le plus souvent repris dans la suite du recueil (5 cas sur 17 dans le corpus, 15 sur dans l'ensemble du recueil). Une autre manière d'adoucir la modalité jussive

9 Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Les formes nominales d'adresse dans les conversations familières », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Publications de l'Université de Savoie, 2010, p. 27.

consiste à choisir l'indicatif plutôt que l'impératif : le devisant utilise le présent avec *voyez vous* (6 et 7), ou le futur *vous vous garderez* (16), prenant tous deux une valeur jussive.

Le contournement de la deuxième personne dans la forme verbale peut apparaître comme un degré supplémentaire d'atténuation. Plutôt que formuler un ordre – fût-il adouci –, Longarine choisit de poser une assertion modalisée : « Il me semble, mes dames, que si tous ceux qui ont fait pareille offense estoient punis de pareille punition, Hircan et Saffredent devroient avoir belle peur » (8, p. 112). L'impersonnel *il me semble* opère une modalisation épistémique sur l'assertion qu'elle avance. Sa mise en cause d'Hircan et Saffredent pourrait paraître quelque peu agressive, comme le souligne la réplique d'Hircan : « elle [Longarine] brouilleroit le meilleur mesnage qui soit en la compagnie » (8, p. 113). Par le biais de la modalisation épistémique, Longarine atténue l'agressivité de son propos. Le procédé qui sera repris par Nomerfide dans la nouvelle 11, après le « conte hord et salle » qu'elle a audacieusement raconté, et dans la nouvelle 14 par Simontault, qui utilise l'axiologique très péjoratif *hypocrisie* pour caractériser le personnage féminin de son récit. Ce que la modalité impérative pourrait comporter de brutal, en particulier lorsqu'elle accompagne des propos un peu vifs, est ainsi adouci par des procédés d'atténuation, qui sont essayés par série de deux ou trois, comme si le devisant précédent exerçait une forme de mimétisme sur le suivant.

L'interpellation de la deuxième personne, marquée par une présence systématique de l'apostrophe, opère, après la fin du récit, un changement de régime énonciatif et pose une séparation nette entre récit et dialogue. Ces repères linguistiques sont nécessaires, car, si l'édition de Nicole Cazauran met en œuvre par des guillemets et un saut de ligne une séparation entre récit et dialogue, ces guillemets n'existaient pas dans l'édition originale¹⁰, non plus que le saut de ligne. Combinant apostrophe et présentatif, la formule *voilà, mes dames* est le signal démarcatif le plus fréquent pour les débuts de dialogue.

10 « Dans les transcriptions des répliques au style direct, nous avons introduit les guillemets (qui n'étaient pas en usage dans cet emploi) » (Nicole Cazauran, « Le texte de la présente édition », dans *L'Heptaméron*, éd. cit., p. 605).

LA LIAISON ANAPHORIQUE

Alors que l'apparition des outils de la déixis – temps verbaux, 1^{re} et 2^e personnes – crée une rupture entre le moment du récit et celui du dialogue, les outils de l'anaphore viennent au contraire mettre du liant entre ces deux temps de la nouvelle. Quels sont, dans les débuts de dialogue, les moyens grammaticaux de l'anaphore ? Et quels sont les antécédents anaphorisés ?

Démonstratifs et déterminants comparatifs

Marguerite de Navarre recourt aux différents types de démonstratifs :

- 62
- l'adverbe *là* du présentatif *voilà* (2, 3, 4, 12, 15) et le pronom neutre *cecy* (6, 7) ou *ce*, agglutiné avec la préposition *pour* dans *pource* (16), qui reprennent en anaphore résomptive l'ensemble du récit ;
 - le pronom féminin *ceste cy* (1, 15), qui renvoie au personnage féminin du récit ;
 - le déterminant *cet* dans *ceste bateliere* (5), *cet exemple* (9), *ceste longue histoire* (10), *ce gentil pasteur* (11a), *ce compte* (11b), *ceste dame* (14), qui, avec le substantif qu'ils actualisent, anaphorisent soit un personnage (1 ; 5 ; 14 ; 15), soit, c'est le cas le plus fréquent, le récit lui-même.

Une autre détermination anaphorique apparaît avec les mots *pareil* et *tel*, classés dans la catégorie des déterminants indéfinis¹¹, mais qui s'appuient, par leur sème comparatif, sur une référence au cotexte, tout en invitant l'interlocuteur à entrer dans une démarche analogique. Par l'analogie, le discours prend un caractère argumentatif. Dans l'ouverture de dialogue de la 5^e nouvelle, Longarine pose, par le déterminant *pareil* des groupes nominaux *pareilles offenses* et *pareille punition*, une analogie entre, d'une part, les « offenses » et la « punition » des personnages de son histoire et, d'autre part, les offenses supposées d'Hircan et Saffredent et la punition qu'ils pourraient recevoir. L'analogie amorce le mécanisme de transposition du conte à d'autres situations, ici celle de certains membres de l'assemblée. De même, quand Parlamente dit : « Il me semble, mes dames, que celles à qui on presente de telles choses devroient desirer à

11 Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002, p. 137.

en faire œuvres qui vinssent à si bonne fin, qu'il feit à ceste dame » (13, p. 189), elle tisse une analogie entre la bague du conte et « telles choses », et par là, entre la dame du conte et « celles à qui on presente telles choses ». L'analogie est posée cette fois avec une catégorie de personnes plus large. Dans les deux cas, la devisante utilise la modalisation *il me semble*, qui atténue l'imposition d'une argumentation par analogie, adoucissant ainsi le passage d'un texte narratif à un dialogal-argumentatif.

On remarquera que *L'Heptaméron* ne met pas en œuvre dans ces passages les moyens les plus courants de l'anaphore : le pronom personnel, le groupe nominal à article défini (sauf une fois, en 11a, avec *les belles viandes*), le pronom relatif. La préférence est donnée aux démonstratifs, et, parmi les démonstratifs, à ceux qui sont employés dans une anaphore résomptive (du type *ceste histoire*, ou *cecy*). Le caractère structurant des démonstratifs employés dans ces anaphores, résomptives d'un ensemble discursif, et parfois appelées *déictiques discursifs*, a été observé dans les textes médiévaux :

Dans les manuscrits médiévaux, dont le mode d'organisation textuelle et matérielle diffère de celui des imprimés modernes, le déictique discursif joue le rôle d'un marqueur de structuration dont la fonction se compare à celle d'un signe de ponctuation (l'alinéa de paragraphe par exemple, ou les guillemets de fin du discours direct) dans l'imprimé moderne¹².

Le texte de Marguerite de Navarre, pour lequel, on l'a dit, dans l'édition originale, les guillemets ne sont pas d'actualité trouve dans ces démonstratifs des moyens de mettre en évidence la structuration du texte.

Analyse sémantique des anaphores

L'anaphore a quelquefois pour antécédent des personnages du récit : le pronom démonstratif *ceste cy* (1 et 15), qui donne une simple instruction référentielle sans apporter d'information sémantique, et les groupes

12 Céline Guillot, « Démonstratif et déixis discursive : analyse comparée d'un corpus écrit en français médiéval et d'un corpus oral de français contemporain », *Langue française*, 152, 2006, p. 61.

nominaux *ceste basteliere* (5), *ce gentil pasteur* (11a), *ceste dame* (14). La reprise par *ceste dame* de *la dame*, sept lignes plus haut est un cas type d'anaphore fidèle, assurant la continuité textuelle. L'anaphore *ce gentil pasteur* accomplit, quant à elle, une recatégorisation du personnage principal du récit, nommé dans le cours de la narration *un cordelier* puis *le cordelier*. Cette recatégorisation permet à Nomerfide de filer une métaphore ludique, jouant sur la métaphore évangélique du pasteur. En déclarant : « Voilà, mes dames, les belles viandes, dequoy ce gentil pasteur nourrissoit le troupeau de Dieu » (11a, p. 163), elle pose une analogie entre les nourritures spirituelles que le prêcheur dispense aux fidèles, et les « viandes » que le « pasteur » donne à son « troupeau ». Cette métaphore des « viandes », qui vient à la suite d'un conte où les demandes de victuailles étaient au centre des discours du cordelier, renforce la continuité thématique entre récit et dialogue.

Plus sobrement, dans la nouvelle 5, le groupe nominal *ceste basteliere* reprend le substantif *basteliere* qui avait été utilisé au début du récit et repris en cours de narration par une série de pronoms personnels, sans apporter d'information sémantique nouvelle. Le dernier pronom personnel *elle* (« elle estoit eschappé », 5, p. 99) désignant dans le récit la batelière se trouve à une page de sa reprise par le groupe nominal anaphorique *ceste basteliere*, donc à une distance textuelle relativement importante. La reprise anaphorique apparaît bien alors établir une liaison non d'une phrase à l'autre, mais d'un ensemble textuel à l'autre.

Ce fonctionnement est plus net encore dans le cas de l'anaphore résomptive, qui, avec 11 occurrences, représente le type d'anaphore le plus fréquent. Le devisant reprend alors l'ensemble du récit, qu'il catégorise soit par un pronom ou adverbe démonstratif sémantiquement vide (*cecy*, *là*), soit par un groupe nominal. Notre corpus présente trois anaphores de ce dernier type : *cet exemple* (9, p. 120), *ceste longue histoire* (10, p. 157), *ce compte* (11, p. 166). On se gardera de surinterpréter le choix des mots *histoire* et *compte*, qui semblent employés avec des sens équivalents dans l'ensemble du recueil, de même que *nouvelle*¹³ : Nicole

¹³ Moins fréquent qu'*histoire* et *conte*, le mot *nouvelle* n'est pas présent dans notre corpus, mais il aurait pu l'être : dans l'édition de Michel François, fondée sur le

Cazauran, analysant les emplois de *contel/histoire/nouvelle*, montre que les devisants désignent le même récit tantôt par l'un de ces termes, tantôt par l'autre ; dans notre corpus, c'est le cas de la troisième nouvelle, désignée par le mot *compte* dans l'annonce (p. 81) et par *histoire* dans le début de dialogue (p. 87). Faut-il conclure, avec Nicole Cazauran, à une « indifférence aux mots » de la part des devisants¹⁴ ? Cette idée s'intégrerait à une lecture de *L'Heptaméron* placée sous le signe de la désinvolture, conforme au cadre de la conversation mondaine. Mais on invoquera, comme le fait par ailleurs l'éditrice, le défaut de distinction, dans la langue du XVI^e siècle, entre *conte* et *histoire*. *Compte*¹⁵ formé par dérivation régressive du verbe *conter*, désigne de façon très générale le résultat de l'acte de conter : contrairement au sens moderne de « court récit de faits, d'aventures imaginaires » (*Le Petit Robert*, 2020), le mot *conte* ne porte pas au XVI^e siècle de spécification concernant la longueur ni la nature merveilleuse ou véridique de ce qui est raconté ; ainsi le dictionnaire de Robert Estienne indique à l'article « Conte » : « Conte de choses véritables, *Historia* », où *historia* apparaît comme un hyponyme réservé aux récits véridiques. À l'article « Histoire », Estienne donne les gloses « *L'histoire des choses qui sont faictes d'an en an*, Annales » et « *L'histoire des choses aduenues selon l'ordre des temps*, Temporum descriptiones ». *Conte* désigne donc tout ce qui se raconte et *histoire* est plus spécialement orienté vers le récit de « choses advenues ». Les récits des devisants étant présentés comme toujours véridiques¹⁶, *histoire* et *conte* fonctionnent comme synonymes.

Manuscrit 1512 de la Bibliothèque nationale de France, Parlamente disait « Je sçay bien, mes dames, que ceste longue nouvelle pourra estre à aucuns fascheuse » (*L'Heptaméron*, 10, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1994, p. 83) et non « Je sçay bien, mes dames, que ceste longue histoire pourra estre à aucuns fascheuse » donné dans l'édition Cazauran, fondée sur l'édition de Gruget (1559) (p. 157). Le mot *nouvelle*, emprunté à l'italien *novela* avec référence au *Décameron*, n'est pas encore enregistré dans le dictionnaire de Robert Estienne ; le dictionnaire de l'Académie française le définira en 1694 par « Certains contes d'aventures extraordinaires, certaines petites histoires, comme les contes de Bocace, etc. ».

14 Nicole Cazauran, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs “nouvelles” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996/5, p. 884.

15 Ainsi orthographié par une confusion, très fréquente au XVI^e siècle, avec son homophone *conte*.

16 C'est la différence que revendique *L'Heptaméron* par rapport au *Décameron* :

Le mot *exemple* ne s'inscrit pas en revanche dans cette série synonymique. Étudiant le paradigme désignationnel du récit dans *L'Heptaméron*, Nicole Cazauran remarque que ce mot apparaît plus souvent qu'*histoire*, *conte* et *nouvelle*:

Surtout, le mot est à part : ce n'est pas un synonyme qui viendrait s'ajouter à *conte-histoire-nouvelle*, bien qu'en annonce, (sept fois sur douze) il soit joint à *conte* ou à *histoire*; il n'est pas réservé, comme tout, à un certain genre de récit et convient aussi bien au plaisant qu'au tragique. Ambivalent entre morale et rhétorique, le mot *exemple* se réfère toujours, plus qu'à l'acte narratif, à l'intention qui l'inspire¹⁷.

66 *Exemple* appartient à la fois à la rhétorique, en tant que type d'argumentation qui consiste à recourir à l'expérience particulière pour démontrer une thèse générale, et à la morale, parce que la thèse défendue définit aussi une règle de conduite. L'occurrence du mot *exemple* dans notre corpus (9, p. 120) illustre cette double valeur sémantique. Le récit de Dagoucin, ainsi catégorisé, prend place dans sa controverse avec Saffredent¹⁸ : il vient illustrer la thèse selon laquelle on peut mourir d'amour. La visée argumentative était explicitée, sur le mode parodique, dans l'annonce : « A fin, dist Dagoucin, que ma veritable parolle suyvie de signes et miracles, vous y face ajouter foy, je vous reciteray une histoire advenue depuis trois ans » (8, p. 115). La subordonnée finale introduite par *a fin* déclare l'intention de persuader ses auditeurs, en empruntant une formule évangélique décalée, qui introduit une solennité caricaturale et vient tempérer l'ardeur oratoire par une touche d'autodérision. Après le récit, l'interpellation sur le mode de la question oratoire « Vous semble-il, Messieurs, qui n'avez voulu croire à ma parolle [...] ... » (9, p. 120) confirme la visée argumentative, voire polémique, comme le suggère l'antagonisme marqué par la négation dans la relative. Ce caractère argumentatif est réaffirmé à la fin du dialogue

Paralamente déclare dans le Prologue que le projet de Marguerite est d'« en faire autant, sinon en une chose différente de Boccace, c'est de n'escire nouvelle, qui ne fust veritable histoire » (p. 65).

17 N. Cazauran, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs "nouvelles" », art. cit., p. 887.

18 Voir *supra*, p. 59-60.

par la reformulation : « Madame, je vous prouve par exemple l'amour vertueuse d'un gentil-homme jusques à la mort » (9, p. 121-122), où *je vous prouve par exemple* renvoie au raisonnement inductif. Du point de vue de la morale, l'histoire de Dagoucin est celle d'un jeune homme qui, par respect des conventions sociales, choisit de taire son amour ; elle vise à édifier les auditeurs par l'exemple d'une « parfaite amour », selon la formule qu'emploie Dagoucin dans l'amorce du dialogue, ou d'une « amour vertueuse », comme l'indique son intervention finale. L'anaphore par le mot *exemple* présente le récit comme un argument ou un apologue, dont le devisant tire des conclusions plus générales.

Si les mots *histoirel contel nouvelle* apportent des indications moins précises qu'*exemple*, ils amorcent aussi, en tant qu'anaphores résomptives, une démarche de catégorisation. Chez Ésope, la morale de fable commence par « *o muthos dêloi oti* » (« l'histoire montre que »), marquant le passage de la narration à l'interprétation livrée par le narrateur ; les fabliaux, dont Boccace et Marguerite de Navarre tirent leur matière, comportent aussi ce type de formule. Les anaphores résomptives de *L'Heptaméron* ouvrent de même la voie à une prise de distance avec le récit et à une démarche interprétative.

LA MONTÉE EN GÉNÉRALITÉ

Comme dans les fables, l'interprétation du récit passe dans *L'Heptaméron* par des opérations de catégorisation des personnages du récit. Ce type d'opération s'observe dans toutes les premières phrases de dialogue de notre corpus, à l'exception des nouvelles 10, 11b, et 14. Dans la nouvelle 14, la montée en généralité ne se fait pas dans la première phrase, mais dans les deux suivantes. Dans les nouvelles 10 et 11b, la première phrase du dialogue est consacrée à des commentaires stylistiques sur le récit : à la demande d'excuse « Je scay bien, mes dames, que ceste longue histoire pourra estre à aucuns fascheuse » (10, p. 157) de Parlamente répond le *satisfecit* « Il me semble, mes dames, que ce compte n'a esté ne long ne melencolicque » (11b, p. 166) de Nomerfide. La présence du commentaire métalinguistique a pour effet, dans la nouvelle 10, de retarder la montée en généralité, qui est effectuée dans

la deuxième phrase, avec le groupe nominal défini générique *les hommes*. Le récit de Nomerfide, conte « hord et salle », s'écarte quelque peu du modèle général et Oisille coupe court à la discussion : il n'y a pas de montée en généralité dans le dialogue de la nouvelle 111.

L'Heptaméron, nouvelle 1 à 16 : la première phrase du dialogue

1, p. 76	Je vous supplie, mes dames, regardez quel mal il vient pour une meschante femme, combien de maulx se feirent par le péché de ceste cy.
2, p. 80	Voilà, mes dames, une histoire véritable, qui doit bien augmenter le cœur à garder ceste belle vertu de chasteté.
3, p. 87	Voilà, mes dames, une histoire que volontiers je vous monstre icy par exemple, à fin que, quand voz mariz vous donneront les cornes de chevreul, vous leur en donnez de cerf.
4, p. 96	Voilà, mes dames, qui devrait donner grande crainte à ceux qui presument ce qui ne leur appartient.
5, p. 100	Je vous prie, mes dames, pensez que, si ceste basteliere eut l'esprit de tromper deux si malicieux hommes, que doivent faire celles qui ont tant veu et leu de beaux exemples [...]?
6, p. 103	Par cecy, voyez vous, mes dames, combien est prompte et subtile une femme à eschapper d'un danger.
7, p. 106	Par cecy voyez vous, mes dames, que la finesse d'un homme a trompé une vieille et saulé l'honneur d'une jeune femme.
8, p. 112	Il me semble, mes dames, que si tous ceux qui ont fait pareille offense estoient punis de pareille punition, Hircan et Saffredent devroient avoir belle peur.
9, p. 120	Vous semble-il, Messieurs, qui n'avez voulu croire à ma parolle, que cest exemple ne soit pas suffisante pour faire confesser que parfaicte amour mene les gens à la mort par trop estre celée et mescogneüe?
10, p. 157	Je sçay bien, mes dames, que ceste longue histoire pourra estre à aucuns fascheuse; mais, si j'eusse voulu satisfaire à celui qui me l'a comptée, elle eust esté trop plus que longue.
11a, p. 163	Voilà, mes dames les belles viandes, dequoy ce gentil pasteur nourrissoit le troupeau de Dieu.
11b, p. 166	Il me semble, mes dames, que ce conte n'a esté ne long ne melencolicque, et que vous avez eu de moy ce que vous en avez esperé.
12, p. 173	Voyla, mes dames, qui vous doit bien faire craindre ce petit dieu qui prend son plaisir à tourmenter autant les princes que les pauvres, et les forts que les foibles, et qui les rend aveugles jusques là d'oublier Dieu et leur conscience, et à la fin leur propre vie.
13, p. 189	Il me semble, mes dames, que celles à qui on présente de telles choses devroient desirer à en faire œuvres qui vinsent à si bonne fin qu'il fait à ceste bonne dame.
14, p. 197	Il me semble, mes dames, que les finesses du gentilhomme valent bien l'hypocrisie de ceste dame qui, après avoir tant contrefait la femme de bien, se déclara si folle.
15, p. 213	Voilà, mes dames, que, sans espargner nostre sexe, j'ay bien voulu monstre aux mariz, pour leur faire entendre que les femmes de grand cueur sont plustost vaincues d'ire et vengeance que de la douceur et amour, à quoy ceste cy sceut long temps résister, mais à la fin fut vaincue du desespoir.
16, p. 219	Et pource, mes dames vous vous garderez de nous comme le cerf (s'il avoit entendement) feroit de son chasseur. Car nostre félicité et nostre gloire et entendement est de vous voir prises, et oster ce qui vous est plus cher que la vie.

Le plus souvent, la première phrase du devisant contient un ou plusieurs groupes nominal/nominaux générique(s) posé(s) par le déterminant indéfini ou indéfini – l'un et l'autre pouvant accomplir une actualisation générique. Il s'agit souvent de catégories très générales *les gens* (9), ou qui se contentent de poser une catégorisation en genre : *une femme* (6), *des hommes... des femmes* (7), *aux hommes* (10). Dans la nouvelle 14, la montée en généralité ne se fait pas dans la première phrase, mais dans la deuxième : « Vous direz ce que vous voudrez des femmes (dist Emarsuitte) mais ce gentilhomme fist un tour meschant » (14, p. 197), avec le groupe nominal indéfini *des femmes*, puis la suivante : « Est il dict que si une dame en aimoit un, que l'autre la doive avoir par finesse » (*ibid.*), avec le groupe nominal indéfini *une dame*, qui instancie un représentant de la catégorie, et avec le pronom indéfini *un*, dont le couplage avec *en*, passant de *ce gentilhomme* (spécifique) à *un gentilhomme* (générique), accomplit une anaphore générique¹⁹.

Pour nommer la classe des femmes et celle des hommes, les devisants ont aussi recours à des désignations déictiques : étant eux-mêmes des représentants de l'une et l'autre catégories, ils peuvent utiliser les première et deuxième personnes à valeur générique. Quand Guebron dit : « Et pource, mes dames vous vous garderez de nous comme le cerf (s'il avoit entendement) feroit de son chasseur, car nostre félicité et nostre gloire et entendement est de vous veoir prises et oster ce qui vous est plus cher que la vie » (16, p. 224), le pronom *vous* désigne la classe entière des femmes, où sont incluses les auditrices, et les déterminants possessifs *notre* (*notre félicité, nostre gloire et entendement*) posent l'ensemble des hommes comme possesseur.

19 L'anaphore générique « met aux prises un référent particulier dont la mention antérieure est à l'origine d'une référence à la classe à laquelle appartient l'antécédent. L'invariance d'un énoncé tel que *J'ai acheté une Toyota* autorise une référence générique intégrée à la classe des Toyota aussi bien à l'aide d'un pronom personnel que d'une description démonstrative : *J'ai acheté une Toyota, parce que ces voitures sont robustes ; J'ai acheté une Toyota, parce qu'elles sont robustes* » (Georges Kleiber, « Marqueurs inférentiels et processus interprétatifs : pour une approche "plus sémantique" », *Cahiers de linguistique française*, 11, 1990, p. 253). Ici, l'antécédent est *ce gentilhomme* et la reprise se fait par le pronom personnel *en* (substitué de *de gentilhomme*).

Parfois la catégorisation saisit un groupe plus restreint ; elle peut être posée par un groupe nominal : *les princes... les pauvres, les forts... les faibles* (12, p. 173), *les femmes de grand cœur* (15, p. 213), ou par une relative périphrastique : *ceux qui presument ce qui ne leur appartient* (4, p. 96), *tous ceux qui ont fait pareille offense à leurs femmes* (8, p. 112), *celles à qui on présente de telles choses* (13, p. 189). Se trouve alors instanciée, à un niveau de généralité plus faible, une classe d'individus incluant les personnages du récit. Dans ces différents cas de figure, la succession *nomination spécifique/nomination générique* présente le personnage du récit comme un exemplaire de sa catégorie et fait passer de l'histoire particulière à l'« exemple » à valeur générale.

70

Un palier : le groupe nominal indéfini spécifique

Dans trois nouvelles du corpus, on observe des reprises du lexème désignant des personnages du récit avec une détermination indéfinie. Par exemple, dans la nouvelle 1, la dernière phrase du récit désignait le personnage principal par le groupe nominal défini spécifique *la mauvaise femme*, et la première phrase du dialogue enchaîne : « Je vous supplie, mes dames, regardez quel mal il vient pour une meschante femme » (1, p. 76). Le groupe nominal indéfini *une meschante femme* pose un référent spécifique (le personnage principal du récit), mais, par le choix de l'article indéfini, il l'instancie en tant qu'exemplaire de la catégorie *meschante femme*, sans passer par l'anaphore. Il s'agit alors de rompre la continuité textuelle pour se détacher du récit et amorcer une montée en généralité. Ce passage par le palier d'une instanciation indéfinie s'observe également dans la nouvelle 2, où *cette martyre de chasteté* est repris à la fin du récit par *une femme si vertueuse*, et dans la nouvelle 7, qui passe de *Ceste pauvre vieille / sa fille / le marchant à une vieille / une jeune fille / un homme*. Le groupe nominal indéfini spécifique représente dans les trois cas cités une étape intermédiaire entre le niveau spécifique du récit et le niveau générique du dialogue.

D'un cas spécifique à un autre

Les dialogues déploient volontiers la mise en application de la règle générale, opérant la redescende du générique au spécifique. Dans la

nouvelle 1 par exemple, le dialogue passe du générique *toutes les femmes* (deuxième phrase) au spécifique *quant est de moy* (troisième phrase) (p. 76). Cette opération peut être effectuée dès la première phrase : la nouvelle 3 raconte l'histoire de la Roynie, qui, trompée par le Roy, lui rend la pareille ; le début du dialogue indique : « Voilà, mes dames, une histoire que volontiers je vous monstre icy par exemple, à fin que quand voz mariz vous donneront les cornes de chevreul, vous leur en donnez de cerf » (3, p. 87). La règle générale, du type à *trompeur trompeur et demi*, reste alors implicite. On passe du cas particulier du récit à un autre cas particulier, sans expliciter le cas général sous lequel l'un et l'autre se rangent. La montée en généralité est alors opérée directement, en enchaînant cas exemplaire et cas applicatif.

Analysant ces premières phrases de dialogue, les commentateurs y voient une « conclusion »²⁰ ou une « fin de récit »²¹. La frontière entre récit et discours peut paraître ténue, tant le début de dialogue est étroitement lié au récit. Il s'en détache certes clairement par les indices déictiques, mais s'y ancre par les reprises anaphoriques et par les expressions référentielles. Le moment où le texte met en œuvre la solution de continuité entre le régime énonciatif du discours et celui du récit, est donc aussi celui où s'élabore leur articulation.

Notant les récurrences formelles de ces transitions, Gisèle Mathieu-Castellani estime que la « rhétorique strictement codifiée » de « topos de fin de récit » est « si monotone que le lecteur est tenté de ne plus lui prêter attention »²². Pour peu qu'il lui prête néanmoins attention, il y repérera des variations dans l'interpellation de l'interlocuteur, dans la liaison anaphorique et dans la montée en généralité. Ainsi, le caractère didactique de l'interpellation est plus ou moins masqué par les devisants ; les reprises anaphoriques portent généralement sur l'ensemble du récit, mais quelquefois sur les personnages ; la montée en généralité procède le

20 N. Cazauran, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs “nouvelles” », art. cit., p. 886-893.

21 G. Mathieu-Castellani, *La Conversation conteuse*, op. cit., p. 81.

22 *Ibid.*, p. 82.

plus souvent par une inclusion directe dans une expression référentielle générique, mais aussi par palier, ou implicitement.

Ces variations, sans mettre en jeu des moyens aussi divers que « l'art de la transition » de Jean de La Fontaine²³, travaillent les procédés de passage entre récit et morale, hérités de la fable et du fabliau, en les réinventant. Les transitions entre récit et dialogue de *L'Heptaméron*, comme les transitions entre récit et morale des fables, accomplissent un passage en discours, mais alors que celles des fables se referment sur la parole solitaire du moraliste, les « morales » de *L'Heptaméron* sont la première thèse de la *disputatio* qu'elles ouvrent.

23 Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970 coll. « Tel », p. 166-207.

Nicolas Boileau
Satires

LA RÉTICENCE DANS LES SATIRES DE BOILEAU

Éric Tourrette

À plusieurs reprises et de façon parfaitement explicite, Boileau revendique, au sujet de ses *Satires*, une franchise absolue du propos, une transparence parfaite du message, voire une brutalité assumée du ton. À l'en croire, le genre de la satire imposerait par définition un parler-vrai, un refus du détour ou de la dérobadé : « Est-ce donc là médire, ou parler franchement ? » (IX, v. 157¹.) Le silence serait donc impossible dans un tel cadre générique :

Le mal est qu'en rimant ma muse un peu légère
Nomme tout par son nom et ne saurait rien taire.

(« Discours au roi », v. 81-82)

À plus forte raison, Boileau écarterait mensonge et dissimulation : « Je ne sais ni tromper, ni feindre, ni mentir » (I, v. 43). Cela entraîne quelque crudité ponctuelle du vocabulaire, qui semble parfois jurer, par son refus de l'atténuation, au regard de la délicatesse et de la courtoisie qu'affectionne le XVII^e siècle :

Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom,
J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon.

(I, v. 51-52)

Cela entraîne aussi et surtout la pratique si controversée de la nomination des cibles : « Il a tort », dira l'un, « pourquoi faut-il qu'il nomme ? » (IX, v. 203.) On peut y voir une manifestation privilégiée de cet « esprit de candeur » que Boileau associe, de façon inattendue,

1 Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985 (notre édition de référence).

au genre satirique² : « Je veux dans la satire un esprit de candeur » (*Art poétique*, II, v. 179). Le mot *candeur* signifie en effet, en français classique, « franchise, sincérité », selon la première édition (1694) du *Dictionnaire de l'Académie française*³. On peut aussi penser que cette immédiateté du sens traduit la hantise d'être mal compris et le souci d'éviter toute équivoque⁴, au risque d'apparaître incivil⁵. Dans les *Satires*, donc, tout serait dit, sans hésitation possible. Cela n'empêche pas Boileau de s'enorgueillir, au sujet de la *Satire X*, « de ne pas laisser échapper un seul mot qui pût le moins du monde blesser la pudeur » (« Au lecteur », p. 123) : de fait, il se montre autrement retenu que Mathurin Régnier, dont les propres satires poussaient souvent la verveur jusqu'à la vulgarité, car les exigences de la politesse ou de la bienséance étaient alors nettement moins inhibitrices.

Le recours, dans les *Satires* de Boileau, à ces figures complémentaires de la dérobade que sont à première vue la prétérition et la réticence peut alors sembler paradoxal, car incompatible avec de tels principes esthétiques⁶. Boileau prétend ne rien taire, mais ces deux figures ont en commun l'exploitation habile ou retorse du silence. Il affirme vouloir dire les choses sans détour, à l'image d'une ligne droite, alors que la réticence et la prétérition ne sont faites que de courbures et parviennent à transmettre un message sans en avoir l'air. Car dans les deux cas, on le conçoit, la dissimulation n'est qu'apparente : prétendre ne pas dire quelque chose, c'est encore le dire, que le silence apparent prenne la forme d'une déclaration explicite (prétérition) ou d'une disparition de la parole physique (réticence). On pourrait dire, en somme, que la

2 Voir Françoise Berlan, « Lexique et genre : Boileau ou la *candeur* du satiriste », *Littératures classiques*, 28, 1996, p. 23-41.

3 Consulté en ligne : <https://artfl-project.uchicago.edu/node/17>.

4 Voir Allen G. Wood, « Boileau, l'équivoque, et l'œuvre ouverte », *Biblio* 17, 73, « Ordre et contestation au temps des classiques » (1), dir. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud, 1992, p. 275-285.

5 Voir Pascal Debailly, « L'éthos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 57, 2003, p. 71-91.

6 Sur la réticence, voir surtout Yves Le Bozec, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, 103, 2004, p. 3-6 ; Éric Tourrette, « Agnès et le... », *La Voix du regard*, 20, 2007-2008, p. 81-86 ; Michel Le Guern, « Sur le silence », *Littérature*, 149, 2008, p. 38-44.

prétérition dissimule par le noir des mots et que la réticence exploite le blanc des phrases interrompues, mais que de part et d'autre voiler la parole n'est qu'un subterfuge habile pour la rendre plus visible encore, à l'image des stratégies érotiques qui consistent toujours, peu ou prou, à feindre de dérober pour mieux offrir. La prétérition dévoile le référent en déclarant faire tout le contraire, comme par une antiphrase portant sur l'acte même d'énonciation : « N'attends pas qu'à tes yeux j'aïlle ici l'étaler [le libertinage de certaines femmes] » (X, v. 527). La réticence dit les choses en ayant l'air de les taire, par la seule suggestion et l'appel à l'imagination du lecteur : « Où tout me choque; enfin, où... Je n'ose parler. » (I, v. 136.) Dans les deux cas, un message est livré de façon subreptice, pour peu que le récepteur fasse l'effort d'interprétation active qu'on lui demande : c'est à lui d'assumer la responsabilité du sens, en comblant les lacunes objectives du texte⁷. Les moyens employés semblent diamétralement opposés : un commentaire méta-énonciatif, une parole qui se dissipe avant son plein aboutissement. Mais l'effet produit est similaire, au point qu'on pourrait dire qu'une réticence n'est jamais qu'une prétérition plus subtile ou plus radicale⁸. Si la réticence s'apparente donc, jusqu'à un certain point, à la prétérition, en revanche elle semble l'inverse exact de l'hyperbate. À la différence de cette dernière figure, qui prolonge inopinément une phrase au-delà du terme attendu, la réticence l'interrompt en effet de façon prématurée : s'opposeraient ainsi matériellement un surplus et une carence, un retrait et un débordement, mais dans les deux cas le sens y gagnerait toujours quelque chose, comme pour toute figure.

7 On songe au fameux mot de Mme de Sablé dans une lettre à Mme de Schonberg, au sujet des *Maximes* de La Rochefoucauld : « vous avez admirablement achevé la maxime » (François de La Rochefoucauld, *Maximes*, éd. Jean Rohou, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1991, p. 296). On ne saurait mieux dire l'exigence d'une lecture active et personnelle. Dans son discours sur les *Maximes*, Henri de La Chapelle-Bessé exploite pour sa part une image picturale : « ce sont les premiers traits du tableau : les yeux habiles y remarquent bien toute la finesse de l'art et la beauté de la pensée du peintre » (*ibid.*, p. 283). Sur ces questions, voir Éric Tourrette, « Beaucoup de choses en peu de mots », *Poétique*, 184, 2018, p. 233-245.

8 « Le plus souvent, la figure fonctionne comme une prétérition » (Y. Le Bozec, « Trois points de suspension... », art. cit., p. 6).

Les définitions proposées par le *Dictionnaire de l'Académie française* confirment les affinités étroites entre les deux figures de la réticence et de la prétérition. En 1694 (1^{re} éd.), l'Académie définit la *réticence* comme une « figure de Rethorique, par laquelle l'Orateur feignant de vouloir passer certaines choses sous silence, ne laisse pas d'en parler ». En 1762 (4^e éd.), elle ajoute que la *prétérition* est une « figure de Rhétorique, par laquelle on fait semblant de ne pas vouloir parler d'une chose dont cependant on parle ». Les deux définitions se ressemblent étrangement, elles mettent en évidence la même contradiction manifeste entre une volonté apparente et un effet réel : dans les deux cas, il s'agirait d'une feinte, autrement dit de ce que Boileau aspire en principe à éviter. En 1762 encore, l'Académie présente les deux termes comme des synonymes à l'entrée *aposiopèse* : « Figure de Rhétorique. Réticence, prétérition. » Mais, d'une édition à l'autre, on voit s'accroître sensiblement le degré de précision dans la définition de la réticence : la formule « l'Orateur fait entendre une chose sans la dire » (1762, 4^e éd.) pourrait s'appliquer à n'importe quel trope, alors que la phrase « l'Orateur en s'interrompant, fait entendre ce qu'il ne veut pas dire expressément » (1798, 5^e éd.) identifie enfin la spécificité linguistique de la réticence. Cette figure, donc, reposerait sur un effacement du signifiant, qui paradoxalement ne bloquerait pas l'accès au signifié, comme si le segment dérobé restait identifiable simplement par son pourtour, de façon métonymique en quelque sorte.

Le paradoxe va même plus loin : non seulement la réticence en dit autant que les mots physiques, mais elle en dit même plus, car elle en appelle aux imaginations personnelles des récepteurs, qui enrichiront le sens en le faisant éclater. Chacun comprend la phrase interrompue à sa manière propre, et le silence s'avère alors plus frappant encore que la parole réalisée, par son aptitude à attirer l'attention pour solliciter une réception active. Si la prétérition conduit à un sens net, univoque, fermé si l'on peut dire, la réticence, moins balisée, ouvre diverses possibilités interprétatives en faisant vaciller le sens du texte : elle lui ajoute une part de flou suggestif. « La réticence en dit quelquefois plus que les paroles », affirme ainsi le *Dictionnaire de l'Académie française* (1835, 6^e éd.). Rien de plus bruyant ou expressif, d'une certaine manière, que le silence : ne pas dire objectivement quelque chose, c'est le dire avec plus de vigueur

encore, mais virtuellement et sans en avoir l'air. On ne parle jamais mieux que quand on se tait : c'est là, sans doute, l'un des grands secrets de l'art littéraire⁹. « Ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire », écrit Boileau lui-même en traduisant Longin¹⁰. Le vide sonore ou visuel recèle étrangement une plénitude de sens¹¹.

Qu'en pensent les rhéteurs? Et comment définissent-ils la figure? Au XVI^e siècle, Antoine Fouquelin se montre assez sommaire et ne retient que l'aspect privatif du procédé: « une interruption, par laquelle quelque partie de la sentence est retenue et supprimée, et l'oraison quasi interrompue¹² ». Au XVII^e siècle, Bernard Lamy définit d'abord l'ellipse comme l'effet direct d'un afflux de passions, qui semble bloquer les moyens ordinaires du langage, comme si les mots n'étaient jamais à la hauteur des affects, que seul un silence objectif pourrait évoquer de façon crédible: « la colere de ce pere est si forte qu'il n'acheve pas ce qu'il vouloit dire ». Il voit dans l'aposiopèse une espèce au sein du genre de l'ellipse, dont le trait spécifique serait une difficulté supplémentaire de compréhension: la réticence ainsi définie serait simplement une ellipse plus opaque. Là encore, l'approche adoptée est ouvertement psychologique plutôt que purement esthétique: « venant tout d'un coup à changer de passion, ou à la quitter entierement, on coupe tellement son discours, qu'à peine ceux qui écoutent, peuvent-ils deviner ce que l'on vouloit dire »¹³. Dans les *Satires* de Boileau, la réticence serait alors le lieu de la colère la plus forte: le poète fulmine à tel point qu'il ne semble plus pouvoir recourir aux mots, l'aphasie étant le langage propre de l'émotion intense¹⁴.

9 Voir Éric Tourrette, *Maîtriser la dissertation littéraire générale*, Paris, Ellipses, 2018, sujet n° 8.

10 Longin, *Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995, p. 84.

11 « Que de choses se sont dites sans ouvrir la bouche ! » (Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* [1761], éd. Jean M. Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002, p. 623.)

12 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1990, p. 390.

13 Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 3^e éd., Paris, André Pralard, 1688, p. 118.

14 « Les grandes douleurs sont muettes », note par exemple Alphonse de Lamartine (« Commentaire de la Neuvième Méditation », dans *Méditations poétiques* [1820],

Au XVIII^e siècle, Du Marsais n'emploie pas les termes *réticence* ou *aposiopèse*, mais il constate que certaines ellipses, paradoxalement, n'empêchent pas l'expression complète d'une idée : « la proposition n'est point entière, mais le sens fait voir que ce père voulait dire à son fils, *Que dis-tu le plus méchant de tous les hommes*¹⁵ ? » À l'inverse de l'opacité relative qu'évoque Lamy, Du Marsais suppose alors une transparence de l'interprétation : le message est transmis avec une forme paradoxale d'évidence, alors même qu'il ne se matérialise pas dans un signifiant réalisé. Là encore, la figure est interprétée comme le signal d'une émotion trop vive pour qu'on la dise avec les mots, mais Du Marsais ajoute que ce procédé n'est en rien l'apanage des professionnels de l'art oratoire, et se rencontre jusque dans les productions linguistiques des usagers ordinaires : « Ces façons de parler dans lesquelles il est évident qu'il faut suppléer des mots pour achever d'exprimer une pensée que la vivacité de la passion se contente de faire entendre, sont fort ordinaires dans le langage des hommes¹⁶. » Au XIX^e siècle, Pierre Fontanier constate que la prétérition, loin d'empêcher la réussite effective de la transmission du message, lui donne au contraire plus de vigueur ou de visibilité : « La Prétérition [...] consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très-clairement, et souvent même avec force¹⁷. » Le même paradoxe se manifeste au sujet de la réticence, où le triomphe de l'éloquence prend la forme inattendue du silence physique : « Combien cette figure, employée à-propos, l'emporte sur tout ce que la parole pourrait avoir de plus éloquent ! » C'est que l'acte de parole ne se limite pas à l'énoncé, et que les circonstances de l'énonciation peuvent opportunément pallier les lacunes verbales : « La Réticence consiste à s'interrompre et à s'arrêter tout-à-coup dans le cours d'une

suivies de *Nouvelles Méditations poétiques* [1823], éd. Aurélie Loiseleur, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2006, p. 124). « Les trois points peuvent mettre en scène l'émotion provoquant l'impuissance ou, au moins, la confusion de la parole », explique Yves Le Bozec (« Trois points de suspension... », art. cit., p. 5).

15 Du Marsais, *Des tropes ou des Différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* [1730], éd. Gérard Dessons, Paris, Manucius, 2011, p. 34.

16 *Ibid.*

17 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1821-1830], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 143.

phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le secours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au-delà »¹⁸. C'était déjà la position de Nicolas Beauzée dans l'*Encyclopédie méthodique* : « le peu qu'on a dit, avec le secours des circonstances, doit suffire pour faire deviner ce qu'on ne dit pas ; et c'est souvent un moyen d'en faire imaginer beaucoup plus qu'on ne serait permis d'en dire¹⁹ ». Au xx^e siècle enfin, Henri Suhamy combine la syntaxe et la psychologie, l'effet et la cause, pour définir la figure : « phrase commencée, non continuée, pour des raisons psychologiques ou autres²⁰ ».

Toutes ces analyses ont en commun d'associer la réticence à une opération d'effacement du signifiant : une partie de la phrase, pour telle ou telle raison, est physiquement dérobée, avec toutes les conséquences d'irrégularité syntaxique qu'on peut imaginer, puisque les règles d'enchaînement des unités au sein de la phrase semblent brisées, un verbe restant sans complément essentiel, une préposition sans régime, un déterminant sans nom, un sujet sans verbe, etc. C'est précisément l'agrammaticalité déroutante de l'énoncé ainsi produit qui attire l'attention et dévoile le procédé stylistique. La présence des points de suspension n'est donc pas une condition suffisante ou même nécessaire pour parler de réticence, à plus forte raison quand il s'agit de l'état de langue classique, où la ponctuation était encore très fluctuante et volontiers laissée à la libre fantaisie des imprimeurs : il serait tout à fait imprudent ou anachronique de se fonder sur un indice aussi frêle, malmené souvent, de surcroît, par les éditeurs modernes. Ainsi, on ne sait trop s'il y a ou non réticence dans l'exemple suivant :

N'y manquez pas au moins. J'ai quatorze bouteilles
D'un vin vieux... Boucingo n'en a point de pareilles [...].

(III, v. 21-22)

¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹ Cité par M. Le Guern, « Sur le silence », art. cit., p. 41.

²⁰ Henri Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 8^e éd., 1997, p. 110.

Une proposition relative pourrait intervenir après *vin vieux* (du type *dont vous me direz des nouvelles*), mais sa présence ne s'impose pas absolument au plan syntaxique et la phrase, en l'état, peut sembler complète. Les points de suspension qui apparaissent dans l'édition au programme peuvent simplement suggérer le ton rêveur du personnage, qui se grise des prétendues richesses de sa propre cave et se perd dans une contemplation mentale. Si l'on identifie malgré tout une réticence, on l'interprétera comme une marque de fausse modestie : le personnage affecte de ne pas tout dire par souci de discrétion, mais entend en réalité mieux suggérer, par là même, la grande qualité du vin. La suite de la réplique peut en tout cas impliquer une rupture de construction (anacoluthie), puisque le locuteur utilise le pronom adverbial, dans le cadre d'une nouvelle phrase, au lieu d'intégrer une proposition relative comme on pouvait s'y attendre (*quatorze bouteilles d'un vin vieux dont Boucingo n'a point les pareilles*) : l'enthousiasme semble alors désarticuler la syntaxe. On voit le contraste avec une réticence incontestable, où la phrase est comme laissée en suspens puisqu'elle s'avère grammaticalement lacunaire :

Enfin ce fut alors que, sans se corriger,

Tout pécheur... Mais où vais-je aujourd'hui m'engager ?

(XII, v. 307-308)

Mais l'efficacité de la communication linguistique ne serait pas affectée par la suppression, bien au contraire : le segment retranché serait aisément restituable, et la phrase y gagnerait même un surcroît d'expressivité, comme si l'habileté du style compensait pour ainsi dire une syntaxe défaillante. On dirait en somme plus et mieux en disant moins, on parlerait plus intensément encore par le silence, et le mot le plus parfait serait finalement une absence de mot. Quant à l'explication de l'interruption, les avis divergent : on peut y voir une feinte, un calcul stratégique, un procédé délibéré par lequel l'orateur signale sa maîtrise technique, ou bien au contraire la marque spontanée d'une émotion intense, qui submerge le locuteur et que les mots ne parviennent plus à exprimer dignement, la phrase se dissipant alors en silence évocateur : le débordement de l'affect se traduirait paradoxalement par une

contention du langage, de façon quasi antiphrastique. La réticence est peut-être alors un moyen accessible pour dire l'indicible²¹ : ce qu'on n'oserait nommer directement, pour des raisons de pudeur, de politesse, de morale, etc., peut toujours être suggéré de façon plus discrète ou plus contournée, par le pourtour verbal, de la même façon qu'un vêtement peut conserver comme la trace fantomatique du corps qu'il n'enferme plus, par un biais fondamentalement métonymique.

Reste la question d'une éventuelle typologie : peut-on distinguer entre différentes espèces de réticences, et si oui selon quels critères classificatoires ? Pierre Larthomas distingue nettement entre l'interruption, qui est selon lui un « accident du langage », et la réticence proprement dite : il y a interruption quand l'interlocuteur intervient brusquement pour couper la parole au locuteur qui, dès lors, « n'a pas la possibilité de terminer sa phrase », et il y a réticence quand « la phrase reste [...] inachevée à l'intérieur même de la réplique »²². La distinction est à la fois énonciative (énoncé unique *vs* interaction verbale) et esthétique (figure délibérée *vs* imperfection de l'échange), voire diathétique (activité *vs* passivité). Dans l'*Encyclopédie méthodique*, Beauzée ne disait déjà pas autre chose : « L'interruption vient d'un second, et impose un silence forcé à celui qui parle ; la réticence vient de celui même qui parle, et cause un silence volontaire [...] »²³. » Yves Le Bozec applique encore sensiblement les mêmes critères, mais avec une autre terminologie, quand il distingue entre une « interruption externe » (parole coupée par autrui) et une « interruption interne » (parole suspendue par le locuteur lui-même)²⁴. Georges Molinié oppose pour sa part le genre qu'est l'aposiopèse et l'espèce qu'est la réticence : l'aposiopèse « se produit non seulement entre des répliques de dialogue, mais aussi dans la continuité, si l'on peut dire, d'une seule énonciation », alors que la réticence constitue « un arrêt dans un unique

21 « Seul le silence peut dire l'indicible. » (M. Le Guern, « Sur le silence », art. cit., p. 42.) Voir É. Tourrette, *Maîtriser la dissertation littéraire générale*, op. cit., sujet n° 24.

22 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés* [1972], Paris, PUF, 6^e éd., 1997, p. 222 et 287.

23 Cité par M. Le Guern, « Sur le silence », art. cit., p. 42.

24 Y. Le Bozec, « Trois points de suspension... », art. cit.

énoncé suivi, de la part du locuteur lui-même »²⁵. Donc toute réticence est une aposiopèse, mais toute aposiopèse n'est pas une réticence. On constate que ces analyses se recourent à peu près ; on devine qu'elles ont été élaborées principalement pour rendre compte de textes théâtraux ; on observe qu'elles restent fondamentalement artificielles. Car en vertu même de la double énonciation qui caractérise le genre dramatique, les différentes interventions des personnages ne s'intègrent-elles pas dans le discours global que le dramaturge adresse au spectateur ? L'auteur, en définitive, ne fait-il pas toujours lui-même une figure, même quand plusieurs voix se font entendre ? Au demeurant, même pour un texte théâtral on hésite souvent sur l'interprétation locale des points de suspension : tel personnage s'abstient-il par sa propre initiative de parler, ou bien subit-il l'intervention importune de son interlocuteur ?

Il n'est pas difficile d'en trouver des exemples jusque dans les *Satires* de Boileau :

Telle est l'humble vertu qui dans son âme empreinte...
 Je le vois bien, tu vas épouser une sainte,
 Et dans tout ce grand zèle il n'est rien d'affecté.
 (X, v. 505-507)

On peut comprendre que le poète satirique, impatienté par la naïveté d'Alcippe, lui coupe sèchement la parole pour tourner en dérision sa façon d'idéaliser la femme qu'il s'apprête à épouser. Mais peut-être est-ce Alcippe lui-même qui laisse sa phrase suspendue, comme tétanisé par une admiration qui le laisse sans voix, avant que n'intervienne le poète. De même, ailleurs dans la même satire, on lit :

Savez-vous que l'épouse avec qui je me lie
 Compte entre ses parents des princes d'Italie ;
 Sort d'aïeux dont les noms... ? Je t'entends, et je voi²⁶
 D'où vient que tu t'es fait secrétaire du Roi :

²⁵ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992, p. 61 et 293.

²⁶ On lit *je vois* dans l'édition au programme ; nous prenons la liberté de rétablir la graphie qu'exigent les règles de versification.

Il fallait de ce titre appuyer ta naissance.

(X, v. 465-469)

Là encore, le changement de locuteur est patent et pourrait parfaitement être signalé par la ponctuation ; mais s'agit-il d'une « interruption » ou d'une « réticence », pour parler comme Pierre Larthomas ? Peut-être le poète brise-t-il par l'irruption de sa voix le discours d'Alcippe, mais peut-être aussi ce dernier choisit-il de ne pas terminer sa phrase, comme par modestie, par souci de ne pas trop afficher le prestige imposant de la famille de sa fiancée. Trancher serait sans doute arbitraire : le texte doit être abordé tel qu'il est, avec les flottements de sens qu'on peut y déceler. L'insertion immédiate d'une autre réplique, dans le cadre d'une situation de dialogue, ne garantit donc pas l'absence de réticence proprement dite de la part du premier locuteur :

On dit qu'on l'a drapé dans certaine satire ;
Qu'un jeune homme... Ah ! je sais ce que vous voulez dire,
A répondu notre hôte [...].

(III, v. 189-191)

L'inachèvement de la phrase peut ici traduire aussi bien l'hésitation du premier personnage (qui peine à aborder un sujet au parfum de scandale) que l'impatience du second (qui s'empresse avec fierté de montrer son savoir) : on serait bien en peine de dire s'il faut ou non ménager un temps de silence entre les deux répliques. Parfois même, les deux voix peuvent correspondre à deux facettes d'une même personne, ce qui rend plus fragile encore la distinction entre l'interruption et la réticence :

Répondez, mon Esprit ; ce n'est plus raillerie :
Dites... Mais, direz-vous, pourquoi cette furie ?

(IX, v. 147-148)

Le refus de parler et le refus de laisser parler semblent alors empiriquement indissociables. Le plus prudent est donc de parler de réticence pour tout énoncé suspendu, qu'il y ait ou non intervention d'un tiers : la seule question est alors de savoir si cette réticence est attribuable à un simple personnage, dans une saisie analytique, ou bien,

de façon plus synthétique, à l'écrivain en personne. Du point de vue du récepteur, cela ne change pas fondamentalement la nature du procédé.

On peut en revanche, pour étudier les occurrences des *Satires*, distinguer entre le retranchement (paradigmatique) d'un mot unique et le retranchement (syntagmatique) d'un segment de phrase complet : la différence principale porte alors sur l'étendue linéaire de ce qui est effacé, de l'unité lexicale au syntagme, voire à la proposition. S'y ajoute un contraste dans l'accessibilité du signifiant retranché, qui peut sembler plus grande pour le mot que pour le segment de phrase. Quand un seul mot est dérobé, les contraintes du vers peuvent en effet le suggérer fortement :

La vertu n'était point sujette à l'ostracisme,
Ni ne s'appelait point alors un [jansénisme].

(XI, v. 145-146)

Le mot est absent de la phrase, mais exigé par le vers, il est à la fois exclu et intégré. Quel autre mot que *jansénisme* comporterait la bonne terminaison, le bon nombre de syllabes et une vraie compatibilité sémantique avec le début de la phrase ? La particularité de la réticence, qui est de parvenir à dire par le silence, est ici flagrante ; le mot litigieux, qui ravive des querelles dont il est désormais malséant de parler, ne subit donc pas une censure réelle, mais un simple floutage qui ne peut tromper personne, et il ne feint de disparaître que pour mieux sauter aux yeux.

De surcroît, Boileau maintient souvent l'initiale du mot retranché, ce qui fait du signifiant réalisé une manière de synecdoque : la partie incarne virtuellement le tout. Le nom propre est ainsi partiellement masqué par le blanc de la suspension, ce qui lui donne la séduisante part de mystère du sigle ou du cryptogramme. Il peut s'agir d'un nom réel, aisé à restituer : « la lettre que le célèbre M. Arnauld a écrite à M. P... » (« Préface de 1701 », p. 54) ; « À M. M*** / Docteur de Sorbonne » (VIII, p. 97). Les personnes sont ainsi clairement identifiables sans être nommément désignées, selon un subterfuge un peu fuyant, qui peut surprendre de la part d'un partisan convaincu de la nomination directe : Boileau semble faire un compromis entre les règles du genre

satirique (qui incitent à l'exhibition) et les exigences de la civilité (qui encouragent la dissimulation), d'où une forme hybride, qui n'est ni vraiment opaque ni entièrement transparente. La plume voile et dévoile du même mouvement, à la manière des jeux érotiques. L'hésitation sur le référent visé n'est pas réellement permise, mais juridiquement Boileau est inattaquable, au prix de quelque mauvaise foi : en toute objectivité, le texte ne dit pas ce que tout le monde comprend pourtant. Mais il peut aussi s'agir d'un simple nom de fantaisie, ce qui ouvre *a priori* la porte à toutes les hypothèses des lectures à clefs, crédibles ou farfelues²⁷ : « Suivre à front découvert Z... et Messaline » (X, v. 174). Le mètre apporte toutefois ici des précisions sur le nom retranché, ce qui limite la gamme des possibilités : il comporte nécessairement deux syllabes. À plus forte raison, la versification ne laisse guère de doute dans l'exemple suivant, où c'est un mot de la langue, et non un nom propre, qui est faussement dérobé :

Et combien la Neveu, devant son mariage,
A de fois au public, vendu son p...
(IV, v. 33-34)

On voit le contraste avec l'absence de crudité dont se targuera Boileau pour la satire X : le voile qui prétend recouvrir l'indicible est manifestement transparent. La rime et le décompte des syllabes rendent en effet le mot litigieux présent dans l'absence, pour ainsi dire : la suppression partielle lui donne encore plus de visibilité, et le lecteur est invité à compléter de lui-même le vers, sur un mode ludique. Le mot se fait fantomatique, il se laisse entendre sans être physiquement réalisé, il feint de se dérober pour mieux s'offrir. Tout est donc dit sans être dit, le référent scabreux est bel et bien convoqué en l'absence du signifiant qui lui correspond, il se loge finement entre les lignes : le vers est à la fois pudique (par le retranchement) et trivial (par la suggestivité), il transfère habilement la vulgarité sur le silence physique et contraint plaisamment le lecteur à commettre lui-même la faute de goût. Beaucoup plus tard,

27 Voir Volker Schröder, « D'Ariste à Z... : Sur quelques clés de Boileau », *Littératures classiques*, 54, 2005, p. 153-167.

Jean-Paul Sartre ne procédera pas autrement quand il consacrera une pièce célèbre à *La P... respectueuse* (1947). *Finissez vos phrases!* (1978), disait Jean Tardieu dans une autre pièce²⁸ : *finissez vos mots*, pourrait-on ajouter. L'apocope ainsi radicalisée est au lexique ce que la réticence est à la syntaxe.

Quand c'est tout un membre de phrase qui est dérobé, un commentaire méta-énonciatif peut confirmer explicitement la présence du procédé :

Où le seul art en vogue est l'art de bien voler ;
Où tout me choque ; enfin, où... Je n'ose parler.
(I, v. 135-136)

90

La parole du poète semble inhibée, pour des raisons morales, face aux représentations les plus choquantes, comme si toute vérité n'était pas bonne à dire, alors même que la satire aspire en principe à la dénonciation exhaustive des vices : la réticence peut alors s'interpréter comme une forme d'euphémisme, qui estompe par le silence les propos les plus crus. Mais ce n'est jamais qu'une fausse atténuation, puisque l'imagination du lecteur, éveillée par le mot subordonnant ainsi laissé en suspens, contre toute attente, va combler la phrase à son gré : contrairement à ce qu'on a pu observer pour le retranchement d'un mot unique, ici la gamme des restitutions possibles semble largement ouverte. On voit surtout dans cet exemple la complémentarité accomplie de la réticence et de la prétérition, puisque les deux procédés se succèdent immédiatement et produisent le même effet de suggestivité : à la suspension d'une phrase succède une formulation explicite du refus de dire, qui constitue déjà en soi un discours effectif.

L'intérêt majeur de la réticence est donc d'élargir le champ des discours possibles en levant les barrières morales intégrées par le locuteur : tout peut alors se dire, à condition qu'on ne le dise pas expressément. Si la formulation effective est encadrée par des contraintes parfois étroites, la suggestion est par nature illimitée : comment un propos qui n'est

28 Voir Karine Gros, « "Asseyez-vous sur ce langage, il a des ressorts excellents" : une étude de *Finissez vos phrases! ou Une heureuse rencontre* de Jean Tardieu », *Recherches pédagogiques*, 11, 2005, p. 69-85.

pas objectivement tenu pourrait-il s'attirer les foudres de la loi ou de la religion ? Rien n'est vraiment indicible, pour peu qu'on accepte d'écouter le silence. Boileau peut ainsi faire subtilement allusion aux controverses religieuses désormais éteintes, qu'il serait malséant de raviver *a posteriori* :

Enfin ce fut alors que, sans se corriger,
Tout pécheur... Mais où vais-je aujourd'hui m'engager ?

(XII, v. 307-308)

Le poète semble soudain interrompre son élan, comme étonné de sa propre audace ; mais il n'a pas besoin d'en dire plus pour être parfaitement compris. Là encore, distinguer absolument entre la réticence (sujet sans verbe) et la prétéition (refus explicite de poursuivre) serait artificiel, tant les deux figures semblent se répondre et se compléter harmonieusement, la seconde n'étant jamais que le commentaire de la première. On voit que les plus graves questions peuvent être abordées de biais pour ainsi dire, par l'intermédiaire de la réticence. Mais la figure peut aussi s'avérer plaisante et légère, elle peut adopter un ton badin :

Cotin, à ses sermons traînant toute la terre,
Fend les flots d'auditeurs pour aller à sa chaire ;
Saufal est le phénix des Esprits relevés ;
Perrin... Bon, mon esprit ! courage ! poursuivez.

(IX, v. 291-294)

Feignant de se montrer conciliant, le poète force sa plume pour accumuler, avec une évidente ironie, les faux éloges des mauvais écrivains ; mais après tant de contrevérités objectives, le propos se heurte soudain à un mur, par écœurement peut-être ; Perrin est à ce point médiocre que louer son talent semble une impossibilité linguistique, la contradiction entre le sujet et le groupe verbal étant alors absolue et irréductible. Même en plaisantant ostensiblement, Boileau ne peut se résoudre à dire du bien de cet auteur : l'adynaton, semble-t-il, a ses limites, et la parole du poète, désormais bloquée, ne peut plus que se dissiper en silence. Les encouragements que Boileau s'adresse à lui-même n'y changeront rien : les mots semblent refuser de s'enchaîner sur le papier, tant la

vraisemblance serait bafouée par toute suite virtuelle conduite sur le ton des vers qui précèdent. Le coup, assurément, est rude, et il est bel et bien porté à travers le non-dit : ainsi isolé, Perrin semble autrement ridicule encore que les autres écrivains nommés, pour lesquels Boileau ne mâche pourtant pas ses mots.

Mais ce sont surtout les deux interdits majeurs de la violence et de la sexualité qui trouvent dans la réticence un moyen commode pour se dire, malgré le poids des censures intériorisées par la conscience morale. Quand une menace d'agression physique n'est pas explicitement formulée, elle semble encore plus redoutable, comme si l'on renonçait à mettre des mots précis sur des actes à ce point barbares :

92

Hé! mon Dieu, craignez tout d'un auteur en courroux,
Qui peut... — Quoi? — Je m'entends. — Mais encor? — Taisez-vous.

(IX, v. 321-322)

L'imagination du lecteur est efficacement sollicitée par ce blanc qu'elle est appelée à combler : chacun pourra achever la phrase en fonction de ses plus grandes craintes, de la simple bastonnade à l'assassinat pur et simple. En matière de pratiques sexuelles, un dernier scrupule semble retenir la plume du poète au moment où elle allait basculer dans la vulgarité explicite :

Tel partit tout baigné des pleurs de sa Lucrèce,
Qui, faute d'avoir pris ce soin judicieux,
Trouva... tu sais... — Je sais que d'un conte odieux
Vous avez comme moi sali votre mémoire.

(X, v. 50-53)

Le refus d'achever la phrase en la « salissant » laisse efficacement entrevoir le tableau dérobé : rien d'obscène n'est expressément jeté sur le papier, et pourtant rien n'est vraiment dissimulé de la teneur du référent, pour peu que le lecteur se prête de bon gré à la rêverie qu'on lui propose. On songe inévitablement aux *Contes* de Jean de La Fontaine, qui sont peut-être le chef-d'œuvre de cet art de contourner l'expression directe de la sexualité, à grand renfort d'allusions ou de périphrases. Une simple esquisse, à la fois discrète et évocatrice, porte déjà en elle une charge érotique certaine :

Ou de rompre un voyage utile et nécessaire,
Mais qui la priverait huit jours de ses plaisirs,
Et qui, loin d'un galant, objet de ses désirs...

(X, v. 406-408)

Le mot *désirs*, suffisamment suggestif par lui-même, rend inutile tout prolongement de la phrase. Peut-être même la suspension de la phrase est-elle finalement plus troublante que l'expression directe de l'acte envisagé, si l'on admet que le charme propre de l'érotisme est de toujours se tenir à la frontière trouble entre la pudeur et l'obscénité, sans jamais basculer définitivement d'un côté ou de l'autre. N'en dire ni trop ni trop peu : c'est l'apanage de l'érotisme, et c'est aussi presque une définition de la réticence.

Boileau fait donc, dans ses *Satires*, un emploi relativement varié et régulier de la réticence, ce qui peut sembler inattendu de la part d'un poète aspirant à incarner la franchise et la vérité, jusqu'à la brutalité. Il y trouve un ressort comique efficace, notamment quand il est question de pratiques sexuelles coupables, mais aussi le moyen habile de livrer subrepticement des messages dangereux, par exemple en matière religieuse. Un simple mot, faussement dérobé, saute aux yeux alors même qu'il n'est pas physiquement réalisé et que le texte n'offre que son pourtour linguistique. Ou bien une phrase complète se dissipe en silence avant même d'atteindre le terme qu'exige la syntaxe, sans devenir pour autant incompréhensible. Dans les deux cas, rien n'est dit expressément, mais tout est dit tacitement. La réticence réussit donc l'étrange tour de force d'être transparente sans être explicite et de convertir le silence en langage. Elle parvient à dire les choses sans les nommer, comme si le blanc devenait lui-même un signifiant paradoxal. Ainsi peut subtilement se loger au cœur de la phrase tout ce qu'il serait malséant d'exprimer verbalement, pour telle ou telle raison : la réticence libère la parole en feignant de la confronter à ses limites, elle est à la fois aporie du langage et triomphe du langage. Non seulement elle se substitue aux mots physiques, mais elle les surpasse nettement par le pouvoir évocateur qu'elle possède, par l'ouverture sémantique qu'elle promet, par l'émotion débordante qu'elle suggère : elle nous rappelle donc qu'on

ne parle jamais mieux qu'en se taisant. Même si elle procède par d'autres moyens linguistiques que la prétéition, elle rejoint finalement cette autre figure par les effets produits, au point de lui être parfois étroitement associée dans les occurrences. La réticence permet en somme au texte de se prolonger par la rêverie, elle l'enrichit de lectures virtuelles, elle feint de le trouver pour mieux l'emplir. C'est ainsi qu'elle peut...

RENDRE *RAISON* DES ÉPITHÈTES DE BOILEAU : PROCÈS ET REDYNAMISATION SATIRIQUE

Thibaud Mettraux

L'examen de l'imaginaire et de la pratique boiléviennne de l'épithète nous est inspiré par ce qui s'apparente, au premier abord, à un paradoxe de l'histoire littéraire. S'il conviendrait d'en présenter plus précisément le déploiement, on se contentera de n'en donner ici que quelques indices. Soit, d'abord, le constat suivant : dans le texte des *Satires*, le terme *épithète*, mentionné à deux reprises (II, v. 34 ; IV, v. 91)¹, débouche sur la mise en procès d'un « ornement » (IV, v. 100) rhétorique suspecté de contribuer à la « froide[ur] » (II, v. 34 ; IV, v. 100) et à l'« enfl[ure] » (IV, v. 91) de l'expression. Dès lors qu'il est employé « pour rimer » (II, v. 33), il ne laisse en effet apparaître que des « vers et sans force et sans graces / Montez sur deux grands mots, comme sur deux échasses » (IV, v. 97-98) que le satiriste raille chez un Chapelain qui, « et c'est là sa folie », s'acharne à l'art de rimer (IV, v. 90). En somme, à suivre les positions du Régent du Parnasse, le recours à l'épithète serait, sinon un travers stylistique, pour le moins une tendance dont il faudrait se méfier, tant elle paraît susceptible de sacrifier la « raison » (IV, v. 99) au profit de ces « froids ornemens » (IV, v. 100) qui, « toujours », se laissent « coudre au besoin » (II, v. 36). À plus d'un siècle de distance, le Marmontel des *Éléments de littérature* (1787), dans l'article qu'il consacrait à l'« épithète », faisait pourtant de Boileau, à côté de Racine, le champion du procédé, blâmant par contraste les « épithètes surabondantes », tantôt « oisive[s] », tantôt « importune[s] » et parfois même « à contresens » qui

1 Nous avons consulté l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » : Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966. Dans l'ensemble de l'article, nous inscrivons la référence aux *Satires* directement dans le corps du texte : les chiffres romains renvoient au numéro de la satire, les chiffres arabes à la numérotation des vers.

pullulent selon lui dans les vers de Jean-Baptiste Rousseau². Fort de sa définition de l'épithète comme un « adjectif sans lequel l'idée principale serait suffisamment exprimée, mais qui lui donne ou plus de force, ou plus de noblesse, ou plus d'élévation [...] », le poéticien propose en effet « quelques exemples » afin de discriminer « les épithètes bien ou mal employées »³. Il cite notamment un extrait du *Lutrin* (I, v. 57-68), érigé pour l'occasion en « modèle de la versification française », pour en vanter les « épithètes », stipulant « qu'aucune [...] n'était absolument nécessaire au sens » – il s'agit donc bien d'*épithètes* et non de simples *adjectifs*, selon la distinction mise en œuvre – « mais qu'il n'y en a pas une qui n'ajoute à l'image »⁴. . . Or cet éloge de l'épithète de Boileau n'est guère l'apanage de Marmontel : on le trouve, déjà, dans l'appréciation attribuée au chevalier de Méré : « ce Boileau est un bon versificateur ; il choisit bien ses épithètes⁵ » ; il traverse également quelques remarques ponctuelles de l'édition, longtemps « réputée⁶ », des *Œuvres complètes* par Jacques Berriat Saint-Prix⁷. Gustave Lanson, sans expliciter que l'épithète de Boileau est excellente, confessera enfin qu'elle n'est pour le moins jamais mauvaise : « jamais il ne rime au petit bonheur, par à peu près, à coups d'épithètes incolores, “à la Voltaire”⁸ ».

2 Jean-François Marmontel, « Épithète », dans *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 501.

3 *Ibid.*, p. 497-498.

4 *Ibid.*

5 Cité dans Charles-Henri Boudhors, « Divers propos du chevalier de Méré en 1674-1675 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1922, p. 220.

6 Henri Bernès, « Une nouvelle édition de Boileau », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 47, 1935, p. 39.

7 *Œuvres complètes de Boileau, collationnées sur les anciennes éditions et sur les manuscrits ; avec des notes historiques et littéraires, et des recherches sur sa vie, sa famille et ses ouvrages*, éd. Jacques Berriat Saint-Prix, Paris, Philippe, 1837, t. II. Voir notamment p. 326-327, à propos du chant II du *Lutrin* (v. 131-132) : « Nos bons poètes évitent les épithètes languissantes et sacrifiées à la rime. Quand ils se trouvent forcés de rimer en épithètes, ils ont un soin particulier que l'épithète soit belle, neuve, et ajoute de l'éclat ou de l'harmonie à leurs vers... Dans ces deux-ci, les épithètes sont aussi heureuses pour exprimer la pensée du poète que pour donner à ses vers l'harmonie qui leur est propre » ; p. 339 : « Boileau savait admirablement varier l'épithète ».

8 Gustave Lanson, *Boileau* [1892], Paris, Hachette, 5^e éd., 1919, p. 47.

Tel est donc le paradoxe initial : d'un côté, le propos d'une œuvre, les *Satires*, dont la « propension réflexive » n'est plus à montrer – c'est là, on le sait, « un des enjeux centraux de l'exercice satirique⁹ » – et qui ne s'intéresse à l'*épithète* que pour dénoncer les « froids ornements » (IV, v. 100) et la « verve indiscreète » des Chapelain, Quinault et Scudéry ; de l'autre, la réception d'un auteur dont la postérité aura consacré (pour un certain temps au moins) l'usage ingénieux de l'*épithète*... On est là face à une tension entre la représentation imaginaire qu'un auteur construit du bien-écrire et sa pratique rédactionnelle effective. Pourtant, si le discours résolument dépréciatif de Boileau sur le procédé de l'*épithète* a récemment retenu l'attention des spécialistes¹⁰, ce jugement épistylistique n'a pas encore été mis au regard du « corps formel »¹¹ de l'écriture boiléviennne : qu'en est-il, en somme, de la poétique de l'*épithète* dans les *Satires* (auxquelles se limitera la présente étude) et comment rendre *raison* des occurrences de la forme (selon le terme si cher au poète) compte tenu de la circonspection, sinon du mépris, qu'elle paraît lui inspirer ?

Répondre d'une telle problématique nécessite de revenir d'abord sur les enjeux de cette mise en procès de l'*épithète* et de proposer en filigrane une caractérisation linguistique plus précise de cet ornement rhétorique.

- 9 Delphine Reguig, *Boileau poète. « De la voix et des yeux... »*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 18.
- 10 Voir, notamment, Anne-Pascale Pouey-Mounou, « L'*épithète* est-elle un vilain défaut ? Les superfluités du style dans quelques caricatures de la poésie du *xvi^e* siècle », dans Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (xvi^e-xviii^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 147-179 ; Anne-Pascale Pouey-Mounou, « Les démêlés de l'*épithète* et de la rime dans les arts poétiques des *xvi^e* et *xvii^e* siècles », dans Nadia Cernogora, Emmanuelle Mortgat-Longuet et Guillaume Peureux (dir.), *Arts de poésie et traités du vers français (fin *xvi^e*-*xvii^e* siècles). Langue, poème, société*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 171-190 ; Delphine Reguig, « Froideur et saveur de la rime chez Boileau », dans Sophie Hache et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *L'*Épithète*, la rime et la raison. La lexicographie poétique en Europe, *xvi^e*-*xvii^e* siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 367-382.
- 11 L'expression est empruntée à Gilles Philippe, qui l'emploie pour distinguer le « corps formel » du « corps imaginaire » du style, en tant que « représentation doxique qu'une époque donnée peut avoir du lien qui unit la littérature et la langue » (« Les deux corps du style », *Les Temps modernes*, novembre-décembre 2013, p. 146). Il s'agit donc, dans notre cas, de mettre le discours attesté de Boileau sur l'*épithète* en regard de sa pratique manifeste de la forme.

Dans un deuxième temps, une exploitation – sous forme de coup de sonde – de l’outil informatique donnera à constater l’absence de saillance statistique d’un présupposé évitement boilévien du recours à l’épithète, comparativement au corpus que le satiriste mobilise pour condamner les vices du procédé. Je donnerai enfin quelques pistes herméneutiques pour laisser entrevoir, par-delà cette attitude de défiance, une singulière redynamisation satirique de la forme suspecte, ouvrant les voies du pastiche et de la fameuse « distance critique », déjà appréhendée par Bernard Beugnot¹². L’attention sera alors portée plus spécifiquement sur les *Satires II* et *III*.

DU PROCÈS DE L’ÉPITHÈTE COMME RESSOURCE DE LA LEXICOGRAPHIE POÉTIQUE

Le procès qu’intentent à l’épithète les *Satires II* et *IV* trouve un intéressant prolongement dans un texte un peu moins connu : le *Dialogue des poètes*, édité pour la première fois en 1716 dans les *Œuvres complètes* par Brossette, qui prétend l’avoir rédigé après que Boileau le lui a récité¹³. La pièce met en scène un Apollon averti par Horace des « abus qui regnent sur le Parnasse¹⁴ ». Comme le blâme est adressé à « ces François qui font des vers latins¹⁵ », Boileau fait notamment dialoguer son personnage olympien avec Ravisius Textor. Sans qu’il ne revendique le statut de poète, ce dernier se montre alors fier de « fournir » aux auteurs néo-latins « des Epithetes toutes les fois qu’ils en ont besoin », tant et si bien que ceux-ci « ne peuvent pas se passer de [lui] »¹⁶. Cette convocation de la figure historique de Textor, dont le *Specimen Epithetorum* (1518) et les *Epitheta* (1524) sont les premières attestations, en latin, du genre de l’épithétaire¹⁷, renseigne sur l’affiliation qu’opère

12 Bernard Beugnot, « Boileau et la distance critique », *Études françaises*, 5/2, mai 1969, p. 194-206.

13 Voir, sur ce point, la notice de Françoise Escal dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1119-1120.

14 Boileau, *Dialogue des poètes*, *ibid.*, p. 592.

15 *Ibid.*, p. 593.

16 *Ibid.*, p. 595.

17 Une longue bibliographie existe sur le sujet. On renverra ici à l’excellente synthèse

ici Boileau entre l'étiquette « épithète » et la tradition de la lexicographie poétique – celle des « dictionnaires de poètes », pour reprendre l'heureuse expression de Nicole Celeyrette-Pietri¹⁸. On gagera qu'il en va de même dans la *Satire II* : plus que de condamner en soi le procédé, le poète se moque de sa possible « froid[eur] » (II, v. 34), dès lors que l'excessive disponibilité de la forme laisse, en deçà de toute motivation esthétique, « toujours des mots pour les coudre au besoin » (II, v. 36). Il n'est par ailleurs pas étonnant de constater que c'est le phénomène de la mise en rimes des épithètes qui origine la défiance du satiriste : constellant sous un même réseau thématique la *rime* et l'*épithète*, Boileau interroge les entrées privilégiées (et parfois même rassemblées¹⁹) par les dictionnaires poétiques. En somme, de l'épithète que le rimailleur néo-latin empruntera chez Textor pour combler quelque lacune à celle qu'un mauvais vers se laissera « coudre » à la rime répond un même soupçon : le « besoin », en tant que symptôme du manque d'inspiration, et la solution de facilité d'une forme en un sens toujours déjà là. Notons qu'en rattachant – quoique indirectement : tantôt par le biais de Textor, tantôt par le problème de la rime – la tentation de l'épithète à la disponibilité des recueils et dictionnaires poétiques, le satiriste relaie une dérision qui le précède indiscutablement et que l'on observe déjà, par exemple, sous la plume de Charles Sorel ou de Jean Desmarets de Saint-Sorlin²⁰. Pour eux, comme pour Boileau, l'épithète *froide*, puisée pour les seuls besoins du nombre et de la rime dans les ouvrages d'un La Porte²¹, en français, et d'un Textor, en latin, s'impose comme le signal

d'Anne-Pascale Pouey-Mounou : « Dictionnaires d'épithètes et de synonymes aux XVI^e et XVII^e siècles : du lexique au manuel », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 75, 2013, p. 47-65. Ces dictionnaires d'épithètes à destination des poètes recensent pour chaque substantif, comme leur nom l'indique, les épithètes susceptibles de convenir.

- 18 Nicole Celeyrette-Pietri, *Les Dictionnaires des poètes : de rimes et d'analogies*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.
- 19 Que l'on songe en effet à ce curieux objet éditorial paru à la fin du XVI^e siècle, qui joint un *Amas d'Epithètes* construit à partir des œuvres poétiques de Guillaume Du Bartas au *Dictionnaire des rimes françaises* d'Odet de La Noue (Genève, Eustache Vignon, 1596).
- 20 Sur le procès de l'épithète au début du XVII^e siècle, voir A.-P. Pouey-Mounou, « L'épithète est-elle un vilain défaut ? », art. cit.
- 21 Maurice de La Porte est l'auteur du premier épithéaire français attesté. L'ouvrage

immédiatement reconnaissable de la médiocrité poétique. L'intérêt est ici de comprendre que le procès de la forme est indissociable de celui du recours aux ressources de la lexicographie poétique.

À cet égard, l'évolution du genre de l'épithète française (tradition peu productive mais longtemps attestée²²) est un témoin privilégié pour saisir l'histoire des représentations de la forme dans les imaginaires littéraires-langagiers de l'Âge classique, dont Boileau est tout à la fois l'indice et l'acteur. Au xvii^e siècle, la tendance globale est à la restriction, eu égard tout à la fois à la délimitation des contours catégoriels de la notion et à la codification des normes servant à discriminer les bons des mauvais usages. Il importe d'en donner ici un aperçu, afin de mieux cerner le procédé blâmé et les enjeux de sa redynamisation satirique.

100

La première de ces restrictions est d'ordre linguistique et définitionnel. Il est en effet communément admis que le vocable *épithète* dénote au xvi^e siècle encore toute sorte d'expansions nominales, qu'elles soient adjectivales ou non. Témoin privilégié de cette plasticité de la forme, le recueil lexicographique de Maurice de La Porte (1571) entassait « pêle-mêle », comme l'a montré Anne-Pascale Pouey-Mounou, « les adjectifs, quelle que soit leur fonction, les périphrases, les antonomases et même les substantifs métaphoriques »²³. Aussi l'épithète semble-t-elle alors tout au plus interprétable en termes fonctionnels et engage le problème général de la complémentation nominale. Or le recueil d'Antoine de Montméran, publié en 1645, manifeste une drastique « réduction de l'épithète aux seuls adjectifs », comme le constate Sophie Hache, précisant que « le père Daire fera de même un siècle plus tard »²⁴. Cette restriction du champ d'extension de l'épithète est par ailleurs confirmée par le témoignage des lexicographes : qu'il s'agisse du *Dictionnaire français*

a fait l'objet d'une récente réédition critique : *Les Epithetes* (1571), éd. François Rouget, Paris, Champion, 2009.

22 Outre La Porte et l'*Amas d'Epithetes* recueilli chez Du Bartas, déjà cités, on relève au xvii^e siècle : Antoine de Montméran, *Synonimes et epithetes françoises, recueillies & disposées selon l'ordre de l'Alphabet*, Paris, Jean Le Bouc, 1645. La tradition se poursuit au xviii^e siècle avec Louis-François Daire, *Les Épithètes françoises, rangées sous leurs substantifs*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1759.

23 A.-P. Pouey-Mounou, « L'épithète est-elle un vilain défaut ? », art. cit., p. 149.

24 Sophie Hache, « Le bel usage de l'épithète au xvii^e siècle », dans S. Hache et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *L'Épithète, la rime et la raison*, op. cit., p. 342.

de Richelet (1680) ou du *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), le terme est toujours défini comme un « nom adjectif », qui est « joint » à un nom « substantif »²⁵. Par là, si l'épithète s'apparente grammaticalement à l'adjectif au moins dès la seconde moitié du XVII^e siècle, ce qui la distingue de ce « terme de grammaire » auquel elle est alors jumelée, c'est son origine rhétorique comme sa propension à nourrir la tradition de la lexicographie poétique, aux côtés de la rime et de la synonymie : loin de n'être qu'une catégorie descriptive, elle se voit mobilisée pour contribuer à l'évaluation des pratiques rédactionnelles dans les œuvres d'éloquence et de poésie. Pour le dire brièvement, le problème de l'épithète, en tant que catégorème rhétorique et lexicographique, débouche vers une théorie normative du bel usage de l'adjectif.

La seconde restriction que l'on observe en comparant La Porte à Montmérán a trait à la délimitation des possibilités paradigmatiques, traduisant une apparente suspicion quant au potentiel expressif de l'épithète. En dépit de sa prétention à recenser « deux ou trois fois plus d'Epithetes que dans le Liure du sieur de la Porte », et dans un ouvrage « beaucoup plus petit »²⁶, Montmérán resserre en fait drastiquement l'éventail des substantifs listés, se faisant l'écho des tendances puristes qui affectent le lexique de la langue littéraire française : disparaissent en somme les termes techniques ou relevant de vocabulaires trop spécialisés, certaines variantes archaïsantes ou dialectales, les références à la culture antique, etc.²⁷. De la même manière, outre que les épithètes retenues ne sont plus qu'adjectivales, censure est faite aux composés (« aimegland », « nourrit-vigne », « porte-épée ») et à certains dérivés qui, sinon

25 Dans le *Richelet*, la définition donnée à l'entrée « epitete » est la suivante : « nom adjectif, qui se joint dans le discours à quelque substantif » (Pierre Richelet, *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise [...]*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, p. 297) ; dans le *Furetière*, on trouve : « nom adjectif qui designe quelques qualitez d'un nom substantif qui luy est joint » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [1690], s.v. « Épithete », consulté sur <http://www.furetiere.eu/> en septembre 2020).

26 Antoine de Montmérán, « Préface », dans *Synonimes et epithetes françoises*, *op. cit.*, n.p.

27 L'édition numérique des *Epithètes* de La Porte permet aisément de prendre acte de la profusion lexicale qui caractérise l'ouvrage : <https://preamble.net/epithetes/epithetes.html>, consulté en septembre 2020.

qu'ils furent des hapax, restent peu attestés ailleurs (« abeilliennes », « chéneux », « saccageux »)²⁸. Précision – réduction, donc – catégorielle, et restriction des possibles : au xvi^e siècle, l'essor de recueils d'épithètes « va de pair avec le développement de poétiques accordant une large place à la qualification²⁹ » ; au xvii^e siècle, le dictionnaire de Montmérans va clairement dans le sens de l'épuration.

102

Les travaux de Sophie Hache ont également permis de relever une tendance similaire dans la tradition des Remarqueurs. Prenant à rebours l'exubérance de la *copia* humaniste, Vaugelas et Bouhours préférèrent en effet, à la recension des possibles expressifs, saisir l'occasion de quelques réflexions circonstanciées et plus approfondies sur l'emploi d'adjectifs choisis, dont ils évaluent en un sens l'acceptabilité³⁰. Là encore, l'imaginaire stylistique évolue « vers un choix argumenté de l'épithète et une réduction des possibles³¹ ». En définitive, le discours classique sur le procédé laisse progressivement émerger une demi-teinte que l'on retrouvera, au moins, jusqu'à Marmontel, et qui ressort parfaitement de la position tenue par un Morvan de Bellegarde en 1695, dans ses *Reflexions sur l'Elegance et la politesse du Stile* : « Rien ne donne plus de grace au discours, qu'une Epithete bien placée ; au contraire, les Epithetes vagues & inutiles le rendent insipide & languissant³² ». Ce qui hante la représentation de l'épithète au xvii^e siècle, c'est donc moins l'enrichissement du lexique poétique que la discrimination des bons et des mauvais usages : à l'épithète bien choisie érigée en ressource privilégiée de l'ornementation répond ainsi celle qui, superflue, inappropriée où mal dosée, ne peut qu'énerver le style.

C'est à la lumière de ces précisions qu'il convient donc de réfléchir à l'épineuse coarticulation de l'imaginaire et de la pratique effective de l'épithète dans l'œuvre de Boileau. La défiance à l'égard des facilités

28 *Ibid.*

29 A.-P. Pouey-Mounou, « L'épithète est-elle un vilain défaut ? », art. cit., p. 148.

30 C'est par exemple le cas de la longue discussion menée par Vaugelas sur les adjectifs *insidieux* ou *gracieux*. Voir, sur ce point, S. Hache, « Le bel usage de l'épithète au xvii^e siècle », art. cit., p. 333-334.

31 *Ibid.*, p. 335.

32 Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, *Reflexions sur l'Elegance et la politesse du stile* [1695], Paris, André Pralard, 1705, p. 71.

de la forme, comprise dans sa dimension lexicographique, traduit assurément une mise en procès plus générale de tout usage inapte à se prévaloir d'un autre argument que celui de sa nécessité formelle. Le procès emblématise en ce sens celui de la froideur, que Gilles Siouffi définit comme « l'excès dans la figure, mais aussi la focalisation abusive sur la dimension de l'élocution, hors de la prise en compte du fond³³ ». Étant donc admise l'idée que la seule accessibilité ne peut rendre raison de l'ornement, menacé par le fléau de la gratuité, il reste à envisager la manière dont Boileau peut, par sa pratique rédactionnelle effective, profiter du dispositif satirique pour redynamiser le procédé. Car s'il en le censeur explicite, on rejoindra Marmontel et le chevalier de Méré pour montrer qu'il en est aussi le champion.

103

L'ÉPREUVE DE LA DENSITÉ ADJECTIVALE : BOILEAU MAUVAIS ÉLÈVE ?

Les résultats statistiques que nous présentons rapidement ici n'ont qu'une valeur de coup de sonde. Les méthodes pourraient être précisées et les corpus traités amplement plus conséquents. Gageons pourtant que ceux-ci témoignent de l'absence de saillance statistique d'un évitement de l'adjectif, que l'on eût pu attendre des positions explicites de Boileau sur l'épithète. En d'autres termes, sur le plan strictement quantitatif, Boileau se démarque peu de ceux qu'il condamne et se montre même étonnamment bien enclin à recourir à l'adjectif.

Il paraissait en effet intéressant de mettre l'œuvre des *Satires*³⁴ à l'épreuve de l'outil informatique, afin de la contraster avec un corpus de textes provenant d'auteurs que Boileau nomme pour illustrer la justesse de son jugement critique. À considérer les poètes moqués

33 Gilles Siouffi, « Le problème du "froid" au xvii^e siècle. Sentiment terminologique, sentiment stylistique et sentiment linguistique », dans C. Barbaferi et J.-Y. Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques*, op. cit., p. 178.

34 Nous avons choisi la version informatisée disponible sur *Wikisource* (https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_%C5%92uvres_po%C3%A9tiques/Satires, consultée en septembre 2020). À partir de la source, nous avons généré un fichier .txt qui ne comporte que les vers, sans les indications péritextuelles, ni les morceaux de prose (« Préface » ; « Avertissement » ; « Discours sur la satire », etc.). Le document traité ne comporte donc plus que, ligne à ligne, tous les alexandrins des *Satires*, dans l'ordre de leur apparition.

dans la *Satire II* – l'abbé de Pure (v. 18), Philippe Quinault (v. 20), Georges de Scudéry (v. 76)³⁵ – auxquels s'ajoute la référence à Jean Chapelain (IV, 90)³⁶, force est d'abord de constater que le jugement d'un mésusage de l'épithète s'exerce par-delà toute réflexion en termes de frontières génériques (ou registrales), et que les vices de l'enflure et de la froideur pèsent tout aussi bien sur le registre épique (Chapelain) que sur le registre tragique ou tragicomique (Scudéry, Quinault). Plus encore, en matière de choix de la rime, le satiriste se prosterne devant la figure du maître de la comédie, dont il fait l'apologie de la « rare » justesse (I, v. 18), tout en citant, en guise de contre-exemple, des auteurs qui ne se sont que peu illustrés dans le registre proprement comique, à l'instar de Scudéry. L'hétérogénéité générique de notre corpus n'est donc que la résultante de la non-pertinence du critère de genre dans le jugement boilévien sur l'épithète.

Le premier observable retenu est celui de la densité adjectivale, susceptible de mesurer le poids réservé par le texte à la qualification. Compte tenu du fait que la catégorie épithète tend par ailleurs à s'identifier, dès le XVII^e siècle, avec les contours grammaticaux du nom adjectif, ce critère donne un indice non négligeable de la fréquence de la forme. La mesure de la fréquence d'emploi des parties du discours est réalisée avec le logiciel *Textable*³⁷, extension d'Orange

35 Pour les textes dramaturgiques de ces auteurs, nous avons consulté leur édition sur la base de données *Théâtre classique* (<http://www.theatre-classique.fr/>, consultée en septembre 2020). Le fichier annoté XML mis à disposition permet d'extraire aisément les vers, en supprimant toute autre indication péritextuelle (locuteur, didascalie, etc.). Il s'agissait alors de créer un nouveau fichier .txt afin de régler le cas des vers répartis sur plusieurs répliques et d'obtenir un document où chaque ligne équivaut à un alexandrin (selon le format construit pour les *Satires*). Nous nous sommes par ailleurs restreints aux textes antérieurs à 1663, date supposée de la rédaction de la *Satire II*, pendant la querelle de *L'École des femmes*.

36 Nous avons retenu pour la présente étude le poème héroïque de Jean Chapelain, *La Pucelle ou la France délivrée* (1656). La version .txt que nous avons consultée est générée à partir de l'édition publiée chez Marpon (Paris, 1891), mise en ligne sur *archive.org* (<https://archive.org/details/lapucelleoulafr01chap>, consultée en septembre 2020). De la même manière, nous avons nettoyé le texte pour ne conserver que les vers, ligne à ligne.

37 Aris Xanthos, « Textable : programmation visuelle pour l'analyse de données textuelles », dans Émilie Née, Jean-Michel Daube, Mathieu Valette et Serge Fleury (dir.), *JADT 2014. Proceedings of the 12th International Conference on*

Canvas³⁸ et compatible avec l'analyseur syntaxique *TreeTagger*. Le **tableau 1** ne recense que les catégories sémantiquement pleines du nom, de l'adjectif, de l'adverbe et du verbe (toutes désinences confondues). Notons que le pourcentage a été calculé après la soustraction des marques étiquetées comme ponctuationnelles. Les chiffres sont éloquents : à l'instar de *La Pucelle* de Chapelain, et contrairement aux œuvres de Quinault et Scudéry, moquées dans la *Satire II*, comme à celles Molière, la langue des *Satires* accorde un privilège visible aux ressources nominales sur les ressources verbales, ce qui a pour corollaire une forte propension à l'emploi de l'adjectif. Plus encore : en dépit de son mépris de la froide épithète, l'adjectif est, avec le nom, la catégorie grammaticale par laquelle Boileau s'éloigne le plus des autres textes du corpus considéré. En d'autres termes, l'argument statistique de la densité adjectivale dévoile combien la suspicion de Boileau à l'égard du mauvais usage de l'épithète n'entraîne nullement un refus du procédé. Bien plus, les résultats manifestent la saillance du recours à l'adjectif dans les *Satires*, trait par lequel Boileau se démarque, sur le plan strictement quantitatif de ses contemporains.

Nous nous sommes dans un second temps proposé de travailler sur le phénomène plus précis de la rime adjectivale (quoique sur un corpus drastiquement restreint, dans la mesure où l'opération est nettement plus longue à réaliser). Il s'agissait dans cette optique d'isoler, grâce au logiciel *Textable*, les paires rimiques et de mesurer ensuite avec l'aide de la lemmatisation *TreeTagger*, la proportion de celles qui étaient composées de deux adjectifs. Là encore, la pratique rédactionnelle du satiriste entre en tension avec l'explicitation de ses jugements esthétiques : si Chapelain s'impose en effet comme le plus enclin à se laisser tenter par la mise en rime des épithètes, Boileau, malgré les réserves formulées à cet égard, le talonne (**tableau 2**). On notera enfin que, si la question était strictement statistique, « la rime » aurait bien « raison » de trouver en Quinault

Textual Data Statistical Analysis, 2014, p. 691-703 (en ligne : <http://lexicometrica.univ-paris3.fr/jadt/jadt2014/>, consulté en septembre 2020).

38 Janez Demšar, Blaž Zupan, *Orange: From Experimental Machine Learning to Interactive Data Mining, White Paper*, Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana, 2004.

Tableau.1. Pourcentage par catégories grammaticales

	Nom	Adjectif	Adverbe	Verbe
Nicolas Boileau, <i>Satires</i> [1666]	5 685/24 704 23,01 %	2 133/24 704 8,63 %	1 523/24 704 6,16 %	44 55/24 704 18,03 %
Jean Chapelain, <i>La Pucelle, ou la France délivrée</i> [1656]	9 771/46 069 21,21 %	3 618/46 069 7,85 %	2 050/46 069 4,45 %	7 808/46 069 16,95 %
Georges de Scudéry, <i>Ligdamon et Lidias</i> [1631]	3 990/20 973 19,02 %	1 150/20 973 5,48 %	1 458/20 973 6,95 %	4 218/20 973 20,11 %
Georges de Scudéry, <i>La Mort de César</i> [1637]	2 208/12 369 17,85 %	721/12 369 5,83 %	828/12 369 6,69 %	2 466/12 369 19,94 %
Georges de Scudéry, <i>Eudoxe</i> [1641]	3 322/19 320 17,19 %	977/19 320 5,06 %	1 514/19 320 7,84 %	4 036/19 320 20,89 %
Georges de Scudéry, <i>Arminius</i> [1643]	2 767/16 045 17,24 %	862/16 045 5,37 %	967/16 045 6,03 %	3 210/16 045 20 %
Philippe Quinault, <i>La Généreuse Ingratitude</i> [1654]	2 231/15 333 14,55 %	729/15 333 4,75 %	1 364/15 333 8,9 %	3 265/15 333 21,29 %
Philippe Quinault, <i>Stratonice</i> [1657]	2 503/17 025 14,7 %	643/17 025 3,78 %	1 544/17 025 9,07 %	3 854/17 025 22,64 %
Philippe Quinault, <i>Amalasonte</i> [1658]	2 208/16 274 13,57 %	690/16 274 4,24 %	1 360/16 274 8,36 %	3 773/16 274 23,18 %
Philippe Quinault, <i>Agrippa</i> [1660]	2 776/17 196 16,14 %	767/17 196 4,46 %	1 338/17 196 7,78 %	3 696/17 196 21,49 %
Molière, <i>L'Étourdi</i> [1655]	3 022/19 568 15,44 %	904/19 568 4,62 %	1 685/19 568 8,61 %	4 020/19 568 20,54 %
Molière, <i>Le Dépit amoureux</i> [1656]	2 698/17 174 15,7 %	765/17 174 4,45 %	1 545/17 174 9 %	3 433/17 174 19,99 %
Molière, <i>Sganarelle</i> [1660]	1 019/6 300 16,17 %	322/6 300 5,11 %	549/6 300 8,71 %	1 275/6 300 20,24 %
Molière, <i>Dom Gracie de Navarre</i> [1661]	3 091/17 413 17,75 %	902/17 413 5,18 %	1 247/17 413 7,16 %	3 629/17 413 20,84 %
Molière, <i>L'École des maris</i> [1661]	1 683/10 657 15,79 %	454/10 657 4,26 %	904/10 657 8,48 %	2 307/10 657 21,65 %
Molière, <i>Les Fâcheux</i> [1661]	1 345/8 378 16,05 %	427/8 378 5,1 %	587/8 378 7 %	1 714/8 378 20,46 %
Molière, <i>L'École des femmes</i> [1662]	2 583/17 151 15,06 %	784/17 151 4,57 %	1 418/17 151 8,27 %	3 556/17 151 20,73 %
Moyenne	16,85 %	5,22 %	7,61 %	20,53 %

106

Tableau 2. Proportion des rimes adjectivales

	Nicolas Boileau, <i>Satires</i> [1666]	Jean Chapelain, <i>La Pucelle, ou la France délivrée</i> [1656]	Georges de Scudéry, <i>Arminius</i> [1643]	Philippe Quinault, <i>Agrippa</i> [1660]	Molière, <i>L'École des femmes</i> [1662]
Rimes adjectivales	71/1 457 4,87 %	142/2 617 5,43 %	44/888 4,95 %	35/885 3,95 %	36/863 4,17 %

un « auteur sans défaut » (II, v. 20), meilleur sur ce point précis que Molière (au moins dans le corpus traité).

En définitive, quoique ces résultats soient appelés à être pris avec grande précaution, les observables considérés, qui ont un rapport certain avec la pratique de l'épithète, donnent à entrevoir le fossé apparent qui sépare le mépris affiché par Boileau à l'égard de la forme et sa propension à y recourir. On tentera aussi de résoudre ultimement ce paradoxe en remobilisant l'argument générique, pourtant évacué par le satiriste. En effet, si le dispositif satirique s'accommode nettement, par sa dimension réflexive, de la raillerie métalittéraire et du discrédit des excès possibles de la figure, on l'étudiera maintenant en tant qu'il offre un cadre privilégié pour la redynamisation des ornements moqués, ouvrant, par la voie du pastiche et de la parodie, un nouveau potentiel de légitimation des formes.

QUELLES VOIES POUR LA REDYNAMISATION SATIRIQUE DE L'ÉPITHÈTE ?

Regards sur les *Satires II et III*

Posons le problème dans des termes un peu différents. La mesure statistique arguant en faveur de la fréquence de l'épithète, il reste à critiquer deux chemins interprétatifs. Le premier consisterait à rappeler au Régent du Parnasse que l'on voit toujours mieux la paille dans l'œil de son voisin que la poutre dans le nôtre. Sans faire le pas ambitieux d'une amélioration des *Satires*, on s'évertuerait alors, s'autorisant d'une longue tradition de critique boiléviennne sensible aux vices qui énervent son style³⁹, à dresser l'inventaire des froides épithètes, comme l'on avait autrefois listé les incorrections d'un Flaubert⁴⁰. On suivra ici la seconde voie. Certes, le style de Boileau se montre tantôt froid, tantôt sec ; certes, il a « tenté », comme le concède Joseph Pineau, « de compenser les carences de sa pensée et de son imagination par

39 Joseph Pineau revient rapidement sur cette question dans son excellent *L'Univers satirique de Boileau. L'ardeur, la grâce et la loi*, Genève, Droz, 1990, p. 297-299.

40 Gilles Philippe, « La querelle sur le style de Flaubert », dans *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002, p. 47-66.

une rhétorique qui, dès l'âge baroque, avait rendu ennuyeuse plus d'une pièce en vers, mais qui ne pouvait avoir de vitalité que dans une esthétique de l'abondance gratuite, qui n'était pas la sienne ». Pourtant – et c'est aussi l'hypothèse de Pineau – c'est précisément au nom de ce refus explicite de la gratuité que les « conventions littéraires », si elles restent attestées chez lui, sont d'abord l'occasion « d'un jeu très personnel »⁴¹. Gardant ainsi à l'esprit le principe de *raison*, au cœur de la constellation thématique de la *Satire II*, compris comme idéal de motivation esthétique⁴² (dont le souci générique de la convenance est un aspect parmi d'autres), je me propose en dernière analyse de *rendre raison* des épithètes de Boileau, comme l'occasion d'une redynamisation satirique d'un procédé suspect. En définitive, l'exercice entend proposer une lecture boiléviennne des *Satires*, adressant à son auteur les questionnements esthétiques et langagiers qui sous-tendent son *Art poétique*: la pratique de l'épithète met-elle en défaut la « langue révéree » et fait-elle de Boileau un « méchant écrivain », ou enseigne-t-elle au contraire le pouvoir « d'un mot mis en sa place »⁴³? On exposera ici, à partir des *Satires II* et *III*, les possibilités stylistiques de la forme dans le cadre de l'écriture satirique, définie comme « poésie de la distance »⁴⁴.

Dans la *Satire II*, le pastiche de la mauvaise épithète, supposant l'ironie de la distance, est marqué par la typographie⁴⁵ comme par l'adoption de la structure hypothétique qui exprime l'irréel :

41 J. Pineau, *L'Univers satirique de Boileau*, op. cit., p. 299.

42 C'est notamment l'interprétation qu'en tire Delphine Reguig, à partir de sa lecture de la *Satire IX* et de l'*Épître I*: « la droiture de la *raison* s'oppose à l'"ennui", à l'"impertinence" esthétique, c'est-à-dire à la vacuité verbale de l'œuvre dépourvue de motivation interne. Suivre la *raison*, c'est estimer justement la situation du sujet de l'objet poétiques, choisir le registre pertinent, évaluer et rassembler les ressources qui permettent de parvenir à l'œuvre pleinement poétique. La *raison* est donc, très logiquement, mise en relation par Boileau avec un syntagme qui pourrait être envisagé comme son doublet synonymique, celui de "bon sens" » (*Boileau poète*, op. cit., p. 123).

43 Boileau, *L'Art poétique*, I, v. 162 et 133.

44 L'expression est empruntée à Bernard Beugnot, « Boileau et la distance critique », art. cit., p. 198.

45 Dans l'édition de Jean-Pierre Colinet (Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985), les expressions en italique sont en lettres capitales.

Si je loüois Philis, *En miracles féconde*,
 Je trouverais bientôt, *A nulle autre seconde*.
 Si je voulois vanter un objet *Nompareil*;
 Je mettrois à l'instant, *Plus beau que le Soleil*.
 Enfin parlant toujours d'*Astres* et de *Merveilles*,
 De *Chef-d'œuvres des Cieux*, de *Beautez sans pareilles*;
 Avec tous ces beaux mots souvent mis au hazard,
 Je pourois aisément, sans génie et sans art,
 Et transposant cent fois et le nom et le verbe,
 Dans mes vers recousus mettre en pieces Malherbe. (v. 37-46)

Dans ces vers, la voix satirique illustre en effet les tentations de la « froide épithète » et des « mots cou[sus] au besoin » (v. 34-36), situant ainsi cette pratique en repoussoir des exigences du « génie » et de l'« art ». Le nom de « Philis » est, comme l'a notamment souligné Jean-Pierre van Elslande, typique de la poésie pastorale, intégrant cette liste de noms propres qui « finissent par désigner moins tel ou tel individu que par inscrire chacun de ces individus dans de vastes paradigmes onomastiques où toute identité propre tend à s'estomper »⁴⁶. Le cas échéant, le nom propre est ici destitué de sa fonction référentielle et vaut d'abord comme substrat connotatif, indiquant le glissement du satiriste vers la dérision de l'écriture galante et pastorale, dont il se propose de caricaturer les traits. Or la première habitude rédactionnelle moquée est le recours aux groupes adjectivaux figés « en miracles féconde »⁴⁷ et « à nulle autre seconde »⁴⁸.

La dénonciation dépasse toutefois le strict phénomène de la reprise des ornements convenus. Ce qui suscite à mon sens le rire moqueur de Boileau, c'est aussi la facilité d'une reprise immotivée, dont la raison

46 Jean-Pierre Van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVIII^e siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999, p. 149.

47 L'expression trouve 7 occurrences dans les corpus « Préclassique [1550-1649] » et « Classique [1650-1799] » de la base de données Frantext (consultée en septembre 2020).

48 L'expression trouve 26 occurrences dans les corpus « Préclassique [1550-1649] » et « Classique [1650-1799] » de la base de données Frantext (consultée en septembre 2020).

ne peut se trouver en dehors de la contrainte formelle. En effet, les deux syntagmes adjectivaux présentent ici le double avantage de satisfaire le nombre syllabique et de pallier le souci de la rime. Ils ne participent pourtant aucunement à « déterminer la signification du substantif », comme Morvan de Bellegarde l'exigeait de « l'épithète choisie » dans ses *Reflexions sur l'elegance et la politesse du stile*⁴⁹, mais expriment tout au plus une louange hyperbolique, dont le ridicule est renforcé par l'inadéquation du qualificatif au nom de rattachement. D'un côté, le terme *miracle* introduit, par effet d'hyperbole, un sème /divin/, qui reste pourtant isolé et entre en rupture avec un nom propre qui, par sa connotation, évoque une bergère de pastorale; par ailleurs, les occurrences de la forme « en miracles féconde » dans le corpus Frantext, témoignent de sa disponibilité pour qualifier les attributs – « gloire »⁵⁰, « force »⁵¹ – de Dieu ou, plus généralement, des entités abstraites. En outre, la locution superlative « à nulle autre seconde » paraît laisser dans l'ambiguïté l'élément relatif impliqué par le pronom *autre*. En ce sens, par le jeu de l'ellipse, le nom propre *Philis* est le seul candidat à la référence pronominale, et le qualificatif ne ferait alors qu'indiquer que Philis est « à nulle autre Philis seconde », ce qui restreint grandement le champ d'application de l'incomparabilité de la femme aimée⁵². En définitive, Boileau se moque ici d'un usage strictement formel de l'épithète, ne pouvant trouver d'autres justifications que le nombre et la rime et provoquant de fait des contre-sens ou des absurdités qui exhibent le ridicule de la veine galante tournée en dérision. Les deux vers qui suivent

49 J.-B. Morvan de Bellegarde, *Reflexions sur l'Elegance et la politesse du stile*, op. cit., p. 87.

50 François Le Métel de Boisrobert, « Épître à M. Boileau », dans *Les Épistres en vers* [1659]: « Par les vertus du dieu qui nous aymet ; / Dy que sa gloire en miracles feconde / A dédaigné les vains appas du monde » (Paris, Auguste Courbé, 1659, p. 148, cité depuis <https://www.frantext.fr/>, consultée en septembre 2020).

51 Desmarts de Saint-Sorlin Jean, *Clovis ou la France chrestienne* [1657]: « Grand dieu, de qui la force en miracles feconde, / Arma les princes francs [...] » (Leyde, Elzevir, 1657, p. 1, cité depuis <https://www.frantext.fr/>, consultée en septembre 2020).

52 On trouve 23 occurrences de l'expression « à nulle autre seconde » dans les corpus « Préclassique [1550-1649] » et « Classique [1650-1799] » de la base de données Frantext (consultée en septembre 2020) : il s'agit presque exclusivement d'extensions de noms abstraits. Jamais – excepté l'occurrence des *Satires* – celle-ci n'est appariée à un nom propre.

prolongent cette mise en procès de l'épithète gratuite en appliquant une fois encore des qualificatifs hyperboliques – « nompareil » – et une structure comparative – « plus beau que le soleil » – pour signifier l'incomparabilité d'un référent que le caractère vague et ultra-générique du substantif rend pourtant difficilement appréhendable⁵³. En somme, la tension provoquée par la louange excessive de l'épithète et le caractère flou, presque indéterminé, du substantif de rattachement suscite le rire et dénonce les facilités d'une poésie qui privilégie la qualification sur la référence et manque à la désignation convenable de la chose pour se complaire dans une poéticité strictement formelle, saturant le texte d'ornements préfabriqués dont l'emploi reste sans *raison*.

Ce bref exemple montre que le pastiche constitue une première modalité d'emploi de l'épithète. Il s'agit pour le poète de condamner – par la monstration – la froideur de l'épithète prévisible et immotivée. Au mode du pastiche ici présenté, en tant que mise en évidence et accentuation des travers stylistiques, s'ajoute celui, plus complexe, du détournement parodique, que Boileau illustre notamment par le recours à la veine héroï-comique. Ce contraste entre la noblesse du style et la trivialité du sujet, traditionnellement associé au *Lutrin* et qui peut donc se lire comme une parodie du registre épique, affecte localement l'écriture des *Satires*.

On s'attardera ici sur la *Satire III*, emblématique de cette ambiguïté permanente qu'entretient Boileau à l'égard des conventions rhétorico-littéraires. Le texte se présente comme une variation autour d'un motif bien connu, celui du repas ridicule, déjà présent chez Horace et retravaillé par de nombreux auteurs au cours du XVII^e siècle (Mathurin Régnier, Robert Angot de L'Éperonnière, Jacques Du Lorens)⁵⁴. Comparativement au modèle latin, on reste surpris par la surreprésentation des séquences descriptives sur les séquences proprement narratives, comme par le surinvestissement du thème alimentaire. En effet, chez Horace, ce n'est

53 Si l'on admet qu'« objet nompareil » reprend, par périphrase, Philis, l'excès hyperbolique n'en rend pas l'épithète moins suspecte.

54 Sur les variations autour de ce motif et la spécificité de Boileau relativement à ses contemporains, voir Carine Barbaferi, « Du mauvais goût, en gastronomie et en littérature, selon Boileau », *Les Lettres romanes*, 62/1-2, 2008, p. 37-53.

pas le plat en lui-même qui constitue l'objet de la satire, mais l'hôte, Nasidienus, dont le ridicule résulte du « sérieux excessif qu'il apporte à la nourriture qu'il offre et aux longs commentaires pontifiants dont il accable ses invités⁵⁵ ». Or, dans le texte de Boileau, c'est le narrateur, invité au repas de ce « fat » dont il « éludai[t] tous les jours [l]a poursuite obstinée » (v. 15-18), qui prend en charge les séquences où sont décrits avec précision les mets partagés par les convives : elles alimentent de manière privilégiée l'engrenage satirique.

Ces séquences descriptives (notamment v. 46-52, 72-76, 89-100) présentent toutes les propriétés d'un style élevé : outre l'alexandrin, toujours employé par Boileau mais qui détonne ici particulièrement avec la bassesse du référent, on sera sensible à une tendance marquée à l'inversion, au jeu de l'amplification permise par l'extension des syntagmes nominaux, à la complexité phrastique, aux parallélisme syntaxiques et à la saturation des organisateurs textuels, contribuant globalement au sentiment harmonique de la période. Or à ces marqueurs du style élevé s'ajoute sans doute aucun le trait de la densité adjectivale, témoignant d'une forte prédisposition à l'épithète. On ne reproduit que les vers qui seront analysés :

112

Un coq y paroissoit en pompeux équipage,
Qui changeant sur ce plat et d'estat et de nom,
Par tous les Conviez s'est appelé chapon.
Deux assiettes suivoient, dont l'une estoit ornée
D'une langue en ragoust de persil couronnée :
L'autre, d'un godiveau tout brûlé par dehors
Dont un beurre gluant inondoit tous les bords. (v. 46-52)

Un Laquais effronté m'apporte un rouge-bord,
D'un Auvernat fumeux qui, meslé de Lignage,
Se vendoit chez Crenet pour vin de l'Hermitage ;
Et qui rouge et vermeil, mais fade et douxereux
N'avoit rien qu'un goust plat, et qu'un déboire affreux. (v. 72-76)

55 *Ibid.*, p. 43.

Sur un lièvre flanqué de six poulets étiques
S'élevoient trois lapins, animaux domestiques,
Qui dès leur tendre enfance élevez dans Paris,
Sentoient encor le chou dont ils furent nourris (v. 89-92)

En somme, l'importance de l'adjectif agit d'abord dans ces séquences comme un marqueur générique, participant de cette dissonance, propre au registre héroï-comique, entre la trivialité du référent et la sublimité de l'expression. Par-delà cette fonction registrale, il convient toutefois de s'intéresser à la contribution de l'épithète aux opérations de liage sémantique, plus particulièrement dans le cadre de la réitération sémique.

La première séquence retenue est notamment caractérisée par la superposition de deux isotopies. L'une est alimentaire (occasionnellement vaisselière) et spécifiquement marquée par des entrées nominales (« coq », « plat », « chapon », « assiette », « langue », « ragoût », « persil », « godiveau », « beurre ») ; l'autre relève du faste et de la magnificence (« pompeux », « orné ») et se redouble d'une métaphore royale (« couronnée »), qui se poursuit au vers 93 (« régnait »). Les items de cette seconde isotopie sont adjectivaux et participiaux (si le participe « ornée » intègre une structure attributive, il s'inscrit néanmoins dans une expansion relative du syntagme nominal, témoignant ainsi du recours au procédé général de l'amplification, proche de l'épithète). En définitive, la tension entre ces deux isotopies superposées coïncide avec une distribution grammaticale : les substantifs pointent le référent alimentaire trivial, cependant que les expansions adjectivales et relatives contribuent, par une opération de caractérisation oxymorique, à rehausser le style en insistant sur le sème du faste et de la noblesse. Le jeu de contraste constitutif de l'héroï-comique est donc rendu manifeste, entre les vers 46 et 50, par la tension qui opère entre la trivialité du substantif et la noblesse du qualificatif, entre la bassesse du référent et l'éclat de l'épithète.

Pour poursuivre, on sera sensible au choix de ces adjectifs et participes. À considérer le *Furetière*, si *pompeux* se dit de ce « qui se fait avec pompe & magnificence », le terme peut également se « di[re] figurément en Morale » ; or les exemples retenus par le lexicographe sont

là éminemment littéraires : « les vers d'un Poème Epique, d'une telle Tragédie, doivent estre pompeux & élevez. Le Panegyrique demande un stile pompeux »⁵⁶. En d'autres termes, l'adjectif *pompeux* s'impose comme une entrée privilégiée du métalangage littéraire. Il en va bien sûr de même du vocable *orné*, dès lors qu'*ornement*, selon Furetière toujours, s'il s'emploie dans le sacerdoce et dans l'architecture, se dit également « en Rhétorique & en Poésie », où l'« on appelle les figures, les ornements du discours »⁵⁷. En somme, l'adjectif et le participe contribuent tant à construire l'isotopie de la noblesse qu'à indiquer cette mise en abyme qui est au cœur du projet de la *Satire III*. On rejoint assurément sur ce point Carine Barbafieri, qui a montré que le texte déployait le motif horacien du repas ridicule tout en présentant l'originalité de postuler l'identité du « mauvais goût en cuisine » et du « mauvais goût en littérature » : « ce sont les mêmes griefs qui sont en définitive retenus contre la nourriture et les livres : les critères du bon goût valent également pour la littérature et la gastronomie. Tout fait système, pourrait-on dire »⁵⁸.

Cette mise en parallèle de la satire du mauvais goût gastronomique et littéraire est enfin particulièrement illustrée dans les vers (46-48), qui engagent plus spécifiquement le problème de la désignation inconvenante, et par là de la qualification. En effet, le passage du « coq », assurant la lucidité du regard du narrateur, vers le terme « chapon », à prendre ici en modalisation autonymique et qui atteste du ridicule des convives, est notamment tributaire de la construction intransitive « paraissait en pompeux équipage », comportant l'adjectif dont nous avons établi le profil sémantique. Comparativement à l'expression « chapon », dont le narrateur se décharge de la responsabilité énonciative, celle-ci ne saurait donc être prise que comme une marque d'ironie : si, en effet, *le je y voit un « coq »*, il ne se laisse pas abuser par le « pompeux équipage » qui l'entoure. Or, comme l'adjectif se redouble d'une connotation littéraire, l'ironie porte peut-être avant tout sur le procédé formel : le clin d'œil adressé au lecteur consiste à souligner que l'épithète,

56 Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, s.v. « Pompeux ».

57 *Ibid.*, s.v. « Ornement ».

58 C. Barbafieri, « Du mauvais goût, en gastronomie et en littérature, selon Boileau », *art. cit.*, p. 46.

en dépit de son caractère noble, ne permet aucunement de transformer un coq en chapon. Une fois encore, l'ornement s'exerce à contre-sens, puisqu'il échappe à la juste détermination du support référentiel : employé pour décrire le coq, le « pompeux équipage » est proprement inconvenant. Toutefois, en exploitant la connotation littéraire du terme, Boileau profite du registre parodique de l'héroï-comique pour l'employer ironiquement : il adresse aussi, par-delà le ridicule du repas, la satire au ridicule de l'emphase qui, aliénée à sa propre épithète, croit que l'ornement – langagier et culinaire – suffit à tenir lieu de monde.

À la coarticulation de la thématique culinaire et de la réflexivité métalittéraire, indiquée par l'appartenance des adjectifs à la terminologie rhétorico-poétique, s'ajoute enfin le jeu sur la connotation axiologique de l'épithète. On identifie ainsi aisément une progression sémantique allant de l'équivocité – *pompeux* peut être également pris en mauvais terme, si l'on s'en tient à la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694)⁵⁹ – vers la stricte disqualification, à l'instar du « godiveau tout brûlé » (v. 51), du « beurre gluant » (v. 52) et de l'« Auvernat fumeux »⁶⁰ (v. 73). Dans ces derniers exemples, le narrateur recourt à la caractérisation adjectivale pour souligner le caractère grotesque des mets et, par là, le mauvais goût de l'hôte et de ses convives.

Ces remarques illustrent pleinement ce que l'on entend par « redynamisation satirique » du procédé de l'épithète. On pourrait multiplier indéfiniment les exemples ; l'essentiel, pourtant, est déjà posé : la *raison* de l'épithète, comprise comme motivation de la forme, résulte du potentiel herméneutique ouvert par l'exploitation maximale de ses virtualités sémiques et connotatives.

En tant qu'ornement du style, la figure est, on l'a vu, toujours menacée par le fléau de la gratuité. Aussi, à l'épithète convenue et immotivée que Boileau montre, pour mieux s'en moquer, dans la *Satire II*, répond une

59 *Dictionnaire de l'Académie française* [1694], s.v. « Pompeux » (consulté sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1P0346-02> en septembre 2020) : « On appelle, *Galimatias pompeux*, Un amas de grands mots, de belles paroles qui ne signifient rien. »

60 Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, s.v. « Fumeux » : « les vins d'Orleans nouveaux sont nuisibles à la santé, parce qu'ils sont trop fumeux ».

pratique de la forme qui se traduit par l'actualisation des potentialités expressives et sémantiques des vocables adjectivaux. L'utilisation de la ressource, dont la densité adjectivale est l'indice, connote d'un côté le registre élevé et sert le cas échéant au contraste héroï-comique. De l'autre côté, la forme est surinvestie dès lors que, indépendamment de toute contribution à la délimitation de l'extension référentielle, elle joue un rôle privilégié dans l'élaboration de la texture sémantique. Dans la *Satire III*, c'est ainsi l'épithète qui assure le tissage du référentiel alimentaire vers la symbolique métalittéraire, constitutive du dispositif satirique : superflue sur le plan désignatif, elle s'offre comme un instrument essentiel à la réalisation de l'une des conventions du genre, celle de la réflexivité.

116

Cette exploitation des possibilités sémantiques et connotatives des vocables adjectivaux, tendance – certes idéale – de la pratique rédactionnelle de Boileau, se retrouve partout ailleurs. Pour s'en tenir aux extraits cités ci-dessus, la « tendre enfance » des « trois lapins », qui ne manque pas de faire sourire, est tout à fait représentative du procédé. D'un côté, l'association figée de l'adjectif et du nom⁶¹ connote, une fois encore, une certaine élévation stylistique d'un idiome qui, par le plaisir de la reprise, peut se prévaloir de la noblesse de l'usage ; de l'autre, la prédisposition de l'adjectif *tendre* à s'appliquer à des référents carnassiers – et Furetière redouble d'exemple : « ce chapon est si tendre, qu'il est fort difficile de le larder. On dit aussi, qu'il est tendre au couteau, qu'il est tendre comme rosée⁶² » – rappelle immédiatement le référent au lecteur et dévoile tout le ridicule de l'emploi du vocable dans le cadre de la description d'un met.

Nombreux sont ainsi les exemples où l'épithète est susceptible de voir démultipliées ses motivations sémantiques, produisant ces effets de double-sens comiques, gages de connivence : les « temps les plus féconds », dans la *Satire* sur les femmes (X, v. 39), les « louches amants », dans celle sur l'équivoque (XII, v. 12) ou encore « la nuit obscure » rimant avec « l'abbé de Pure » (VI, v. 11-12), déjà traité d'« importun ».

61 L'expression trouve 102 occurrences dans les corpus « Préclassique [1550-1649] » et « Classique [1650-1799] » de la base de données Frantext (consultée en septembre 2020).

62 Furetière, *Dictionnaire universel, op. cit.*, s.v. « Tendre ».

Dans cette même optique, on sera sensible aux phénomènes de reprises intratextuelles, par lesquelles le satiriste emploie plusieurs fois le même adjectif pour l'appliquer à différents noms supports et suggérer ainsi leur proximité – ainsi, dans la *Satire III*, « étique » s'appliquant d'abord aux « six poulets » (v. 89) puis à ce « certain hâbleur » (v. 105), qui sera encore rapproché des « lapins de garenne » – ; ou, inversement, accentuer leur éloignement : dans la *Satire II*, l'adjectif *fertile* (v. 1 et 77) vient caractériser par métonymie la « veine » de Molière (le jugement porte alors sur sa nature) et la « plume » de Scudéry (le jugement ne porte que sur l'instrument, et la fertilité n'a d'égalé que la quantité produite).

On terminera sur un dernier phénomène, illustré par la *Satire III*. Au vers 71 – « Et qui rouge et vermeil, mais fade et doucereux » –, Boileau recourt à la dittologie adjectivale, forme un peu archaisante⁶³, tout en surexploitant les potentialités sémiques de l'adjectif : si « rouge » qualifie objectivement le vin en en déterminant le type, « vermeil » reste dans le présent contexte un peu vieilli et ne semble motivé que par la cooccurrence régulière des items *rouge* et *vermeil*⁶⁴. Pourtant, le parallélisme syntaxique qu'articule le connecteur oppositif *mais* permet la mise en contraste de la qualification dittologique convenue et gratuite vers la qualification satirique : « fade et doucereux ». Par-delà l'effet d'antithèse, ce sont une fois encore des adjectifs qui, selon les acceptions du *Furetière*⁶⁵, conjuguent une virtualité sémantique culinaire et un potentiel métalittéraire. À nouveau les épithètes, inscrites dans une structure binômique et redondante qui connote un style (mal-)élevé et franchement ampoulé, permettent, par leur virtualité sémantique,

63 Le phénomène est plutôt attesté au Moyen Âge et à la Renaissance. Voir, sur ce point, la récente contribution : Olivier Guerrier, « Retour sur la question du binôme synonymique », dans Françoise Frazier et Olivier Guerrier (dir.), *La Langue de Jacques Amyot*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 111-127.

64 Dans les corpus « Préclassique [1550-1649] » et « Classique [1650-1799] » de la base de données Frantext (consultée en septembre 2020), on relève 18 co-occurrences des lemmes « rouge » et « vermeil », à distance maximale de 20. L'expression « vin vermeil » est quant à elle attestée 30 fois dans le corpus « Préclassique [1550-1649] » et ne trouve aucune occurrence dans le corpus « Classique [1650-1799] », ce qui témoigne de son caractère archaisant à l'heure de l'écriture des *Satires*.

65 Furetière, *Dictionnaire universel*, op. cit., s.v. « Fade » et « Doucereux ».

la rencontre de la thématique alimentaire et de la thématique littéraire, indiquant ainsi la vocation réflexive de la *Satire*.

118

Les analyses proposées – il faudrait maintenant élargir le corpus des exemples – donnent à entrevoir quelques règles de ce « jeu très personnel⁶⁶ » de Boileau avec les conventions rhétoricolittéraires. Son attitude explicite à l'égard de la forme est celle de son temps : la suspicion d'un procédé que l'excessive disponibilité peut réduire au rang de vice de style. Pourtant, force est de constater qu'il ne s'en refuse pas la pratique, plaçant le lecteur devant le dilemme suivant : soit il s'agit de bévues, trahissant le fossé qui sépare l'imaginaire de la pratique stylistiques de l'auteur ; soit les occurrences se posent comme des défis interprétatifs, dont il reste, en boilévien, à rendre *raison*. Suivant la seconde hypothèse, on parvient à une caractérisation plus fine des possibilités expressives de la forme dans le cadre du dispositif générique : la *raison* de l'épithète satirique serait en effet à trouver dans une forme de tension entre d'un côté le détournement de ses virtualités connotatives – elle est l'indice du style élevé, et de ses excès, que sont l'ampoule et la froideur : autant de registres qui nourrissent l'invention parodique de Boileau – et, de l'autre, l'exploitation des possibilités sémiques de l'item adjectival choisi et sa contribution à la construction de la texture sémantique.

On nous reprochera, peut-être, de calquer aveuglément l'idéal boilévien de justesse à la *praxis* attestée... La finalité du propos porte pourtant moins sur l'auteur que sur la forme : essoufflée dans les restrictions de la lexicographie poétique, l'épithète devait trouver dans la satire un cadre suffisamment plastique pour jouir d'une singulière redynamisation.

66 J. Pineau, *L'Univers satirique de Boileau*, op. cit., p. 299.

Casanova
Histoire de ma vie

PARLER SOUS LES PLOMBS.
REPRÉSENTATIONS CARCÉRALES DU DISCOURS
DANS L'*HISTOIRE DE MA VIE*

Clara de Courson

Les études casanoviennes semblent aimantées par la notion de « conversation »¹, idéale jonction du discours et du comportement social en un art de la parole. À l'évidence, l'image d'un Casanova pris dans une mondanité circulante constitue l'un des paradigmes d'écriture les plus agissants dans l'*Histoire de ma vie*; la forme dialoguée, dont on souligne souvent la prégnance au-delà du seul corpus autobiographique, en est la traduction stylistique privilégiée. Celle-ci s'alimente à un double modèle: l'attrait exercé par l'univers dramatique et « le régime discursif de la mondanité, défini par la clôture et la connivence² » – visages distincts d'une même ferveur communicative. Celui qu'on qualifie d'auteur « verbo-moteur³ », quand lui-même s'avouait « hardi parleur » (I, p. 1182⁴),

- 1 Voir Suzanne Roth, « Le mirage de la conversation », *Europe*, mai 1987, p. 81-86; Marie-Françoise Luna, « L'esprit de conversation », dans *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, p. 178-180; Alexis Leroy, « Casanova, ou l'instinct de conversation », dans Marie-Françoise Luna (dir.), *Casanova fin-de-siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 157-164; Emmanuèle Lesne-Jaffro, « Soliloques et dialogues rétrospectifs. De la parole captive de Brienne au bavardage de Casanova », dans Jean Garapon (dir.), *La Parole dans les mémoires d'Ancien Régime*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012 p. 187-204; Séverine Denieul, « Du beau parleur occasionnel au conteur professionnel : la conversation dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Cahiers de littérature française*, 11, « Largesse de Casanova », dir. Michel Delon, 2011, p. 55-73; *ead.*, « “Écrire comme on parle” et “parler comme on écrit” : la place de la conversation dans *Les Confessions* et dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », dans José López Hernández et Antonio Campillo (dir.), *El legado de Rousseau: 1712-2012*, Murcie, Editum, 2013, p. 83-100; Raphaëlle Brin, « Du savoir-vivre au savoir écrire : la sociabilité mondaine comme modèle d'écriture dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Lumières*, 21, 2013, p. 165-176.
- 2 R. Brin, « Du savoir-vivre au savoir écrire », art. cit., p. 168.
- 3 E. Lesne-Jaffro, « Soliloques et dialogues rétrospectifs », art. cit., p. 203.
- 4 Les références au texte renvoient à l'édition au programme : Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013 (tomaison et numéro de page).

établit volontiers une équivalence entre parole et sexualité, en vertu d'une érotique du discours que l'aventure d'Henriette emblématise mieux qu'aucune autre⁵. On sait enfin les liens étroits qui attachent l'*Histoire de ma vie* à la narration orale, forme native du récit de soi chez celui qui ne recourt à l'imprimé que dans ses dernières années : l'épisode des Plombs s'est ciselé à travers la voix vive du conteur mondain, qui n'a jamais caché l'importance de ces « avant-textes oraux⁶ » dans son entreprise :

[...] je me voyais obligé de faire partout où j'allais la narration de ma fuite ; c'était une corvée, car elle durait deux heures [...]. (II, p. 47)

124

Je l'ai récitée à mes amis pendant l'espace de trente-deux ans, et devenu vieux je me suis décidé à la faire imprimer [...]. (I, p. 1498)

Mon lecteur connaît cette histoire ; mais écrite elle n'est pas à beaucoup près si intéressante comme lorsque je la conte. (II, p. 309)

Dans le texte, cette arrière-histoire se prolonge sous la forme d'une fiction d'oralité qui se surimprime régulièrement à la scénographie écrite :

Dans cette année 1797 [...], je ne saurais me procurer un amusement plus agréable que celui de m'entretenir de mes propres affaires, et de donner un noble sujet de rire à la bonne compagnie qui m'écoute [...]. Pour bien écrire, je n'ai besoin que de m'imaginer qu'elle me lira : *Quaecumque dixi, si placuerint, dictavit auditor*. (I, p. 7-8)

Si le lecteur est curieux je lui dirai tout à l'oreille. » (I, p. 332)

Encore cette image euphorique de la parole casanovienne, pour prépondérante qu'elle soit, n'est-elle pas exclusive ; l'épisode des Plombs, qui clôt le premier tome de l'*Histoire de ma vie* et en constitue,

5 Voir I, p. 630.

6 Ilona Kovács, « Les modulations de la voix de Casanova à travers les manuscrits de l'*Histoire de ma vie* », *Recherches & Travaux*, 61, 2002, p. 43.

7 Voir également la rencontre avec Choiseul, quelques pages plus loin, qui donne la mesure des procédures de séduction mises en œuvre par Casanova, refusant de s'accommoder d'une narration synthétique ou sélective, et exigeant un égal investissement de la part du conteur et de l'auditeur (II, p. 6-7).

à bien des égards, le point de fuite, invite à nuancer cette impression de lecture. Ce passage apparaît comme un îlot narratif, une séquence inassimilable au reste de la trame existentielle ; l'amenuisement de la socialité – amicale ou amoureuse – s'y révèle corrélatif d'une restriction discursive sans précédent. La circulation des paroles et des êtres, vivier narratif inépuisable des chapitres antécédents, laisse place à un isolement réflexif et à un assourdissement énonciatif manifeste.

LE DISCOURS INCARCÉRÉ

L'emprisonnement de Giacomo Casanova, qui ne fait l'objet (ou peu s'en faut) d'aucun avertissement proleptique, intervient comme un coup de théâtre, imprimant au premier volume de l'*Histoire de ma vie* une bifurcation événementielle et tonale saisissante.

La spontanéité avec laquelle l'écrivain se saisit d'ordinaire des dispositifs interlocutifs est évidente, à un parcours rapide du texte⁸ ; au reste, ceux-ci imprègnent aussi bien les rapports sociaux de Casanova que son univers intérieur : à l'instar de Denis Diderot, le soliloque lui est un mode énonciatif privilégié⁹. Sitôt aux Plombs, pourtant, cette euphorie discursive semble pétrifiée ; la fêlure intime causée par la réclusion se manifeste avant tout au niveau des modes de représentation du discours¹⁰. Le DN, fort peu exploité dans le reste du volume, devient

8 Les choix typographiques des éditeurs, privilégiant une présentation aérée des passages dialogués là où Casanova, suivant les usages d'époque, les transcrit sans passage à la ligne, démarqués par le seul tiret long, permettent d'en appréhender visuellement la profusion.

9 On connaît la formule célèbre de Denis Diderot : « Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande : Qu'avez-vous ? de l'humeur ?... Oui... Est-ce que vous vous portez mal ?... Non... Je me presse, j'arrache de moi la vérité. » (*De la poésie dramatique*, éd. Jacques et Anne-Marie Chouillet, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, t. X, 1980, p. 346.) Casanova a des propos voisins : « En allant me coucher, j'ai commencé à me parler, comme je fais toujours quand quelque chose qui m'intéresse beaucoup m'agite. La pensée taciturne ne me suffit pas. Il faut que je parle ; et il se peut que je croie d'avoir dans ce moment un colloque avec mon démon. » (I, p. 612-613.)

10 L'appellation courante de discours rapporté, pour désigner l'ensemble des modes de représentation dans un discours d'un autre acte d'énonciation, résulte d'un calque malheureux depuis l'anglais *reported speech*, qui ne désigne pourtant que

l'instrument privilégié par lequel l'autobiographe retranscrit des formes expressives extrêmes, aux frontières du discours articulé :

[...] lorsque j'ai entendu sonner les vingt-quatre heures je suis devenu comme un forcené hurlant, frappant des pieds, pestant, et accompagnant de hauts cris tout le vain tapage que mon étrange situation m'excitait à faire. (I, p. 1182)

Activant une isotopie sonore bien davantage que le sème de /discours/, cette séquence de DN passe entièrement sous silence le contenu thématique des énoncés, au profit de leur caractérisation multimodale (intonative et gestuelle).

126

Hors de tels paroxysmes affectifs, assez rares en définitive, le discours se manifeste préférentiellement, dans les premiers temps de l'emprisonnement, sous une forme non verbalisée : dans l'univers assourdi des Plombs, la pensée se substitue à la parole, le silence à la voix – dans le cas de DD, le verbe de discours prenant discrètement forme pronominale :

C'est donc ici, me dis-je, que la tête de cette sainte folle est accouchée du chef-d'œuvre, que si je n'avais eu jamais à faire avec M. Cavalli je n'aurais jamais connu ! (I, p. 1189)

Pensées rapportées ou narrativisées n'interviennent toutefois que rarement sur un mode singulatif ; la majorité des occurrences privilégie la ressaie synthétique de jugements disséminés, conjuguant le DN à l'imparfait itératif :

Ne pouvant pas lire je tombais dans la pensée de mon évasion, et une cervelle toujours fixe à une même pensée peut donner dans la folie. (I, p. 1214)

le discours indirect. Nous lui préférons celle de discours représenté (désormais DR) ; celle-ci rend mieux compte du fait que ce dispositif concerne non « la répétition d'un propos localisé et personnalisé » mais « l'actualisation d'un propos *plausible* » (Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008, p. 19). Pour l'identification des types de DR, nous employons les abréviations suivantes : discours direct (DD), discours indirect (DI), discours narrativisé (DN), discours indirect libre (DIL).

[...] je ne me couchais jamais sans une espèce de certitude qu'on viendrait le lendemain me dire que j'étais libre ; mais lorsque toujours frustré dans mon espoir je réfléchissais qu'on aurait pu me fixer un terme, je décidais que ce ne pouvait pas être plus tard qu'au premier d'Octobre [...] Ma prison donc selon moi devait durer tant que les inquisiteurs actuels dureraient, et c'était la raison que je n'avais jamais vu le secrétaire qui, si cela n'était pas décidé, serait venu m'examiner [...] ; cela me paraissait infaillible, parce que naturel ; mauvais argument sous les plombs où rien ne peut être selon la nature. (I, p. 1193)

De tels DR sont rendus moins repérables, à la lecture, par l'identité des instances citante et citée ; ce passage exploite pourtant avec bonheur les ressources de la modalisation en discours second¹¹, jouant de l'écart entre la reformulation distanciée des pensées du prisonnier et une immersion situationnelle renouvelée. Le conditionnel, temps aux valeurs alternativement temporelle et modale, sédimente expressivement l'équivocité de ce type de DR, circulant entre des instances énonciatives distinctes au plan fonctionnel, quoiqu'unifiées à l'échelle d'un parcours biographique.

Au fil de la réclusion, les DR s'enrichissent certes d'autres figures d'énonciateurs, au gré des fragiles contacts noués d'une cellule à l'autre ; mais l'un des traits les plus saillants de cette matière discursive n'en demeure pas moins l'absence de tout procédé de singularisation des voix¹². Nulle silhouette énonciative ne se détache¹³, obéissant en cela au génie propre de la langue française, aux dires de Casanova : « La langue française est la seule qui soit parlée de la même façon par tous ceux qui l'ont apprise, contrairement à toutes les autres qui, ou à cause de

11 Forme de DR « définie par le fait qu'on y parle d'un objet quelconque d'après un autre discours [...] dont l'image passe par la paraphrase discursive » (Jacqueline Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », dans Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier [dir.], *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 42).

12 À ce propos, voir S. Roth, « Le mirage de la conversation », art. cit., p. 84.

13 Ou presque : un DD de Laurent fait exception, dont la ponctuation expressive et le marquage en italique signalent assez le caractère de corps étranger au discours enchâssant (I, p. 1204).

leur difficulté, ou de par leur génie changeant, sont parlées de façon différente par tous ceux qui les apprennent. » (I, p. 1343.) Sous ce regard, le choix du français intervient comme un creuset d'uniformisation des singularités énonciatives.

L'effet d'assourdissement énonciatif qui émane de cette séquence s'adosse à un dernier instrument stylistique, trait distinctif du traitement casanovien des discours : le recours au verbe *dire* comme opérateur de DR quasi exclusif. Ce ressassement lexical porte à son comble la restriction des verbes attributifs en usage dans les textes narratifs d'Ancien Régime. On peut évidemment y lire un effet d'oralité ; mais la faveur manifeste qui porte Casanova vers ce verbe tient sans doute à sa relative indétermination sémantique, ainsi qu'à sa souplesse fonctionnelle : celui-ci est apte à régir indifféremment un DD ou un DI, permettant une circulation fluide entre différents types de DR :

128

Il me dit que douze heures venaient de sonner, et que mon sommeil dans notre situation était inconcevable. [...] Je me suis levé en disant : *ce lieu n'est pas une prison, il doit avoir une issue simple qu'on doit facilement trouver.* (I, p. 1285)

Une telle gestion du DR ne doit donc pas s'interpréter comme une déperdition expressive, à l'issue d'un texte merveilleusement polyphonique, mais bien comme une stratégie d'écriture délibérée : cette séquence, l'une des deux seules de l'édifice autobiographique à avoir bénéficié d'une publication anthume¹⁴, apparaît puissamment concertée au plan stylistique, désamorçant l'image convenue d'un Casanova improvisateur. Ce *finale*, emblématique d'une figuration aventureuse du personnage casanovien, repose sur des structures de discours distinctives, à l'échelle de l'*Histoire de ma vie*, mais révélatrices des pouvoirs et des enjeux que celles-ci y revêtent. L'incapacité subite de Casanova à « jouer le rôle de magicien » (I, p. 578), à se faire dramaturge allègre de sa propre vie, amène à décentrer l'inventivité narrative, privée du matériau diégétique prodigue dont elle se nourrissait jusqu'alors, du

¹⁴ Giacomo Casanova, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise, qu'on appelle les Plombs*, À Leipzig, chez Le Noble de Schönfeld, 1788.

côté d'une gestion particulièrement agile des discours; loin de minorer leur importance fonctionnelle, celle-ci leur confère une saillance expressive neuve, à travers des stratégies représentatives variées.

LE DD, INDICE DE VRAISEMBLANCE OU DE FICTIONNALITE ?

Suzanne Roth a avancé avec raison qu'il suffisait « de feuilleter l'*Histoire de ma vie* pour y voir d'un coup d'œil combien y est importante la part dialoguée¹⁵ », et cette impression de lecture s'accuse encore d'être mise en regard avec les pratiques autobiographiques d'un Jean-Jacques Rousseau; il est loisible d'y voir l'indice d'une extraversion caractéristique du tempérament littéraire casanovien. L'épisode des Plombs, pourtant, contraste avec ces tendances massives de l'œuvre, la brisure intime de l'emprisonnement induisant une gestion discursive singulière.

On y relève en effet une pratique différentielle du DR vis-à-vis de deux ensembles textuels: en regard du reste du premier volume, l'épisode se signale par une raréfaction du DD. Tout au contraire, la comparaison avec la version primitive de l'épisode des Plombs¹⁶ décelé un essor massif du DD: Casanova imprime au récit de Maggiorin¹⁷ ou au discours du comte Asquin¹⁸ une même dynamique d'actualisation discursive, les émancipant de la tutelle syntaxique et énonciative du discours narratorial au moyen du DD. Le DD se repère également dans des séquences plus restreintes, interlocutives cette fois: l'identité quasi systématique des éléments diégétiques d'une version à l'autre, mais aussi de larges ensembles textuels, suggère que l'aménagement le plus manifeste de l'épisode, au moment de s'intégrer à une armature narrative supérieure, concerne la pratique du dialogue. Si l'*Histoire de ma fuite* n'est pas exempte de DD – dès l'édition originale, leur marquage en italiques permet de les repérer aisément¹⁹ –, elle est toutefois particulièrement économe en matière d'interlocutions suivies (soit de plusieurs tours

15 Voir S. Roth, « Le mirage de la conversation », art. cit., p. 80.

16 I, p. 1353-1508.

17 I, p. 1200-1201 et 1383.

18 I, p. 1272-1273 et 1449-1450.

19 Voir BnF RES 8-ZDON-594 (24).

de parole consécutifs rapportés au DD) : les échanges avec Laurent en sont un exemple probant, la version primitive privilégiant la saisie sélective d'un énoncé isolé, là où le texte final l'intégrera volontiers à une trame interlocutive²⁰. Le déploiement dialogal de séquences qui n'étaient d'abord livrées que dans leur orientation communicationnelle globale traduit un souci d'hybridation croissante du système énonciatif, conférant une expressivité neuve, quoiqu'intermittente, aux instances extra-narratoriales. Dans leur immense majorité, l'extension de telles séquences demeure toutefois restreinte (en moyenne 4,7 tours de parole, et la moitié des séquences en comportent trois ou moins).

130

Casanova favorise ainsi une pratique non systématique, mais stratégique, du dialogue ; celui-ci ne se donne pas comme une sténographie mécanique du vécu, mais effectue une prise sélective et raisonnée dans un ensemble interlocutif – les occurrences occasionnelles et succinctes de séquences interlocutives coïncidant avec leur relief intime aux yeux du prisonnier. Les principales incartades à ce principe d'épargne dialogale sont la mystification de Soradaci²¹ et l'échange final avec Balbi²² : brèves péripéties où la forme interlocutive restaure brièvement l'euphorie inventive du personnage et le régime tonal majoritaire des mémoires.

Les ressources énonciatives du DD s'avèrent à la fois amenuisées, pour peu qu'on les considère à l'échelle de l'*Histoire de ma vie*, et déployées par rapport au dossier génétique que constitue l'*Histoire de ma fuite*. Le renoncement à la narration orale éclaire ces stratégies discursives : le marquage typographique, à travers une signalétique attributive efficace, offre les conditions de mise en œuvre d'une circulation énonciative qui demeurerait périlleuse dans une narration menée de vive voix ; celle-ci, à l'inverse, ménage une gestion centralisée des instances énonciatives afin de préserver une intelligence narrative maximale. Plus encore, le DD intervient comme une compensation expressive à la nécessaire désincarnation d'un récit dont le relief tenait sans doute en bonne part à la verve de son conteur.

20 l, p. 1184-1185 et 1370.

21 l, p. 1264-1265 ; quinze tours de parole.

22 l, p. 1309 ; dix-sept tours de parole.

Gain expressif, le DD constitue également, dans le cadre du pacte autobiographique, un puissant indice de fictionnalité : l'une des lignes de fuite de l'entreprise casanovienne consiste dans la diversité des idiomes employés (sur le plan de l'expérience référentielle), massivement fondus dans un français de convention. Ce procédé de transfert linguistique, de l'italien au français, intervient dès la scène primordiale des mémoires, celle du désenvoûtement ; le « dialogue en langue fourlanc », inintelligible à l'enfant, fait l'objet d'une ressaisie rétrospective par le DN, arasant les disparités idiomatiques : « Les deux femmes tinrent entr'elles un long discours, dont j'ai dû être le sujet. » (I, p. 25.) Cette dynamique de convergence linguistique dans la langue littéraire d'élection, le français, se prolonge jusque dans l'épisode onirique qui conclut cette séquence²³. Dès lors, les rares énoncés en italien acquièrent une valeur expressive singulière :

[...] il me présenta à un homme vêtu en robe de patricien, qui après m'avoir regardé lui dit : *é quello: mettelo in deposito.*

Ce personnage était le secrétaire de messieurs les inquisiteurs, le *circospetto Domenico Cavalli*, qui apparemment eut honte de parler vénitien à ma présence, car il prononça mon arrêt en langue toscane. (I, p. 1179)

Quatre ou cinq secondes après, ce mouvement reparut ; et je n'ai pas pu m'empêcher de prononcer ces mots : *un'altra, un'altra gran Dio, ma più forte.* (I, p. 1197)

Intervenant toujours dans des instants paroxystiques, ces résurgences italiennes fissurent la langue artificielle et homogène qui conduit la démarche autobiographique. Le décrochage énonciatif, linguistique et typographique les signale comme des énoncés pleinement *rapportés* et non *représentés* – inscrivant une trame de véridicité au milieu d'un récit de soi qui compose d'emblée avec l'artifice de la convention linguistique. Casanova n'a d'ailleurs jamais caché l'étrangeté de sa langue littéraire

²³ Voir I, p. 26.

française, singulier idiome qui n'entend nullement se donner pour une sténographie du vécu :

La langue française est la sœur bien-aimée de la mienne ; je l'habille souvent à l'italienne ; je la regarde, elle me semble plus jolie, elle me plaît davantage, et je me trouve content. Sûr en grammaire et certain qu'aucun lecteur ne me trouvera obscur, j'ai défendu à mon éditeur d'adopter des corrections que quelque puriste constipé s'aviserait d'introduire dans mon manuscrit. (I, p. 1330)

132

L'intervalle temporel séparant les événements relatés du temps de leur ressaisie narrative vient jeter un soupçon sur toute séquence interlocutive rapportée au DD : mises au service d'un effet de présence, celles-ci constituent également un indice massif de fictionnalité en ce qu'elles représentent le « paroxysme de l'invérifiable²⁴ ». Suzanne Duval a montré qu'à l'Âge classique, le DD, « souvent considéré comme une figure de *dialogisme* ou *sermocination* », est « répertori[é] parmi les figures de pensée » et présenté « comme une feinte énonciative : l'orateur, à la manière d'un acteur, imite le discours d'un autre que lui comme si ce dernier prenait la parole »²⁵. À la fin du XVIII^e siècle, cet usage discursif s'est largement acclimaté aux pratiques narratives ; mais le postulat de véracité qui fonde l'écriture autobiographique remet en jeu la dimension illusionniste du DD :

Il me répondit que lorsqu'il m'aurait tiré dehors du cachot je serai tout de même en prison qui ne différera de la première que dans la grandeur. Nous nous trouverons, m'écrivait-il, dans les galetas sujets encore à trois portes à clefs. — Je le sais, mon révérend père, lui répondis-je [...]. (I, p. 1246-1247)

24 Jean-Christophe Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 384.

25 Suzanne Duval, « Le patron du discours indirect libre dans la prose fictionnelle de la première modernité (XVI^e-XVIII^e siècles) », dans *Actes du Congrès mondial de linguistique française, juillet 2018, 2019*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02022711/document> (consulté le 30 juin 2020), p. 2.

L'emploi d'une typographie proprement dialogale et inadéquate dans le cadre plus espacé d'un échange épistolaire (le tiret, présent dans le manuscrit autographe²⁶) montre bien le décentrement du DD du côté d'une chimère communicative sans référentialité, recrée au seul prisme du souvenir.

Les quelques exemples d'un usage extensif du DD s'interposent comme autant de corps étrangers à la texture majoritaire du récit :

Voici mon discours.

Le chagrin que votre trahison m'a causé m'a fait passer toute la nuit sans dormir, puisque mes lettres que vous avez données au secrétaire, ayant été lues par les inquisiteurs d'état, devaient me faire condamner à passer ici tout le reste de ma vie. [...] un assoupissement à la pointe du jour me procura une véritable vision. J'ai vu cette sainte vierge, dont vous voyez l'image, devenir vivante, se mouvoir, se mettre devant moi, ouvrir la bouche, et me parler en ces termes : *Soradaci est dévot de mon saint Rosaire, je le protège, je veux que tu lui pardonnes; et la malédiction qu'il s'est attirée cessera d'abord d'opérer [...]. En sortant d'ici accompagné de mon ange tu conduiras Soradaci, et tu auras soin de lui sous condition qu'il quittera le métier d'espion. Tu lui diras tout.* Ce discours terminé, la sainte vierge disparut et je me suis trouvé réveillé. (I, p. 1261-1262)

Cet épisode histrionnesque multiplie les effets de décrochage vis-à-vis du récit enchâssant : disposant une signalétique référentielle voyante en autant de cataphores et d'anaphores résomptives (« Voici mon discours. », « me parler en ces termes », « Ce discours terminé. »), adoptant un ton emphatique, une syntaxe protocolaire, il double enfin la facétie qu'il relate d'une fiction énonciative – un invraisemblable DD, dont les italiques trahissent assez la facticité. L'autobiographe, au reste, intègre délibérément cette suspicion à son imaginaire discursif quand, à l'issue d'une tirade de Laurent, étonnant mêlement de DI et de DD, il modalise de lui-même la véracité du DR : « Voilà à peu près la première harangue, dont ce bourreau m'a honoré [...] » (I, p. 1205). Aussi serait-il plus exact de parler, à propos de nombre des DD qui émaillent le texte,

26 BnF, NAF 28604 (3), f. 367 v^o.

de *discours directs stylisés*²⁷, tant l'interventionnisme narratorial s'y trouve exhibé.

134

L'usage des italiques suggère également la fonction expressive attachée au DD, qui concerne l'essentiel des occurrences (outre les cas de variation linguistique). Outil de saillance typographique, les italiques constituaient une forme courante, quoique non spécifique, de marquage du DD au XVIII^e siècle, principalement s'agissant d'énoncés rapportés isolés, non intégrés à un dispositif interlocutif²⁸. Dans une forme non citationnelle de DR, les italiques peuvent signaler un accès intermittent à la textualité du discours : « il poursuivit à me dire que ceux qui étaient comme moi *sous les plombs*, confiés à lui, étaient tous des personnes de la plus haute distinction [...] » (I, p. 1204) ; elles indiquent parfois une modalisation autonymique (désormais MA²⁹) : « – *Entrez illustrissime seigneur*, dit-il, au malheureux qui le suivait. Ce butor ne prend pas garde à ma nudité, et voilà l'*illustrissime* qui entre en m'esquivant [...]. » (I, p. 1225.)

Plus fréquemment, les italiques démarquent l'ensemble d'un énoncé au DD³⁰ ; mais l'absence de systématisme de leur emploi les rend candidates à certaines subtilités énonciatives – ainsi d'un DR intégré au récit enchâssé de Fenarolo, où le marquage concerne un propos rapporté prospectivement : « Madame Ruzzini, qui vit qu'on parlait d'elle, me demanda ce que le comte avait dit, et je lui ai rendu tout mot pour mot :

27 Anne-Marie Paillet appelle ainsi une forme atypique de DD, dans les cas où celui-ci « est représenté sous un aspect itératif » : « il ne s'agit plus de la reproduction mimétique d'un discours ponctuel, mais d'une stylisation, présentant une forme-type de discours possible. » (« Le bavardage au filtre des discours rapportés : de la substance au bruit », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2020/2, p. 283-284.)

Nous proposons d'étendre cette étiquette à tout DD dont des indices cotextuels mettent explicitement en doute l'exactitude, procédant donc à une stylisation discursive avouée.

28 Voir Roger Laufer, « Du ponctuel au scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », *Langue française*, 45, 1980, p. 83.

29 Sur cette notion, voir Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 41.

30 Voir, par exemple, I, p. 1227, 1231, 1269, 1285, 1292, 1294, 1295, 1312 ; l'incise de discours, lorsqu'elle est en position intercalaire et non initiale, demeure toujours en romain.

répondez-lui, me dit-elle, que *j'accepte la déclaration de guerre, et que nous verrons qui de nous saura la faire mieux.* » (I, p. 1227.) Au reste, Casanova use des italiques moins comme d'un marqueur d'altération énonciative que de saillance expressive :

Nous serons à Mestre, me dit-il, dans trois quarts d'heure, car *nous allons à seconde d'eau et de vent.* (I, p. 1293)

— C'est très intéressant ; mais c'est long, et *les ermites pourraient en attendant tout manger.* (I, p. 1302)

Indice d'accentuation intonative, soulignement de noyaux informationnels, voire de discrets italianismes (*andare a seconda*), le recours à l'italique opère fréquemment une prise sélective dans un énoncé ; il peut même concerner un type non citationnel de DR, signalant le passage graduel d'une forme résomptive (le DN) à un DI donnant accès à la textualité du discours :

J'ai vu le geôlier devant ma grille qui me demanda si *j'avais eu le temps de penser à ce que je voulais manger.* (I, p. 1184)

Il termina sa narration en me disant fort noblement qu'il ne m'attendait pas, car il ne supposait pas *que je lui eusse promis avec intention de lui tenir parole.* (I, p. 1304)³¹

Les italiques fonctionnent comme des instruments de vraisemblance énonciative ; en démarquant typographiquement de brèves séquences, elles tendent à atténuer leur dépendance vis-à-vis de l'instance narrative, toujours suspecte de travailler à une reconfiguration événementielle.

Le DD s'avère un instrument discursif ambigu, tout à la fois opérateur de vraisemblance et indice de fictionnalité : car s'il mime un prélèvement sélectif parmi la trame des discours, il dévoile également l'artifice

31 Le traitement de l'outil démarqueur, tantôt apparenté au discours citant, tantôt intégré au DI, est un indice éloquent du caractère peu systématique de l'écriture casanovienne, tout entière tournée vers l'effet stylistique.

énonciatif mis en œuvre s'agissant d'énoncés dont rien ne vient garantir la fiabilité documentaire.

INSTRUMENTS D'ORALITÉ (DI, DN, DIL)

136

Si le DD assume bien une fonction stratégique, il est loin de constituer le type discursif le plus exploité dans l'épisode des Plombs : en regard du reste de l'*Histoire de ma vie*, celui-ci se distingue par une diversification remarquable des ressources mises en œuvre. Celles-ci vont dans le sens d'une convergence énonciative accrue, Casanova privilégiant les formes de DR qui opèrent une cohésion maximale des instances en présence. L'indexation des marqueurs personnels et temporels du discours cité sur le discours citant se double d'une dépendance syntaxique plus ou moins poussée : la subordination, dans le cas du DI, dissocie encore les espaces énonciatifs de part et d'autre de l'outil joncteur, là où le DIL se caractérise par sa « bivocalité structurelle³² », et où le DN procède à « l'ingestion, la digestion³³ » du discours cité.

Des quatre chapitres qui retracent l'évasion, seul le premier figure le narrateur-personnage sous le coup d'une atrophie discursive ; bien vite, à quelque restriction sociale que l'incarcération le soumette, l'effervescence communicative regagne peu à peu Casanova. Le DN est régulièrement mobilisé à des fins d'efficace narrative, coupant court à toute redondance diégétique :

[...] je cours à l'auberge, je lui narre le fait [...] (I, p. 1306)

À cette nouvelle que les domestiques de Silvia publièrent d'abord, tous les voisins vinrent pour m'entendre, et ce fut à moi que le quartier eut l'obligation d'avoir bien dormi ce soir-là. (I, p. 1313)

32 Jacqueline Authier-Revuz, *La Représentation du Discours Autre : principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 139. On entend par là que le DIL combine les « voix » des instances citante et citée, ancrage référentiel et ancrage modal, sous un régime généralisé de l'ambiguïté.

33 Laurence Rosier, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999, p. 9.

Le DN se substitue aisément à une itération discursive, englobant une série d'actes énonciatifs :

J'ai passé la journée en lui faisant des discours sublimes qui inspiraient le fanatisme [...] (I, p. 1266)

J'ai fait alors des plaintes qui le désolèrent, et je l'ai laissé passer dans l'affliction toute la journée. (I, p. 1266)

Les opérateurs nominaux de DN (« des discours », « des plaintes »), affectés d'une flexion en nombre, ainsi que l'aspect global du passé composé synthétisent expressivement une récurrence discursive. Le DN est toujours mis au service de la dynamique textuelle, soumettant le discours à un prélèvement sélectif, le réduisant à ses traits saillants : « Il m'appela fou, désespéré, menteur, et que sais-je. » (I, p. 1290.)

Mais le plus souvent, l'homogénéité constitue l'exception en matière de DR ; l'immense majorité des énoncés au DD sont intégrés à une trame discursive évolutive :

Il me demanda d'abord quel était mon projet en me disant qu'il croyait que j'avais fait des pas trop légèrement [DI]. Je ne demande, lui répondis-je, que de faire des pas en avant jusqu'à ce que je trouve la liberté ou la mort [DD]. Il me dit en me serrant la main que si je pensais de percer le toit, et d'aller chercher en marchant sur les plombs un chemin pour descendre, il ne le voyait pas, à moins que je n'eusse des ailes [DI]. Je n'ai pas, m'ajouta-t-il, le courage de vous accompagner : je resterai ici prier Dieu pour vous [DD]. (I, p. 1269)

Casanova semble partisan des séquences mixtes, des actualisations discursives intermittentes ; le principe de variété gouverne la gestion des DR, déplaçant à plaisir la focale qui porte les discours à la surface narrative :

Ce moine s'est amusé à m'écrire toute l'histoire de son infortune [...]. Sa défense occupait la moitié de sa lettre, où il disait cent pauvretés [DN]. Son Supérieur, me disait-il, également que le Tribunal, n'étaient que des vrais tyrans, car ils n'avaient aucun droit sur sa conscience [DIL

avec incise]. Il me disait qu'étant sûr que ses bâtards lui appartenaient, il ne pouvait les frustrer des avantages qu'ils voulaient retirer de son nom ; et que leurs mères étaient respectables quoique pauvres, car elles n'avaient connu, avant lui, aucun homme. Il concluait que sa conscience l'obligeait à reconnaître publiquement pour siens les enfants que ces honnêtes filles lui avaient donnés pour empêcher la calomnie de les attribuer à d'autres [DI], d'ailleurs il ne pouvait pas démentir la nature, et les entrailles de père qu'il se sentait en faveur de ces pauvres innocents [DIL]. Il n'y a pas de risque, me disait-il, que mon supérieur devienne coupable de ma même faute, puisque sa tendresse pieuse ne se déclare que vis-à-vis de ses écoliers [DD]. (I, p. 1242-1243)

Ce faisant, la gestion des DR indexe l'écriture sur un modèle pseudo-oral. L'une des combinaisons les plus récurrentes consiste à amorcer une interlocution rapportée au DD par un DI (ou, plus rarement, un DN), le plus souvent limité au premier tour de parole :

[...] il allonge la main, il me touche, et il me demande pardon ; je lui dis de s'asseoir ; et voilà notre connaissance faite. Qui êtes-vous, lui dis-je ?
— Je suis de Vicence, je m'appelle Maggiorin [...]. (I, p. 1200)

Il me demanda quel besoin je pouvais avoir de livres tandis que j'en avais beaucoup.
— J'ai tout lu, il me faut du nouveau. (I, p. 1240)

Cette fonction liminaire du DI, employé comme opérateur de DD, est caractéristique des pratiques narratives d'Ancien Régime³⁴ ; elle permet un embrayage insensible du discours à partir du récit – encore atténué par le fait que Casanova assume très majoritairement le premier DD, bénéficiant ainsi d'un alignement de son système référentiel (en tant que locuteur) avec celui du DI antécédent (en tant que narrateur).

34 Et de fait, elle est à peu près systématique ; voir, toutefois, I, p. 1225, 1237, 1252, 1302, 1313. Mais dans tous ces cas, le DD est précédé d'un geste ou d'un signal paraverbal qui orientent d'entrée de jeu l'intention communicationnelle et atténuent donc l'embrayage discursif.

Le modèle majoritaire – consécution d'un DI bref et d'un DD plus développé –, peut intervenir sous une forme condensée, au sein même de l'unité phrastique, une simple coordination faisant office de démarcatif :

[...] je me suis d'abord débarrassé en lui disant qu'il ne travaillait pas en qualité d'ange mais en qualité d'homme, et au surplus je lui ai dit que sa pensée malicieuse avait dans l'instant offensé la sainte vierge, et vous verrez, lui dis-je, qu'à cause de ce péché l'ange ne viendra pas aujourd'hui. (I, p. 1266)

L'actualisation du discours vient ici bouleverser l'ordonnement syntaxique, en faisant régir au verbe *dire* deux constructions divergentes (complétive et incise) ; de tels effets d'embranchement précipité miment les bifurcations imprévisibles de la phrase orale :

[...] un prêtre me dit qu'il était allé pour vérifier un miracle, dont tout Munich parlait. L'impératrice, me dit-il, [...] a les pieds chauds toute morte qu'elle est ; il me dit que je pouvais aller voir ce prodige moi-même. (I, p. 1306)

Casanova envisage volontiers son écriture au prisme stylistique de l'oralité : Crébillon père ne lui confiait-il pas que « tout comme il écrivait comme il pensait, il ne pouvait pas s'empêcher d'écrire comme il parlait. » (I, p. 737) ? À l'inverse, dans l'avant-propos de l'*Histoire de ma fuite*, l'écriture rousseauiste est figurée en contre-modèle au motif que le Genevois « n'écrivait pas comme on parle » (I, p. 1353). Mais s'il y a lieu de caractériser le style casanovien d'*oral*, il faut y voir l'effet des formes non citationnelles de DR plutôt que du seul DD – voyante fiction d'oralité qui repose, en définitive, sur des procédés d'illusion énonciative.

À bien y regarder, le DI constitue un trait d'oralité inattendu et distinctif de l'écriture casanovienne : renonçant aux chimères ventriloques du DD, Casanova leur préfère souvent une ostension délibérée de la régie narrative des voix, au risque d'une saturation syntaxique :

Je lui dis que le pape m'a donné la permission de manger gras ; il me dit de la lui montrer ; je lui réponds qu'il me l'a donnée de bouche, il ne

veut pas me croire [...]. Je jure, je peste; et voilà un grave personnage qui sort d'une chambre me disant que *j'avais tort* de vouloir manger gras, tandis que dans Ancône le maigre était meilleur: que *j'avais tort* de vouloir obliger l'hôte à croire sur ma parole que j'en avais la permission: que *j'avais tort*, si je l'avais, de l'avoir demandée à mon âge: que *j'avais tort* de ne l'avoir pas prise par écrit: que *j'avais tort* d'avoir donné à l'hôte le surnom de sot [...]; et qu'enfin *j'avais tort* de faire tant de bruit. (I, p. 298)

140

Un tel parti pris stylistique est perçu comme archaïsant par le lecteur du second XVIII^e siècle, accoutumé à une gestion discursive allégée, évitant la mise en série des structures de subordination³⁵; la succession des complétives, séparées par une ponctuation semi-forte, s'accuse d'un effet d'insistance emphatique: la récurrence d'îlots de DD, que les italiques dégagent à la fois au plan énonciatif et idéologique, à travers un martèlement non dénué d'ironie. Ilona Kovács a bien montré l'embarras suscité par de telles séquences, massivement transposées au DD par Jean Laforgue qui oblitère ainsi la visée propre de Casanova: « la reconstruction savante de certaines négligences du parler³⁶ ». Dans l'épisode des Plombs, la restriction discursive, à la fois conditionnée par l'incarcération et par la vitesse narrative de l'autobiographe, en raréfie l'usage; et cette logique sérielle, stylistiquement coûteuse, mais éloquente image de véhémence rhétorique, est tôt suspendue par un DN:

Ce pauvre vieillard commença par me dire avec douceur que pour m'enfuir je n'avais pas besoin d'argent, qu'il n'en avait pas, qu'il avait une nombreuse famille, que si je périssais l'argent qu'il me donnerait

35 Ce type de DR, relativement courant au XVIII^e siècle, est encore remarquablement représenté dans *Les Illustres Françaises*, sur de très longues séquences: s'il constitue un indice de discrédit discursif, on peut aussi y voir la marque d'une langue littéraire encore trop mal familiarisée avec le DIL pour le mettre en œuvre de manière suivie, *a fortiori* dans le cadre de la narration en P1 qui constitue la texture énonciative du roman (Robert Challe, *Les Illustres Françaises*, éd. Jacques Cormier et Frédéric Deloffre, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1996, p. 84-87, 463-464, 632-633).

36 I. Kovács, « Les modulations de la voix de Casanova à travers les manuscrits de l'*Histoire de ma vie* », art. cit., p. 45.

serait perdu, et beaucoup d'autres raisons toutes faites pour masquer l'avarice. (I, p. 1271)

Casanova recourt aussi volontiers au DI pour embrasser une interlocution suivie, l'aérant parfois par d'autres formes qui rompent la systématisme des complétives :

D'abord que nous restâmes seuls je lui ai dit que lorsque son lit arriverait, je lui offrirais l'alcôve, mais qu'il me ferait le plaisir de la refuser, et qu'il ne demanderait pas qu'on balayât le cachot [...]. Je lui ai dit la raison de la puanteur d'huile, et après m'avoir assuré du secret sur tout [DM], il s'appela heureux d'avoir été mis avec moi [MA]. Il me dit que tout le monde ignorait mon crime, et que par conséquent tout le monde voulait le deviner. On disait que j'étais chef d'une nouvelle religion : d'autres disaient que Madame Memmo avait convaincu le Tribunal que j'enseignais l'athéisme à ses fils. On disait que M. Antonio Condulmer inquisiteur d'état m'avait fait enfermer en qualité de perturbateur du repos public [...]; et que je voulais aller à Padoue exprès pour le tuer. (I, p. 1226)

Cet usage suivi du DI conflue souvent vers un allègement syntaxique, basculant alors insensiblement dans un DIL :

Il me dit qu'après un long interrogatoire on l'avait mis tout seul dans une très petite prison où on l'avait laissé sept heures, et qu'après on l'avait garrotté pour une seconde fois, et on l'avait ainsi reconduit devant le secrétaire, qui voulait qu'il confessât d'avoir dit à quelqu'un à *Isola* que le prêtre ne retournerait plus là; ce qu'il n'avait pu confesser, car il n'avait dit cela à personne. Le secrétaire enfin avait sonné, et on l'avait reconduit chez moi. (I, p. 1257)

La stabilité énonciative du récit autobiographique incorpore aisément le DIL à une gestion discursive sans artifice, là où la prose moderne s'en saisira comme d'un incomparable instrument d'ambiguïté :

Ce monstre alors [...] me jura qu'à sa seconde apparition devant le redoutable secrétaire, il lui prit un grand tremblement, et une pesanteur

au dos insoutenable dans l'endroit même où les lettres étaient, et que le secrétaire lui ayant demandé ce que c'était, il n'avait pu s'empêcher de lui déclarer la vérité. Il avait alors sonné, et Laurent l'ayant dégarrotté, et ôté sa veste, il avait décousu les lettres, que le secrétaire avait mises dans un tiroir après les avoir lues. (I, p. 1258)

Et de fait, de quelque diversité discursive que Casanova s'empare, celle-ci ne participe jamais d'une reconfiguration des hiérarchies énonciatives, tant les autres instances apparaissent inféodées au discours narratorial :

142

Son Supérieur, me disait-il, également que le Tribunal, n'étaient que des vrais tyrans, car ils n'avaient aucun droit sur sa conscience. (I, p. 1242)

Le père Balbi finissait sa lettre par me dire de lui envoyer quelques sequins pour ses menus plaisirs, car il était trop noble, me disait-il, pour demander de l'argent au doyen, qui ne l'était pas assez pour lui en offrir. (I, p. 1307)

Si ces séquences s'apparentent formellement au DIL, les incises de discours désamorcent toute équivoque attributive et raccordent le récit à une convergence énonciative souveraine.

La gestion des DR indexe donc la circulation énonciative qui traverse le récit, malgré la claustration du personnage, à un paradigme pseudo-oral ; celui-ci constitue à la fois un mode d'élaboration narrative attesté biographiquement et un imaginaire stylistique agissant. Le recours à l'imprimé, dès 1788, vient donner naissance à une forme compensatoire de la performance orale devenue inexécutable, l'âge venu ; aussi le dernier mouvement du volume se donne-t-il avant tout moins comme un « livre » que comme une « production de l'urbanité » (I, p. 1501), composée suivant un modèle adressé qui, pour être largement fantasmatique, n'en innerve pas moins l'écriture casanovienne. Si le passage à l'imprimé est porteur de ressources énonciatives inédites (le modèle dialogal notamment), le sillage d'une oralité longtemps pratiquée comme forme narrative exclusive demeure sensible dans la trame des discours.

En définitive, cette valorisation des effets d'oralité décèle un trait fondamental de la poétique casanovienne, qui donne la faveur à la vraisemblance sur la véridicité :

Personne au monde n'est en état de décider si cet ouvrage est une histoire, ou un roman, pas même celui qui l'auroit inventé, car il n'est pas impossible, qu'une plume judicieuse écrive un fait vrai dans le même temps qu'elle croit l'inventer, tout comme elle peut en écrire un faux tout en étant persuadée de ne dire que la vérité [...]. L'homme qui lit doit se mettre à son aise et croire vrai tout ce qu'il trouve vraisemblable, et faux tout ce qui choque sa raison³⁷.

Qu'ils tiennent à un usage parcimonieux du DD ou à une diversification agile des types de DR, les effets de connivence discursive qui jalonnent l'*Histoire de ma vie* sont aiguillés par un même souci : faire poser au lecteur un acte de foi narrative.

37 Giacomo Casanova, *Icosaméron*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1987, t. I, p. IX.

AUTO PORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN EN SURPLOMB :
LA RÉÉCRITURE D'UNE AVENTURE DANS L'HISTOIRE
DE MA VIE DE CASANOVA

Isabelle Chanteloube

La paratopie, c'est-à-dire, selon Dominique Maingueneau¹, l'appartenance problématique de l'écrivain au champ littéraire et à la société, dont se nourrit l'énonciation et que celle-ci se charge de valider en retour, est un trait pour ainsi dire généalogique, chez Giacomo Casanova. Comme l'indique l'*incipit* de l'*Histoire de ma vie*, son père, issu d'une lignée d'aventuriers errant de ville en ville au gré d'infractions et de catastrophes diverses, est devenu comédien par amour, avant, « par inconstance »², de séduire et d'enlever sa mère, qui deviendra elle aussi comédienne, à Venise et dans toute l'Europe. Casanova se vouera lui-même à une existence d'aventurier, traversant tous les milieux et tous les pays, bénéficiaire de l'attention et des largesses des Grands quand ses frasques et opérations douteuses ne feront pas de lui leur victime. Si cette existence lui confère un statut d'observateur privilégié de son époque, elle ne lui garantit pas l'accès à la République des Lettres, et ses incursions répétées dans le domaine littéraire, des contributions à des livrets d'opéra, au roman, en passant par les traductions, opuscules historiques et politiques, ne font pas de cet érudit touche-à-tout et talentueux un écrivain ni un philosophe reconnu. C'est le genre autobiographique qui va lui permettre d'exercer pleinement l'autorité énonciative nécessaire à la fonction d'écrivain. Cadre opportun pour mettre en mots ses innombrables expériences et les rencontres extraordinaires qui ont jalonné sa vie, l'autobiographie nécessite, tout autant que le théâtre et

- 1 Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- 2 Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, t. 1, chap. 1, p. 23 (notre édition de référence).

le roman, la création d'un dispositif énonciatif solide pour qui souhaite proposer plus qu'un simple témoignage vécu, plus qu'une fastidieuse litanie de faits véridiques. Autrement dit, le caractère exceptionnel des « aventures » ne suffit pas, même s'il déclenche le travail et suscite curiosité et intérêt chez le lecteur potentiel. Les chapitres XIII à XVI du tome III de l'*Histoire de ma vie*, consacrés au récit de l'incarcération de l'auteur sous les Plombs et à sa rocambolesque évasion, nous placent au cœur de cette problématique. Cette héroïque entreprise de libération, par sa rareté et son audace, illustre parfaitement la paratopie du *personnage* de ce récit assigné à une localité paradoxale, un lieu-frontière, les combles du palais des doges à Venise ; elle ne constitue pas pour autant en elle-même un programme d'écriture. Il ne suffit pas d'être délinquant pour devenir François Villon, et Esmeralda n'est pas l'auteur de *Notre-Dame de Paris*. C'est l'écrivain qui, en exploitant les codes du genre investi et en s'en démarquant, fabrique l'espace propice au déploiement de son récit.

LE GENRE AUTOBIOGRAPHIQUE

Reclus au château de Dux, en Bohême, de 1785 à 1798, après s'être enivré de tous les plaisirs de la société la plus brillante, l'aventurier déchu découvre celui de les revivre par l'écriture. Pour comprendre la démarche de Casanova et délimiter l'objet de notre étude, il est utile de rappeler les caractéristiques de ce genre naissant qu'est l'autobiographie à la fin du XVIII^e siècle.

On l'oppose aux *mémoires*, où l'auteur, écrivant à la première personne et suivant l'ordre chronologique des événements vécus, se comporte avant tout comme un témoin : le mémorialiste tient bien un discours personnel, mais il met l'accent sur l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient, quand, dans l'autobiographie, l'objet du discours est l'individu lui-même³. Le profil type de l'auteur de mémoires vrais ou supposés tels que Casanova a pu les connaître en 1788 est le plus souvent « un grand personnage, que l'illustration

3 Voir Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin, coll. « Coursus littérature », 1998, p. 14.

de son nom destine à jouer un rôle politique ou militaire⁴ ». Le duc de Saint-Simon, témoin minutieux des grandeurs et des petitesse de ses contemporains à la Cour de Louis XIV et désireux d'influer sur la politique du Régent, est ainsi qualifié pour entreprendre une tâche de mémorialiste. Casanova, roturier, aventurier, charlatan, même de luxe, n'est pas le candidat idéal, encore que ses talents, son audace, le hasard l'aient mis souvent en relation avec les personnages placés au sommet de l'État, ou rendu témoin d'événements historiques. Allant voir l'abbé de Bernis à son arrivée à Paris de retour de Venise, il assiste indirectement à la tentative d'assassinat de Louis XV par Damiens (p. 1311-1313). L'autobiographie religieuse, qui s'inscrit dans la tradition des *Confessions* de saint Augustin, et à laquelle les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau doivent beaucoup, se développe en France à partir du XVII^e siècle. Elle n'est pas tournée vers les mirages du siècle, mais vers l'évolution spirituelle et la vie intérieure de leur auteur. Autant dire que Casanova n'en est pas l'héritier direct. Encore que dans les chapitres XIII à XVI, la religion occupe une place importante dans les pensées qui agitent le prisonnier en quête de réponses sur son destin. C'est paradoxalement le roman qui joue un rôle capital dans l'éclosion du genre autobiographique tel qu'il se définit à partir de Rousseau (« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa propre existence et la genèse de sa personnalité⁵ »). Filiation paradoxale, quand on sait que l'inventeur de l'autobiographie moderne, selon Ph. Lejeune, rejette la fiction (hormis si, utile, édifiante, elle porte les hommes à la vertu : c'est *La Nouvelle Héloïse*), et qu'il a fait du discours vrai son cheval de bataille. En effet, le roman-mémoires est devenu, à partir de 1730, la forme majeure de la fiction pendant près d'un demi-siècle. Roman à la première personne des « hommes sans nom⁶ » (ou des femmes), il témoigne de l'intérêt grandissant pour la

4 René Démoris, « Mémoires et mémorialistes, Rousseau et Casanova », dans Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne (dir.), *Casanova-Rousseau : lectures croisées*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 157.

5 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996, p. 14.

6 R. Démoris, « Mémoires et mémorialistes, Rousseau et Casanova », art. cit., p. 157.

vie personnelle des gens ordinaires, auxquels le lecteur peut s'identifier. L'abbé Prévost, avec les *Mémoires d'un homme de qualité* (publiées à partir de 1728), Marivaux avec *La Vie de Marianne* (1731-1742) et *Le Paysan parvenu* (1733-1734), ou, dans le registre libertin, Crébillon fils avec *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736) ou Charles Pinot Duclos avec *Les Confessions du Comte de **** (1741) – dont Rousseau dit, au livre VII des *Confessions*, que la lecture lui fut recommandée – ont accoutumé le lecteur à suivre de l'intérieur d'une conscience les tribulations de simples mortels. Casanova, que la fiction ne rebute pas, et qui ne se soucie pas de la moralité des histoires qu'il raconte pourvu qu'elles soient intéressantes, vraies, et surtout, qu'elles renouvellent le plaisir qu'il a éprouvé à les vivre⁷, ne renierait pas cette filiation ; ses mémoires, remplis d'intrigues amoureuses, scabreuses, ont tout du roman libertin, à ceci près que sa mémoire, dit-il, lui « en démontre la réalité » (p. 1328). C'est évidemment par le « pacte autobiographique » que Rousseau trace un nouveau chemin, en revendiquant une sincérité absolue qui, alliée à l'amour de soi, qualité pleinement assumée par le philosophe, conduit à l'exploration systématique, et parfois impudique, des profondeurs du « moi ». Il n'emprunte pas par hasard son titre à saint Augustin : il adopte, dès le préambule de son ouvrage, une attitude de pénitent qu'il reproduit ensuite avec plus ou moins de solennité à chacun de ses aveux⁸. Casanova se pose ouvertement en continuateur critique de Rousseau dès la rédaction, à Dux, de l'*Histoire de ma fuite*, premier état du texte correspondant aux quatre chapitres que nous étudions. Non seulement parce que, dans l'Avant-propos de ce texte publié en 1787, Rousseau est déjà le sujet de sa première phrase (« J.J. Rousseau, fameux relaps, écrivain très éloquent, philosophe visionnaire [...] », p. 1353), mais parce que ce préambule est un véritable pacte autobiographique (« je déclare que je n'ai rien écrit que dans la maxime de ne dire que la pure

7 Voir la Préface de 1791, où il écorche avec humour les censeurs indignés par la complaisance qu'il met à raconter ses frasques de jeunesse (p. 1328-1329). De la Préface de *La Nouvelle Héloïse*, Casanova tire l'idée que les mises en garde morales sont de peu d'effets quand un livre dépeint les égarements du cœur.

8 *Les Aveux* est le titre donné par Frédéric Boyer à sa traduction des *Confessions* de saint Augustin, Paris, P.O.L., 2007.

vérité, dont j'aurais cru frustrer les lecteurs, si j'eusse omis la moindre des choses qui ont rapport à mon sujet », p. 1357), et qu'il y discute déjà de l'emploi du mot *confession* comme titre à donner à son ouvrage : « je sens en moi-même le repentir, et l'humiliation ; et c'est tout ce qu'il faut pour qu'une *confession* soit parfaite ; mais ne vous attendez pas à me trouver méprisable : une *confession* sincère ne peut rendre méprisable que celui qui l'est effectivement et celui qui l'est est bien fou, s'il la fait en public, dont tout homme sage doit aspirer à l'estime » (p. 1354⁹). Toutes les préfaces à *l'Histoire de ma vie*, celles de 1791, de 1794, et la définitive, de 1797, scellent un semblable contrat de lecture avec le public, et récusent, sinon la notion de *confessions*, qu'il aimerait reprendre à son compte, du moins l'usage dévoyé qu'en a fait Rousseau :

[1791] c'est au contraire une vraie satire que je me fais, malgré qu'il n'y trouvera pas le caractère de la *confession*. (p. 1324)

[1797] Par cette raison j'espère, cher lecteur, que bien loin de trouver dans mon histoire le caractère de l'impudente jactance, vous y trouverez celui qui convient à une *confession* générale, quoique dans le style de mes narrations vous ne trouverez pas l'air d'un pénitent, ni la contrainte de quelqu'un qui rougit rendant compte de ses fredaines. Ce sont des folies de jeunesse. Vous verrez que j'en ris, et si vous êtes bon, vous en rirez avec moi. (p. 6)

Plus rousseauiste que Rousseau lui-même, il plaide en faveur d'une confession authentique, sans concession à l'orgueil, à l'indiscrète exhibition de ses sentiments. Plus paradoxalement encore, une confession sans regrets ni remords. Le pénitent veut bien tout dire, mais se dispense de contrition, de repentance. C'est honnête : il n'éprouve pas de repentir :

Ou mon histoire ne verra jamais le jour, ou ce sera une vraie *confession*. Elle fera rougir les lecteurs qui n'auront jamais rougi de leur vie, car elle sera un miroir dans lequel de temps en temps ils se verront, et quelques-

9 Nous soulignons à chaque citation.

uns jetteront mon livre par la fenêtre ; mais ils ne diront rien à personne, et on me lira [...]. Elle ne portera pas le titre de *confession*, car depuis qu'il a été profané par un extravagant je ne peux plus le souffrir ; mais ce sera une *confession* si jamais il y en eut. (p. 1485)

150

Au-delà même du repentir, qui n'est pas dans sa nature, il pourrait au moins tenter de se justifier, de se réhabiliter. Sinon comme libertin invétéré¹⁰, du moins comme victime du despotisme de l'Inquisition. Quel épisode autre que celui des Plombs se prête mieux au genre de la confession *à la manière de* Rousseau, c'est-à-dire à un procès en révision, destiné à laver son honneur des fausses accusations qui pèsent sur sa personne autant qu'à purifier sa conscience des fautes commises ? L'emprisonnement découle d'une faute dûment ou indûment sanctionnée par l'Inquisition, son évasion est une infraction aux règles établies. En vérité, Casanova ne dresse pas le décor d'un tribunal imaginaire : il n'aspire qu'à éluder le débat, comme il s'est battu pour s'extraire des geôles de l'Inquisition de Venise. Mais la « scène judiciaire de l'autobiographie »¹¹ ne demande qu'à être actualisée. De l'autobiographie parvenue à maturité sous l'influence de grands mémorialistes, de romanciers prestigieux, d'un génie sans égal, Casanova recueille les fruits avec d'autant moins de complexes qu'il n'a pas prémédité d'écrire sa vie :

Ma matière est mon histoire, et mon histoire est ma matière ; et je sais que ma vie qui intéressera beaucoup de lecteurs, n'intéresserait peut-être personne, si j'avais employé soixante ans à la faire avec un dessein prémédité de l'écrire. Les sages liront mon histoire quand ils sauront qu'elle narre des faits, que l'acteur n'a pas cru que le jour viendrait dans lequel il se déterminerait à les publier. (Préface de 1791, p. 1326)

¹⁰ Avec le recul, Casanova réalise qu'il a gaspillé, par ses excès, les faveurs de la Fortune : « les grâces de la Fortune furent inutiles. Les plombs en quinze mois me donnèrent le temps de connaître toutes les maladies de mon esprit ; mais il m'aurait été nécessaire d'y demeurer davantage pour me fixer à des maximes faites pour les guérir (p. 1308).

¹¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

N'était sa personnalité hors norme, il est difficile (et lui-même, au fond, peine à le faire) de l'opposer réellement à ses prédécesseurs. Les chapitres consacrés aux Plombs revêtent toutefois un statut particulier. Ils ne dévoilent pas, en effet, un pan de la vie de l'auteur qui serait resté secret. Contrairement au reste de l'*Histoire de ma vie*, où il égrène des souvenirs que le commun des mortels ignore. Et contrairement aux *Confessions*, où l'auteur profère avec de grandes réticences, avec un grand courage, des aveux inédits, des déclarations longtemps retenues. Ce passage est en effet la duplication, parfois au mot près, de l'*Histoire de ma fuite*, publiée plusieurs années auparavant. Avant-texte qui est lui-même la transcription de la narration orale que l'auteur a faite non pas une, mais des dizaines de fois avant de se résoudre à l'écrire, pour des raisons de santé :

La raison qui m'oblige à l'écrire est celle de me soulager de la peine de la réciter toutes les fois que des personnes dignes de respect, ou de mon amitié exigent, ou me prient que je leur fasse ce plaisir. Il m'est arrivé cent fois de me trouver après ce récit quelque altération dans la santé, causée, ou par le fort souvenir de la triste aventure, ou par la fatigue soutenue de mes organes en devoir d'en détailler les circonstances : j'ai cent fois décidé de l'écrire, mais plusieurs raisons ne me l'ont jamais permis : elles sont toutes disparues aujourd'hui à l'aspect de celle qui me met la plume à la main. (p. 1354)

Ces chapitres sont donc la dernière version écrite d'une histoire *d'abord racontée de vive voix* à un public, qu'il a sans doute améliorée, développée au fil du temps, qu'il n'a donc aucune difficulté à se remémorer, mais surtout conçue pour ce public, comme une prouesse, une performance qui tient l'auditeur captif : « il y a un professionnalisme du récit de sa vie qui fait que quand Casanova en vient à utiliser l'écriture, il est déjà verbalement rodé sur de nombreux épisodes qui font, depuis longtemps, partie du domaine public », selon Chantal Thomas¹². Comme nous sommes loin de Rousseau, qui institue son lecteur comme exclusif

¹² Chantal Thomas, *Casanova: un voyage libertin* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p.102.

bénéficiaire des révélations contenues dans son livre, ou qui fait *après-coup* des lectures publiques des *Confessions* devant un auditoire choisi !

UN CONTEUR HORS PAIR

152

Le récit des Plombs interrompt le cours mouvementé des aventures vénitienes de Casanova et met un terme brutal à une succession frénétique de rencontres. La narration flottante, au gré des canaux de la mémoire, ralentit, se concentre sur un lieu unique, et suit une progression implacable, marquée dans notre édition par l'ajout de chapitres explicites : « Sous les Plombs, tremblement de terre » (XIII), « Changement de cachot » (XIV), « Ma sortie de prison par le toit du palais ducal » (XV), « Mon essor et mon arrivée à Paris » (XVI). Tel le narrateur second d'un récit-gigogne, l'auteur sait exactement où il veut nous conduire.

Dans ce changement de rythme, la reprise du texte de l'*Histoire de ma fuite* n'est pas seule en cause. Conter et jouer sont une seule et même chose pour Casanova, fils d'acteurs, dramaturge ou librettiste à ses heures, metteur en scène de théâtre et accessoirement de cérémonies alchimiques. Pour preuve, à l'intérieur du récit même, les saynètes montées pour tromper, impressionner, entraîner dans son aventure ses codétenus. Ou les comédies improvisées pour induire en erreur un géôlier trop crédule. Privé de la fréquentation des théâtres qu'il aime tant, Casanova fait venir le théâtre jusque dans son cachot. Non pour se distraire, mais pour parvenir à ses fins. Bon prince, il nous livre sans vergogne les ficelles de son métier et nous invite dans les coulisses de la représentation. On peut imaginer que la narration orale offerte à ses auditeurs était aussi un spectacle et que le conteur, évadé glorieux, se muait complaisamment en acteur mettant son physique imposant, sa faconde, son accent vénitien, son regard de braise, etc. au service de l'*illusion comique* qu'il désirait créer. Aussi le récit des Plombs porte-t-il les marques de l'oralité et de la théâtralité.

Nous avons déjà mentionné le découpage en chapitres, souhaité par les éditeurs pour l'épisode des *Plombs*, mais également pour l'ensemble de l'œuvre ; il ménage un peu plus le suspense déjà présent dans l'*Histoire*

de ma fuite, qui ne comportait que deux parties. Celles-ci font place, en quelque sorte, à quatre *actes* équilibrés, menant par paliers le lecteur de l'*exposition* (l'arrivée, l'inspection des lieux) au *dénouement*, toujours retardé par des péripéties, le principal *coup de théâtre* étant bien sûr le changement de cachot. Les entrées du geôlier, attendues ou redoutées, souvent précédées du bruit des clefs de la cellule, dynamisent le récit et font monter la tension dramatique :

Quatre heures après [la première visite du médecin qui le dit en danger de mort] *j'ai entendu le bruit des verrous*. Le médecin *entra* tenant lui-même un flambeau à la main. (p. 1190)

Une heure après la cloche de Terza *j'ai entendu le sifflement des verrous*, et *j'ai vu* Laurent suivi de deux archers qui tenaient avec des menottes un jeune homme qui pleurait. (p. 1201)

Surtout lorsque le prisonnier se trouve à deux doigts d'être surpris en flagrant délit de tentative d'évasion :

Dans le même jour à trois heures après-midi, lorsque tout nu, et fondant en sueur, étendu sur mon ventre je travaillais dans le trou, où pour y voir *j'avais mis ma lampe allumée, j'ai entendu avec un effroi mortel l'aigre craquement du verrou* de la porte du corridor. (p. 1224)

La journée du vingt-cinq à midi il m'arriva ce qui me fait frissonner encore dans le moment où j'écris. À midi précis *j'ai entendu le glapissement des verrous*; *j'ai cru de mourir*. (p. 1231)

Les scènes les plus saisissantes ne sont pas nécessairement parlées. L'auteur excelle aussi à rendre les épisodes de *pantomime* dont il a été l'acteur très expressif. Telle la mémorable scène du « bras mort » où, encore sous le choc de l'enfermement qui vient de le frapper, Casanova prend son propre bras pour celui d'un cadavre allongé à ses côtés (p. 1183). Ou encore son jeu de scène désordonné lorsque, surpris dans ses travaux, il range précipitamment les instruments de sa libération (p. 1225) : les verbes d'action, les phrases courtes et simples, le présent de narration y électrisent le style, d'ordinaire plutôt lent, du narrateur.

Loin d'atténuer la scénarisation présente dans la première version, la seconde l'accroît. Ainsi, cette scène du coupable surpris en train de percer le plancher de sa cellule est reproduite à l'identique, mais on note le resserrement syntaxique d'un état du texte à l'autre :

Quel moment ! Je souffle ma lampe, je laisse dans le trou mon espton ; j'y jette dedans ma serviette ; je me lève ; je mets à la hâte les chevalets, et les planches du lit dans l'alcôve ; j'y jette dessus ma paille, et les matelas ; et n'ayant pas le temps d'y mettre les draps, j'y tombe dessus comme un mort dans le moment que Laurent ouvrait déjà mon cachot. *Si j'eusse tardé un seul instant, on m'aurait surpris. Laurent allait me marcher sur le corps, si je n'eusse pas crié. À mon cri il recula tout courbé sous la porte, en disant avec emphase [...].* (p. 1405)

154

Casanova conserve les cinq premières lignes du passage, puis il élimine les deux subordinées circonstancielles de condition, la redondance (*crié/cri*), fond les deux dernières phrases en une, préférant, à l'enchaînement logique des causes et des effets, la succession rapide des images et des sons : « *Un seul moment plus tôt on m'aurait surpris. Laurent allait me marcher sur le corps, sans un cri que j'ai fait qui le fit reculer courbé sous la porte, en disant avec emphase [...]* » (p. 1225).

De toute situation dramatique, le mettant en danger de mort, le narrateur tire un parti comique. Lors de son transfert catastrophique dans un autre cachot, Casanova ne traduit pas sa consternation de manière directe, mais par des artifices rhétoriques : « je n'étais pas en situation de me consoler par la belle vue » (p. 1232) est une litote, la réflexion sur l'ataraxie stoïcienne un détour ironique pour exprimer la réalité de sa détresse¹³ : « Le stoïcisme de Zénon, l'Ataraxie des Pyrrhoniens offrent au jugement des images fort extraordinaires [...]. L'homme qui veut paraître indifférent à un événement qui décide de son état n'en a que l'air, à moins qu'il ne soit imbécile, ou enragé » (p. 1233). Il sait aussi le pouvoir de la parole rapportée au style direct (il est certes

¹³ La critique du stoïcisme, placée à la fin du chapitre XIII dans l'*Histoire de ma vie*, ouvrait la seconde partie de l'*Histoire de ma fuite* (p. 1414). Dans l'*Histoire de ma vie*, le narrateur commence le chapitre XIV sur une note plus tragique : les conjectures du détenu anxieux du sort qui l'attend.

impossible qu'il se souvienne exactement des paroles prononcées, mais, comédien et librettiste, il les recrée). Plusieurs interactions verbales résumées, dans *l'Histoire de ma fuite*, sous forme de discours narrativisés ou rapportés, ont été transformées, au risque d'être étoffées, en dialogues purs et simples. Le récit des visites du médecin et du chirurgien (p. 1375-1376) est, au chapitre XIII, réduit quant aux faits, mais enrichi par des dialogues pleins d'humour et de sous-entendus sur les mauvais livres qui donnent la fièvre au prisonnier (p. 1191-1192). Le récit de la visite au père Balbi, son ancien compagnon d'évasion, généreusement mis à l'abri à Augsbourg grâce à ses relations (p. 1482), est complété par une description physique et morale de Balbi, et par un dialogue de dix-sept répliques. Une transformation qui ne vise pas uniquement à animer le style de la première version. En mettant en scène l'homme d'esprit qu'il est lui-même face au butor qu'il a sauvé, en montrant son sens de la répartie, il agit directement sur son image, son éthos (p. 1309).

Autre cas typique d'insertion d'un dialogue assez vif là où *l'Histoire de ma fuite* se contentait d'un résumé de l'interaction : lorsqu'il faut faire accepter à Soradaci les opérations de l'Ange, c'est-à-dire de Balbi sur le toit du cachot, le narrateur, qui rapportait au discours indirect l'épineuse négociation avec son codétenu (p. 1443-1443), se remémore dans *l'Histoire de ma vie* les paroles échangées (p. 1264-1265). Là, Casanova joue avec le feu : la farce met au jour l'usage frauduleux qu'il fait des saints mystères afin de faire pression sur son acolyte ; et elle le fait d'autant plus ouvertement qu'il s'attarde davantage sur le détail de ses propos. Qu'importe, il justifie ensuite cet abus de confiance et ses sacrilèges auprès du lecteur (p. 1267).

Chacun des personnages qui est, à son grand dam, introduit dans sa cellule a droit à son portrait et raconte son histoire, rituel obligé des romans du XVIII^e siècle : le jeune amoureux infortuné (p. 1201), le prêteur sur gages véreux et athée (p. 1206), le juif usurier (p. 1216), l'abbé mondain (p. 1226), l'espion dévot (p. 1252). Personnages méprisables, hormis le malheureux Maggiorin et l'abbé comte Fenarolo Bressan, ils sont affublés de surnoms désobligeants : le « monstre », l'« infâme », le « traître », l'« animal », le « coquin ». Sinistres types humains qui, soit par leur profession, soit par leurs manigances, incarnent des valeurs

diamétralement opposées aux siennes – avarice, déloyauté, couardise –, et servent de repoussoirs au protagoniste qui se montre généreux de son argent, de ses conseils, de sa compassion, même feinte, et inébranlable dans ses projets héroïques. Double intérêt de cette galerie de personnages : introduire un peu plus de *commedia dell'arte*, de bouffonnerie, dans la narration, et renforcer l'éthos de bravoure du protagoniste, qui les *surplombe* tous. Leur sottise l'absout de tous scrupules quand il s'agit de les tromper : « vous rirez quand vous saurez que je ne me suis pas fait de scrupule de tromper des étourdis, des fripons et des sots quand j'en ai eu besoin » (Préface de 1797, p. 6).

156

Il recourt donc à une énonciation théâtralisée de part en part. Cette pratique est d'ailleurs aussi l'objet de l'énoncé. Il ne se cache pas de dire qu'il joue la comédie et qu'il aime jouer la comédie au plus fort du danger (« cette comédie m'amusait infiniment », p. 1263). Une comédie montée de toutes pièces et jouée de bon cœur par Casanova : la comédie de l'Ange qui doit venir délivrer Casanova et Sodaraci (p. 1261-1266) est un bel exemple de *miroir légitimant* de cette énonciation de l'illusion libératrice. La théâtralité n'est pas une enveloppe plaisante *ajoutée* pour animer le récit, mais les éléments d'une scénographie¹⁴ validant un mode d'être au monde spécifique qui est l'objet de l'énoncé :

C'est un devoir désolant que celui qui oblige un spectateur attentif à sortir d'un théâtre, où l'auteur très savant DIEU fait jouer une pièce dont les variétés intéressantes offrent à chaque instant une intrigue et un dénouement et un commencement, et une fin et des catastrophes affreuses mêlées de bouffonneries continues. (Préface de 1791, p. 1325)

Le comique qui vient « formater » certaines scènes, est la seule façon de vivre les malheurs de la captivité et d'y échapper.

14 Selon Dominique Maingueneau, « la scénographie n'est donc pas le cadre contingent d'un message que l'on pourrait faire passer de diverses manières, elle ne fait qu'un avec l'œuvre qu'elle soutient et qui la soutient. Refusant toute réduction de la scénographie à un "procédé", on y verra plutôt un dispositif qui permet d'*articuler* l'œuvre sur ce dont elle surgit : la vie de l'écrivain, la société » (*Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 133).

LE GOÛT DU DÉTAIL

Du reste, si Casanova multiplie les références au genre théâtral, il charge son récit d'un nombre considérable de détails matériels qui, eux, n'ont rien de théâtral. Comme à tous ses interlocuteurs désireux de connaître « la belle histoire de sa fuite »¹⁵, il narre tout sans rien déguiser, sans rien épargner¹⁶. C'est l'autre facette de ce récit autobiographique : le réalisme et l'exhaustivité des descriptions. On sait qu'il aime à retracer par le menu ses intrigues amoureuses, qui sont aussi souvent des exploits. Il concède à ses possibles détracteurs qu'il en dit parfois trop :

Ceux auxquels je paraîtrai trop peindre là où je conte en détail certaines aventures amoureuses auront tort à moins qu'ils ne me trouvent mauvais peintre. Je les prie de me pardonner, si ma vieille âme est réduite à ne pouvoir plus jouir que par la réminiscence. (Préface de 1797, p. 17)

Mais il est douteux que les indications concernant la topographie du bâtiment où il est enfermé, la taille de sa cellule, l'épaisseur des barreaux lui procurent le même plaisir que la vision rétrospective du corps de ses maîtresses. Or, c'est avec une précision implacable qu'il rend par exemple compte des dimensions et de l'exposition à la lumière de son cachot, son amour des chiffres s'alliant à un sens aigu de l'observation :

Accablé, et abasourdi, je mets les coudes sur la hauteur d'appui de la grille. Elle avait deux pieds en tous sens, croisée par six barreaux de fer d'un pouce d'épaisseur, qui formaient seize trous carrés de cinq pouces. Elle aurait rendu le cachot assez clair, si une poutre quadrangulaire maîtresse d'œuvres de comble, qui avait un pied et demi de large, et qui entrait dans le mur au-dessous de la lucarne, que j'avais obliquement vis-à-vis, n'eût pas intercepté la lumière qui entrait dans le galetas. (p. 1181)

- 15 Au terme de l'*Histoire de ma fuite*, Casanova évoque son retour en grâce et à Venise et sa visite à ses ex-persécuteurs, avec une délectation perceptible : « Je fus remercier un à un chez eux les trois bienfaisants inquisiteurs d'état, qui me reçurent gracieusement, et m'invitèrent à leur tour à dîner pour entendre de ma bouche même la belle histoire de ma fuite, que je leur ai narrée sans rien leur déguiser, et avec tous les détails, que je n'ai pas épargnés au lecteur en l'écrivant » (p. 1487).
- 16 Voir, à la fin de l'*Histoire de ma fuite*, le récit de sa réception à Venise par les inquisiteurs qui lui ont accordé leur grâce.

Un sens bien utile dans un lieu tel que le cachot où il est enfermé : parce qu'il n'y a aucune issue, toute réalité devient essentielle. Tel Robinson Crusoé¹⁷, il lui importe de mettre ses connaissances scientifiques et techniques, sinon au service de sa survie, du moins au service de son évasion. La description des *objets* de son évasion est d'une précision mathématique, telle celle de « l'esponçon » élaboré à l'aide d'un « morceau de marbre noir, poli, épais d'un pouce, long de six et large de trois », à partir d'un long verrou, « gros comme mon pouce, et long d'un pied et demi » trouvé par hasard dans le galetas (p. 1203). La fabrication artisanale de la lampe à huile donne lieu au recensement des matériaux patiemment réunis. Les termes choisis, loin d'être évasisifs ou imagés, sont souvent exacts, monosémiques (« lumignons de fil ou de coton », « pierre à fusil », « une boucle d'acier que j'avais à la ceinture de mes culottes », p. 1215), reflétant un esprit à la fois curieux et pratique. La propension à l'*inventaire* est une caractéristique du style de Casanova, extrêmement minutieux quand son regard découvre un lieu nouveau (les « trésors » du galetas, p. 1203), ou qu'il prépare une action :

Me voyant sûr de faire une ouverture assez ample en moins d'une heure, je suis retourné dans mon cachot où j'ai employé quatre heures à couper draps, serviettes, matelas et tout ce que j'avais pour faire corde [...]. Après avoir fait la corde, j'ai fait paquet de mon habit, de mon manteau de bout de soie, de quelques chemises, de bas et de mouchoirs, et nous sommes allés tout droit dans le cachot du comte en portant avec nous tout ce bagage. (p. 1269-1270)

La narration de son évasion « cavale » sur les toits des Plombs est d'une prolixité documentaire : la reconstitution exacte de sa laborieuse introduction par la petite lucarne du toit du Palais des Doges analyse en temps réel tous ses moindres mouvements et leurs effets calculés :

Je n'avais rien à craindre pour l'échelle qui étant entrée aux deux efforts plus de trois pieds était là immobile. Me trouvant donc sur la gouttière

17 Le roman de Daniel Defoe, paru en 1719, avait connu un grand succès. Notons qu'il était le seul que recommandât Rousseau pour la formation de l'esprit des jeunes garçons, dans *Émile* (1762).

positivement sur mes poignets, et sur mes aines entre le bas-ventre, et le haut de mes cuisses, j'ai vu qu'en élevant ma cuisse droite pour parvenir à mettre sur la gouttière un genou, puis l'autre, je me trouverais tout à fait hors du grand danger. (p. 1284)

De fait, tout ce travail, accompli au jour le jour, donne des résultats concrets et l'histoire de cette évasion est celle d'un accomplissement. À partir de rien, grâce à son acharnement et à son ingéniosité, il s'extrait de l'enfer *par le haut*, quitte le Palais des Doges en grand seigneur, par l'escalier royal, puis jette un dernier regard, de sa gondole, au grand canal illuminé par le soleil levant (p. 1293).

Ces progrès se traduisent dans la structure même du récit : la succession des paragraphes repose souvent sur une chronologie, même approximative, qui lui imprime son rythme : « Le Mercredi saint » (p. 1219), « le jour suivant » (p. 1220), « deux ou trois semaines après Pâques » (p. 1222), « le vingt-cinq du mois de juin » (p. 1224). L'emploi du temps des journées est même consigné d'heure en heure, suivant les indications de la cloche de la cathédrale¹⁸, lorsque l'angoisse ou le suspense est à son paroxysme : le récit des trois premières journées en prison épouse le tempo du journal intime ou du procès-verbal¹⁹, tout comme la narration de celles qui précèdent l'évasion²⁰. Le lecteur ainsi informé suit toutes les avancées du projet, les obstacles inopinément rencontrés et surmontés par le « héros », chaque journée augmentant sa maîtrise de l'environnement matériel et humain.

L'abondance et la densité des informations revêtent une fonction explicative : les auditeurs, les lecteurs devaient comprendre comment il avait réalisé l'impossible. Or, pour Casanova, rien n'est réellement impossible, pour peu que l'on applique avec une *méthode* rigoureuse, les lois de la physique : « suffisant connaisseur des lois du levier, et de l'équilibre, j'ai alors pris ma méthode ordinaire, je me suis grimpé à la

18 « Au son de vingt et une heure » (p. 1181), « la cloche de minuit m'a éveillé » (p. 1182).

19 Encore un point commun avec le roman de Defoe.

20 « À dix-huit heures, j'ai voulu dîner », « j'ai passé trois heures et demie à lire », « lorsque j'ai entendu dix-neuf heures » (p. 1263), « au son de vingt-trois heures » (p. 1264).

lucarne où j'ai très facilement fini d'y introduire l'échelle » (p. 1284). Cette écriture démonstrative reflète aussi des affinités intellectuelles et philosophiques : Casanova est un évadé des Lumières qui s'est toujours passionné pour les sciences exactes ; sa vive curiosité pour l'irrationnel, sa pratique des sciences occultes ne sont pas incompatibles avec un rationalisme exigeant, un scepticisme systématique, selon Sophie Rothé²¹. Elle le voit comme un « héritier des encyclopédistes et de la philosophie expérimentale de Francis Bacon », père de l'empirisme, auquel John Locke, pour qui toutes nos idées dérivent de l'expérience, empruntera sa méthode. La rédaction de l'*Essai de critique sur les mœurs, les sciences et les arts*, en 1785, à Dux, nous le confirme.

160

C'est sans doute pour cette raison que le corps du narrateur « *habite* » le texte. Sa haute taille est plutôt un inconvénient dans son nouvel espace vital (p. 1180), son aptitude au sommeil, en toutes circonstances, plutôt un avantage. Sans fausse pudeur, ni exhibitionnisme, il rend compte de son état physique. Qu'il s'agisse de sa peau ravagée par les puces (p. 1187), de l'effet diurétique de son arrestation (p. 1178) – dont la relation avait choqué certains lecteurs –, de ses problèmes intestinaux²², de la crampe qui le saisit au moment où l'effort fourni pour soulever l'échelle l'a fait glisser hors du toit jusqu'à la poitrine (p. 1284), il ne nous fait grâce d'aucun détail : ce sont des phénomènes physiologiques dignes d'être décrits ou expliqués dans les termes appropriés, au besoin médicaux, tout comme les remèdes prescrits²³. On sait du reste qu'attentif aussi bien aux plaisirs qu'aux misères du corps, il n'hésite pas à évoquer le sang, le sien lors de ses ébats sexuels prolongés²⁴, celui de Catarina (C.C.), en proie à d'abondantes hémorragies à la suite de sa fausse couche²⁵. Il porte sur ces

21 Sophie Rothé, *Casanova en mouvement. Des attraits de la raison aux plaisirs de la croyance*, Paris, Le Manuscrit, 2016, p. 51.

22 « N'étant en quinze jours que je n'étais là jamais allé à la selle, j'y fus, et j'ai cru de mourir de douleurs, dont je n'avais pas d'idées, elles venaient d'hémorroïdes internes » (p. 1190).

23 « Je vous laisse une seringue, et de l'eau d'orge : amusez-vous avec les clystères » (p. 1192).

24 « Dans cette position de soutenant sur ses colonnes écartées, elle fut saisie d'horreur voyant ses seins éclaboussés par mon âme détrempée en gouttes de sang » (p. 1157).

25 « Laure m'effraya me montrant encore dix à douze serviettes imbibées de sang » (p. 997).

réalités le froid regard du praticien : « Ma vocation était celle d'étudier la médecine pour en exercer le métier pour lequel je me sentais un grand penchant, mais on ne m'écouta pas » (p. 73). Quant aux troubles de l'âme, ils ne résistent pas à un examen clinique sérieux : « l'homme qui s'étudierait bien ne trouverait en lui-même que faiblesse » (p. 1189). C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre le passage consacré à la religieuse d'Agreda, illuminée dont il a le malheur de lire l'ouvrage²⁶, « imprimé avec la permission de l'inquisition » (p. 1188) et dont il nous livre un résumé. Il conclut ainsi : « Le livre de cette Espagnole est ce qu'il faut pour rendre fou un homme : mais pour que ce poison fasse effet, il faut le mettre seul sous les Plombs, et le priver de toute occupation » (p. 1189). Pour échapper à la folie, il demande l'aide du médecin, c'est-à-dire d'autres lectures (p. 1192), et élabore un plan d'évasion. Maria d'Agreda constitue l'*anti-miroir* d'une énonciation où la raison critique, analytique, triomphe. Le prisonnier se souviendra peut-être de ces divagations pour tromper Soradaci. Non sans ambiguïté²⁷, Casanova détourne en effet à son profit la superstition qu'il condamne : estimant que tout est permis pour sauver sa peau, et que les sots n'ont que ce qu'ils méritent, c'est en toute conscience qu'il use du charlatanisme : « la nature m'ordonnait de me sauver et la religion ne pouvait pas me le défendre » (p. 1267) ; la profanation des saints mystères n'est qu'une ruse occasionnelle, attestant la supériorité de sa raison sur les excès du fanatisme. Ce que l'autobiographie gagne en observation du monde réel, elle le perd en introspection. Casanova ne postule pas « la restitution d'un sujet en devenir », « une approche généalogique de sa personnalité »²⁸, mais propose un autoportrait de l'homme qui s'attaque au réel. Reste à savoir si cette évasion patiemment construite et organisée donne lieu à une contestation du système politico-religieux à l'origine de l'emprisonnement.

26 Maria d'Agreda est une mystique franciscaine espagnole (1602-1665) qui aurait écrit sous la dictée de la Vierge (Alain Cabantous et François Walter, *Les Tentations de la chair : virginité et chasteté [16^e-21^e siècle]*, Paris, Payot, 2020, p. 318).

27 Voir S. Rothé, *Casanova en mouvement*, op. cit., p. 226.

28 J.-C. Igalens, Introduction à *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. I, p. XLI.

UN TÉMOIN ENGAGÉ ?

Ce récit déborde très largement du cadre de l'écriture personnelle, de la relecture amusée de son passé à l'aune du savoir acquis : il nous livre un témoignage très cru sur les conditions de détention dans les geôles de l'Inquisition. L'arrestation brutale, l'angoissant transfert sous les Plombs, puis, à travers d'étroites galeries, jusqu'à la sombre cellule qui lui est réservée, la machine à étrangler le condamné qu'il voit dès l'entrée, les rats « gros comme des lapins » qui, furetant dans le galetas viennent sous sa grille sans montrer la moindre frayeur (p. 1181), les lourdes plaques de plomb recouvrant les toits du palais ducal, les puits, où il craint d'être relégué après la découverte de sa tentative d'évasion, souterrains inondés où le prisonnier vit sur un tréteau guetté par les rats qui convoitent sa nourriture²⁹, les aliments avariés, les brimades : le gardien le laisse étouffer dans son nouveau cachot en fermant toutes les fenêtres (p. 1237-1238). D'effrayantes ténèbres remplacent le « demi-jour » propice aux plaisirs, éclairant subtilement la « fête des cinq sens » célébrée, selon Michel Delon, par les libertins³⁰. Le prisonnier ne se fait pas faute d'exprimer une véritable angoisse :

J'ai reconnu qu'un homme enfermé tout seul et mis dans l'impossibilité de s'occuper, seul dans un endroit presque obscur, où il ne voit, ni ne peut voir qu'une fois par jour celui qui lui porte à manger et où il ne peut marcher se tenant droit, est le plus malheureux de tous les mortels.
(p. 1187)

Le récit contient tous les ingrédients du roman noir, des histoires d'horreur ou d'épouvante, et d'ailleurs Edgar Poe, alliant réalisme et fantasmagorie, reprendra ce thème dans « Le puits et le pendule » (1843), dont le héros, ignorant son crime et son châtement, est enfermé par l'Inquisition espagnole dans un noir cachot rempli de rats et exposé à une mort inexorable.

Si Casanova assure ne pas parler contre la religion, c'est bien l'Inquisition religieuse qui est responsable de son emprisonnement.

²⁹ Description qui ouvre sinistrement le chapitre XV, p. 1236.

³⁰ Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 154.

Son calvaire sous les Plombs n'est pas sans rappeler les souffrances de Suzanne Simonin, héroïne de *La Religieuse*, dont Denis Diderot fait la porte-parole de la lutte contre la réclusion forcée : comme Casanova, Diderot, à travers elle, décrit en détail les cruels sévices infligés au sein des couvents, afin de briser toute volonté récalcitrante. La cruauté est même plus marquée dans le roman, la présentation, toujours dramatique (avec Casanova, au contraire, la dérision n'est jamais loin), a des accents pathétiques et, si Suzanne reste lucide, elle ne saurait compter sur ses propres forces pour échapper à son destin :

On me jeta une chemise, on m'ôta mes bas, l'on me couvrit d'un sac, et l'on me conduisit, la tête et les pieds nus, à travers les corridors. Je criais, j'appelais à mon secours ; mais on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût. J'invoquais le ciel, j'étais à terre, et l'on me traînait. Quand j'arrivai au bas des escaliers, j'avais les pieds ensanglantés et les jambes meurtries ; j'étais dans un état à toucher les âmes de bronze. Cependant l'on ouvrit avec de grosses clefs la porte d'un petit lieu souterrain, où l'on me jeta sur une natte que l'humidité avait à demi pourrie. Là je trouvai un morceau de pain noir et une cruche d'eau avec quelques vaisseaux nécessaires et grossiers³¹.

Les causes de l'enfermement sont différentes, bien sûr (vocation forcée chez Diderot, suspicion de pratiques occultes chez Casanova), mais tous les deux ont à subir la férule d'une institution despotique ; de même que le réquisitoire contre un système dévoyé par ses servantes fanatiques est permanent chez Diderot, il arrive qu'il jaillisse sous la plume de Casanova des jugements catégoriques, tel ce raisonnement, en forme de diatribe, contre l'arbitraire de sa détention : « le coupable est une machine qui n'a pas besoin de s'en mêler et pour coopérer à la chose : c'est un clou qui pour entrer dans une planche n'a besoin que des coups de marteau » (p. 1194). Il importe donc de ne pas minimiser la portée idéologique de ce témoignage, même si Casanova, parvenu au terme de sa cavale et se sentant

31 Denis Diderot, *La Religieuse*, éd. Florence Lotterrie, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009, p.61-62. Ce roman, que Diderot commence à publier en 1781, paraîtra à titre posthume en 1796.

enfin en sécurité et prêt à repartir vers de nouvelles aventures, dit regretter de ne pas avoir suffisamment tiré bénéfice de sa détention pour s'amender : « Les plombs en quinze mois me donnèrent le temps de connaître toutes les maladies de mon esprit ; mais il m'aurait été nécessaire d'y demeurer davantage pour me fixer à des maximes faites pour les guérir. » (p. 1308).

Au-delà de la religion, dépeinte sous des dehors tyranniques, c'est la privation de liberté dont il est question de bout en bout ; sujet majeur au XVIII^e siècle (les faits se déroulent en 1755-1756 et l'*Encyclopédie* de Diderot, par exemple, a été publiée entre 1761 et 1772), qui trouve un écho puissant chez l'auteur : « je commence par déclarer à mon lecteur que dans tout ce que j'ai fait de bon ou de mauvais dans toute ma vie, je suis sûr d'avoir mérité ou démerité, et que par conséquent je dois me croire libre » est la première phrase de la Préface définitive de l'*Histoire de ma vie*. On songe bien sûr à Rousseau : « l'homme est né libre et partout il est dans les fers³² ». Pour Casanova, la liberté est le premier de tous les biens, et l'évasion obéit à un principe naturel, sur lequel les lois humaines n'ont aucune prise, quoi que le coupable ait pu faire : « leur droit a pour base la justice, celui du coupable la nature » (p. 1275). Se pourrait-il que par ce témoignage vigoureux, sans détour, ce champion de l'évasion ait apporté sa contribution à la rhétorique révolutionnaire ?

Casanova n'est pas le seul à s'être évadé à cette époque. Un parallèle peut être fait entre Casanova et Jean Henri Latude, dit Henri Masers de Latude : né lui aussi en 1725, il commit quelques escroqueries qui lui valurent d'être emprisonné plusieurs fois et de s'échapper à plusieurs reprises, notamment de la Bastille le 25 février 1755 (Casanova sort des Plombs la nuit du 31 octobre 1756!) ; il publia surtout sa biographie avec la collaboration d'un avocat, Thiery, sous le titre *Le Despotisme dévoilé, ou Mémoires de Henri Masers de la Tude, détenu pendant trente-cinq ans dans les diverses prisons d'État*, en 1787, c'est-à-dire l'année même où Casanova termine l'*Histoire de ma fuite*. Latude devint une sorte de héros populaire sous la Révolution, et fut même gratifié d'une pension.

32 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964, p. 139.

La confrontation de ces textes est éclairante. Tous les deux comportent de grandes similitudes quant au déroulement des préparatifs de l'évasion et à son exécution, mais Latude, qui se pose en « victime de l'injustice et d'une odieuse persécution³³ », ne se départ jamais d'un certain lyrisme revendicatif, et cherche à apitoyer le lecteur. Aussi lucide que soit le témoignage de Casanova, aussi sévère soit-il contre les conditions inhumaines de sa détention, le Vénitien ne vitupère jamais longtemps contre l'État oppresseur. Certes, il lui arrive de s'enflammer :

J'en aurais agi de même quand la conséquence de ma fuite aurait été la mort de tous les archers de la République, et même de l'état. L'amour de la patrie devient un vrai fantôme devant l'esprit d'un homme opprimé par elle. (p. 1228),

mais c'est sous le coup d'une rage révolutionnaire qui le fait sourire au moment où il écrit, avec la complicité du lecteur. Si le passage précédent semble inspiré par certaines envolées rousseauistes, celui-ci contient de l'auto-dérision :

En qualité de grand libertin, de hardi parleur, d'homme qui ne pensait qu'à jouir de la vie, je ne pouvais pas me trouver coupable, mais en me voyant malgré cela traité comme tel, j'épargne au lecteur tout ce que la rage, l'indignation, le désespoir m'a fait dire, et penser contre l'horrible despotisme qui m'opprimait. (p. 1182)

Quand le narrateur repense aux vellétés de vengeance qui l'animèrent au plus fort de sa détresse, il ne partage plus, au moment où il écrit, ni en 1787 ni au cours des années 1790, cette radicale insoumission, au contraire, il la condamne ; et l'on notera, d'une version à l'autre, l'ajout du terme *aristocrate*, qui indique bien contre qui est dirigé cet aparté, qui traduit son horreur des soulèvements populaires :

Je brûlais des désirs de vengeance que je ne dissimulais pas. Il me paraissait d'être à la tête du peuple pour exterminer le gouvernement,

33 Jean Henri Latude, dit Henri Masers de Latude, *Le Despotisme dévoilé ou mémoires authentiques de Latude, écrits par lui au donjon de Vincennes et à Charenton* (édition 1790-1800), Éditions La Bibliothèque Digitale, chap. 4, p. 29.

et pour massacrer les aristocrates ; tout devait être pulvérisé ; je ne me contentais pas d'ordonner à des bourreaux le carnage de mes oppresseurs, mais c'était moi-même qui devais en exécuter le massacre. Tel est l'homme ; et il ne se doute pas que ce qui tient ce langage dans lui n'est pas sa raison ; mais sa plus grande ennemie : la colère. (p. 1184)

166

Certes, l'épigraphe de l'*Histoire de ma fuite*, empruntée à Horace, mettait l'accent sur la combativité de Casanova : « l'homme en fuite se remettra à combattre » (« *Vir fugiens denuo pugnavit* », p. 1353)³⁴. L'*esponton*, dont il fait usage pour sortir de son cachot, est une arme ancienne ; le nom, emprunté à l'italien *puntone*, « pointe », du latin *punctum*, est, selon le Littré, la « demi-pique que portaient autrefois les officiers d'infanterie, et dont on se sert sur les vaisseaux pour l'abordage », et, dans un second sens, la « partie basse d'un barreau de grille, qui est arrondie en diminuant comme un fuseau ». Mais il est le produit de ses efforts et de son intelligence : il le fabrique lui-même. Pour recouvrer la liberté, il ne s'agit pas de se laisser conduire (c'est le comportement de ses codétenus, qu'il méprise), il faut forger soi-même les moyens de sa libération : « le destin conduit celui qui veut, et entraîne celui qui résiste », *volentem ducit, nolentem trahit* ; telle est l'épigraphe de la Préface de 1791 ; qu'il glose ainsi : « la liberté de l'âme est le don que Dieu lui a fait ; mais l'exécution dépend de sa santé » (p. 1318). Inutile de chercher une quelconque signification politique dans ce récit. Les bouffées de révolte de Casanova ne font pas de lui un révolté :

Casanova aime l'aventure sur un mode solitaire. Les problèmes posés en termes de classe sociale ne l'intéressent pas. L'aventure politique, qui s'initie à la Révolution et ouvre un champ d'action où les lignes de force se dessinent entre influences des partis et ambitions personnelles, ne l'attire pas. Casanova, au contraire d'un Cagliostro, n'est pas un homme de parti ni d'idéal. Il a tout au plus des complices qu'il oublie aussitôt le coup accompli³⁵.

34 Les éditeurs précisent qu'il s'agit en fait d'un adage d'Érasme, faussement attribué à Horace.

35 C. Thomas, *Casanova : un voyage libertin*, op. cit., p. 155-156.

Selon Jean-Christophe Igalens, en racontant son évasion, Casanova, avide de reconnaissance, s'enfermait dans un statut social et judiciaire bien trop précaire : « le récit a un pouvoir, mais il entraîne un risque : l'image de l'évadé fait peser une lourde contrainte sur sa trajectoire future³⁶ ». Dès l'*Histoire de ma fuite*, publié en 1788, il tente de conjurer les effets réducteurs de ce récit sur son image, et de corriger l'éthos pré-discursif³⁷ ambigu attaché à sa personnalité d'auteur : la figure de l'aventurier sans foi ni loi est tempérée par sa sincérité, sa méthode et son courage à toute épreuve. Quand ce n'est pas par des mises au point adressées ouvertement au lecteur – protestations de piété, de patriotisme –, c'est par une écriture objective, qui le pose en expert et en philosophe éclairé, occultant les motifs de toute l'entreprise (il est un repris de justice!). Dans la version définitive, qui trouve sa place dans l'*Histoire de ma vie*, il ne renonce pas à la rigueur d'une écriture réaliste, mais il accentue les aspects théâtraux et romanesques de la narration, faisant fi des frontières entre autobiographie et fiction ; libéré de Rousseau, et d'une conception puritaine de l'autobiographie, libéré de la nécessité de complaire à d'éventuels protecteurs, il a découvert « une marge de jeu dans les protocoles du récit de soi, caractéristique d'un état historique de cet archi-genre³⁸ » et s'est ouvert un nouvel espace autobiographique, incluant la représentation de soi en menteur et en imposteur. La marginalité suspecte de ce mauvais sujet a été convertie avec succès en embrayage paratopique, l'échappée par les toits en une extraterritorialité surplombante.

36 Jean-Christophe Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 78.

37 « Au moment de prendre la parole, l'orateur se fait une idée de son auditoire et de la façon dont son auditoire le perçoit. Il en évalue l'impact sur son propos actuel et travaille à confirmer son image, à la retravailler ou à la transformer pour produire une impression conforme aux exigences de son projet argumentatif » (Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 134).

38 J.-C. Igalens, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, op. cit., p. 351.

George Sand

Mauprat

ÉNONCIATION, IDÉOLOGIE, AUTORITÉ : EFFETS DE VOIX DANS *MAUPRAT*

Florence Pellegrini

Tu me parais chérir la mère Sand. Je la trouve personnellement une femme charmante. Quant à ses doctrines, s'en méfier d'après ses œuvres.

Lettre de Gustave Flaubert
à Ernest Feydeau, 21 août 1859¹.

Qui parle dans *Mauprat*? La détermination du sens du discours narratif et de sa visée argumentative suppose en effet comme préalable l'identification d'un ancrage énonciatif à partir duquel s'élabore la représentation romanesque². Or, si l'on s'attache à la macrostructure à laquelle il convient désormais d'intégrer la « notice » venue introduire la réédition de 1852, on trouve pas moins de trois *je* narrants liminaires : le *je* inaugural autobiographique de l'écrivain, évoquant son douloureux divorce et, en contre-point, « la beauté morale d[u] principe³ » du mariage ; le *je* du préambule, récit-cadre dont la clôture n'advient qu'*in extremis* et de manière fort discrète à la toute fin du chapitre XXX⁴ ;

- 1 Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. III, 1859-1868, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 35.
- 2 Sur la question de la construction discursive du sens, voir la synthèse théorique de Julien Longhi, « D'où, de qui, ou comment vient le sens en discours », *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 56, 2012, p. 5-21.
- 3 George Sand, *Mauprat*, éd. Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020, p. 33 (mon édition de référence).
- 4 On relève, très ponctuellement, quelques retours succincts du récit premier : chap. I, p. 43 ; chap. III, p. 59 ; chap. VI, p. 102 ; chap. X, p. 153-155 ; chap. XII, p. 215 ; la suite du roman semble « oublier » l'enchâssement narratif, et ce, jusqu'au dernier chapitre. Elena Anastasaki note : « on remarque plusieurs “brèches” entre les deux récits – sorte d’“ouvertures” narratives à travers lesquelles les deux récits communiquent par l'intrusion brusque et parfois forcée d'un narrateur dans le récit d'un autre – qui nous rappellent l'enchâssement tout en brouillant les frontières entre les récits [...] » (« Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et

le *je* principal enfin, celui du héros éponyme, Bernard de Mauprat, dont le récit-confession constitue l'essentiel du roman (chap. I à XXX). Trois récits se succèdent ainsi en quelques pages – le récit de l'écriture et des enjeux du roman, celui de la rencontre entre « l'historiographe fidèle » désigné (p. 39) et le vieux Bernard, l'autobiographie du protagoniste⁵ –, qui instaurent un pacte de lecture polymorphe⁶. À ces premières personnes déjà nombreuses viennent ensuite s'adjoindre les diverses délégations de la parole au sein du récit de Bernard, plus ou moins imposantes selon les personnages, et qui concernent prioritairement les digressions du « philosophe rustique » (p. 59) Patience et les discours d'Edmée, vecteurs fictionnels privilégiés du discours théorique qui irrigue l'œuvre, qu'il s'agisse des doctrines de Pierre Leroux – l'éloge du « peuple » et du « pauvre » qui clôt le chapitre X en constitue un parfait exemple (p. 178-179) – ou des réflexions rousseauistes sur l'éducation et l'instruction⁷.

La multiplication des narrateurs/locuteurs, associée à celle des enchâssements narratifs, produit ainsi une forme de diffraction de

Mauprat de George Sand », *George Sand Studies*, 25, 2006, p. 52). Le brouillage des frontières des récits pose, corrélativement, la question du brouillage des instances énonciatives et de la responsabilité de la parole.

- 5 Je n'évoquerai pas ici le dédoublement de l'instance énonciative dans le cadre du pacte autobiographique où le même pronom renvoie indistinctement au personnage et au narrateur âgé, certains passages ne pouvant manifestement qu'être des commentaires *a posteriori*. Voir par exemple la fin du chapitre IX et la note 74.
- 6 La critique insiste par ailleurs sur l'hybridation générique de *Mauprat*, qui emprunte au conte de fées, au roman d'éducation, au roman sentimental, à la lettre (« je vous demande pardon [...] de vous envoyer »), au roman noir ou encore au roman historique. La liste n'est pas exhaustive.
- 7 La lecture de *Mauprat* comme roman d'éducation a souvent été faite, qui s'appuie sur la transformation du protagoniste, d'enfant sauvage brutal, mi-ours, mi-loup – « il a l'air d'un ours, d'un blaireau, d'un loup, d'un milan, de tout plutôt que d'un homme ! », remarque la duègne Leblanc lors de l'arrivée de Bernard à Sainte-Sévère (p. 138) – en mari poli par l'amour. La postface de Martine Reid à son édition rappelle l'importance de l'intertexte rousseauiste dans la construction du récit : « Les ouvrages de Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755), *La Nouvelle Héloïse* (1761), *l'Émile* et *Du contrat social* (1762) [...] nourrissent les propos des personnages, dictent certaines scènes du roman (dont le séjour à Paris), inspirent la création des personnages [...] » (*Mauprat*, éd. cit., p. 476). Le texte du roman cite également les « sources » d'Edmée et de l'abbé : Condillac, Fénelon, Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau, Montaigne, Montesquieu (p. 203-204).

la parole qui ne va pas sans une déperdition de la « responsabilité énonciative⁸ », partant de son efficacité pragmatique. Car non seulement les jeux entre les différents niveaux narratifs produisent une diffusion de l'origine de la parole, mais encore, au sein de chaque niveau, les formes assumées par l'énoncé rendent problématique son attribution.

Ainsi de l'*incipit* du roman et des deux paragraphes de la description initiale de la Roche-Mauprat (p. 35-36), qui ne dérogeraient pas dans un récit assumé par un narrateur omniscient hétérodiégétique. Troisième personne, pronom indéfini *on*, présent omnitemporel, présentatifs – *c'est, il n'y a pas longtemps que* –, toponymes authentiques – Marche, Berry, Varenne –, confèrent à la représentation les tonalités d'un réalisme tout balzacien, alors que son axiologie négative prend des accents prophétiques :

[...] on trouve, au plus fourré et au plus désert de la contrée, un petit château en ruines, tapi dans un ravin, et dont on ne découvre les tourelles ébréchées qu'à environ cent pas de la herse principale. Les arbres séculaires qui l'entourent et les roches éparses qui le dominent l'ensevelissent dans une perpétuelle obscurité, et c'est tout au plus si, en plein midi, on peut franchir le sentier abandonné qui y mène, sans se heurter contre les troncs noueux et les décombres qui l'obstruent à chaque pas. Ce sombre ravin et ce triste castel, c'est la Roche-Mauprat. Il n'y a pas longtemps que le dernier des Mauprat, à qui cette propriété tomba en héritage, en fit enlever la toiture et vendre tous les bois de charpente ; puis, comme s'il eût voulu donner un soufflet à la mémoire

- 8 Nous abordons la question de la responsabilité énonciative telle qu'elle est définie par Jean-Michel Adam : « La "responsabilité énonciative" est une notion éthique et juridique qui, si on la redéfinit énonciativement, peut être linguistiquement abordée à partir de son noyau constitutif : (a) la construction d'une représentation discursive (dorénavant Rd), (b) la prise en charge énonciative de cette Rd ou point de vue (dorénavant PdV) et (c) la valeur illocutoire des actes de discours, inséparable de l'orientation argumentative des énoncés. Dans la perspective de l'analyse textuelle des discours, nous ajoutons à ces trois composantes complémentaires les différentes formes de liages des énoncés au sein du texte dans lequel ils sont insérés » (Jean-Michel Adam et Gilles Lugrin, « Effacement énonciatif et diffraction co-textuelle de la prise en charge des énoncés dans les hyperstructures journalistiques », *Semen*, 22, « Énonciation et responsabilité dans les médias », dir. Alain Rabatel et Andrée Chauvin-Vileno, 2006, <https://journals.openedition.org/semen/2776>).

de ses ancêtres, il fit jeter à terre le portail, éventrer la tour du nord, fendre de haut en bas le mur d'enceinte, et partit avec ses ouvriers, secouant la poussière de ses pieds, et abandonnant son domaine aux renards, aux orfraies et aux vipères. Depuis ce temps, quand les bûcherons et les charbonniers qui habitent les huttes éparses aux environs passent dans la journée sur le haut du ravin de la Roche-Mauprat, ils sifflent d'un air arrogant ou envoient à ces ruines quelque énergique malédiction ; mais quand le jour baisse et que l'engoulement commence à glapir du haut des meurtrières, bûcherons et charbonniers passent en silence, pressant le pas, et de temps en temps font un signe de croix pour conjurer les mauvais esprits qui règnent sur ces ruines. (p. 35-36)

174

Le château médiéval, surgi de l'appellatif archaïsant « castel » et de la mention des « herse » et « meurtrières », n'est plus que délabrement et « ruines » – le terme est répété trois fois, tout comme le substantif « ravin » qui suggère l'encaissement du lieu et son isolement. « Tourelles ébréchées » le disputent aux « décombres » et aux « roches éparses » dans la construction d'un paysage abandonnique – « sentier abandonné qui y mène », « abandonnant son domaine aux renards » – et désolé – on notera les épithètes subjectives dans l'anaphore résomptive « ce sombre ravin et ce triste castel » qui clôt le paragraphe et condense en une synthèse conclusive la description précédente. De telles prémisses qui posent, avant même que ne commence le récit, la dégénérescence d'une famille dont l'ultime descendant a comme renié ses aïeux et voulu, par la démolition du lieu, jusqu'à faire oublier leur existence, ne peuvent qu'augurer une sinistre histoire⁹, en écho à la noirceur d'une description marquée par les sèmes de la /destruction/ – « ruines », « ensevelissent », « décombres », « jeter à terre », « éventrer » – et de l'/obscurité/ – « perpétuelle obscurité », « sombre ravin » « quand le jour baisse ». Les deux superlatifs inauguraux, « au plus fourré et au plus

9 La confirmation advient très rapidement, dans l'adresse du narrateur premier au narrataire de son récit : « Ce n'est pas que le récit que j'ai à vous faire soit précisément agréable et riant. Je vous demande pardon, au contraire, de vous envoyer aujourd'hui une narration si noire [...] » (p. 37). Mais la noirceur de la narration serait rachetée par « des conclusions » consolantes.

désert de la contrée », construisent la représentation d'un lieu dissimulé et retiré, alors que la prise en charge énonciative de cette représentation est comme disséminée, dans la généralisation indistincte du pronom indéfini – « on trouve », « on ne découvre », « on peut franchir ». Le relai énonciatif opéré, dès le paragraphe suivant, par une insistante première personne – « j'avoue que moi-même je » – ne parvient pas à oblitérer la voix auctoriale de l'ouverture. On peut alors interroger la fonction de ce narrateur-personnage anonyme à l'entrée en scène différée et qui n'intervient que très rarement dans le roman :

Le roman commence par un court chapitre non numéroté, où nous est présenté à la première personne le récit-cadre avec son narrateur masculin, sans nom, qui par la suite – dès le chapitre 1 – prend le rôle passif d'auditeur¹⁰.

Sans doute s'agit-il, par la dimension testimoniale du récit-cadre, de conférer au récit de Bernard une valeur d'authenticité : le narrateur tient « les faits de première main, de la bouche de celui qui les a vécus¹¹ », dont il atteste à la fois l'existence et la fiabilité. Inversement, le narrateur second, par les qualités qu'il reconnaît à son auditeur – « j'ai entendu parler de vous, je sais votre caractère et votre profession : vous êtes observateur et narrateur, c'est-à-dire, excusez-moi, curieux et bavard. » ; « Un homme aussi infortuné que je l'ai été mérite de trouver un historiographe fidèle » –, garantit l'intégrité du narrateur premier, devenu dépositaire d'une « vérité » qui est en fait un argumentaire à décharge, destiné à « lave[r] [l]a mémoire [de Bernard] de tout reproche » (p. 39).

En fait, George Sand instaure ici dès le début un modèle de narrateur auquel elle désire que l'on fasse confiance, souci qui implique peut-être une crainte que cela ne soit pas le cas. Peut-être craignait-elle que le décalage entre les deux narrateurs (leur différence d'âge, mais, surtout, de caractère) – nécessaire pour instaurer les jeux de pouvoir au niveau narratif correspondant aux relations de pouvoir de l'intrigue – ne pose problème à

10 E. Anastasaki, « Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand », art. cit., p. 57.

11 *Ibid.*, p. 59.

la réception de ce récit oral supposé être transcrit par une personne si peu imposante surtout par comparaison avec le vieux Mauprat.

D'autres stratégies sont aussi mises en place pour renforcer l'autorité de ce narrateur auquel on doit faire confiance. Il affiche dès le début son sérieux en affirmant qu'il tient à entendre le récit de la bouche de Bernard parce qu'il s'agit pour lui de « tout un problème philosophique à résoudre¹² », et il nous invite ainsi à prendre part à cette investigation qui n'aurait de sens que si les éléments qui nous sont donnés sont « véridiques »¹³.

Les stratégies à l'œuvre ne parviennent pourtant pas à compenser les failles d'un dispositif narratif qui oblitère presque totalement l'identité et jusqu'à la voix du narrateur supposé garant, dans un amuïssement progressif lié à l'effacement du cadre.

176

La question de l'attribution de la parole se pose d'ailleurs à chaque brève manifestation du premier niveau narratif au sein du récit de Bernard. Au chapitre I, les guillemets distinguent les propos du Bernard-personnage de ceux du Bernard-narrateur, alors qu'un court paragraphe narratif vient faire référence à la situation de communication avant que le récit autobiographique ne se poursuive, cette fois sans la présence des guillemets :

« Versez-moi un verre de vin d'Espagne, car je sens le froid qui me gagne. Ce n'est rien, c'est l'effet que me produisent mes souvenirs quand je commence à les dérouler. Cela va se passer. »

12 « Je savais en gros l'histoire remarquable de ce vieillard ; mais j'avais toujours vivement souhaité d'en connaître les détails, et surtout de les tenir de lui-même. C'était pour moi tout un problème philosophique à résoudre que cette étrange destinée. J'observai donc ses traits, ses manières et son intérieur avec un intérêt particulier. » (p. 37.) L'intérêt que porte le narrateur premier au récit de Bernard, ainsi que la sinistre notoriété des Mauprat, rappelée d'entrée de jeu, asseyent la légitimité du récit. Sa nécessité également, puisque Bernard souhaite « laver sa mémoire de tout reproche » autant que le narrateur désire comprendre son « étrange destinée ». La parole se trouve ainsi doublement motivée ; c'est dire, en creux, que sa vraisemblance ne va pas de soi... Voir sur ce point Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable », 1968, p. 5-21, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154.

13 E. Anastasaki, « Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand », art. cit., p. 60.

Il avala un grand verre de vin, et nous en fîmes autant ; car nous avions froid aussi en regardant sa figure austère, et en écoutant sa parole brève et saccadée. Il continua :

Je me trouvais donc orphelin à sept ans. (p. 43)

Un phénomène comparable se produit au chapitre X, avec l'irruption d'un bref paragraphe métatextuel en troisième personne et le rappel, par l'incise « dit-il », du discours rapporté que constitue le récit de Bernard en regard du récit premier :

Ici le narrateur interrompt de nouveau son récit pour entrer dans le développement du caractère de mademoiselle de Mauprat.

« Edmée, dit-il, et croyez bien que ce n'est pas la langue de la prévention, était, au sein de sa modeste obscurité, une des femmes les plus parfaites qu'il y eût en France. (p. 153-154)

Les guillemets ouverts ne seront pas refermés, signe des « brèches¹⁴ » repérées par Elena Anastasaki entre les différents niveaux narratifs, ces « intrusions gênantes¹⁵ » d'un niveau dans l'autre et qui compliquent singulièrement le déroulement de la lecture. Ainsi, les différentes instances énonciatives semblent davantage se fondre ou s'indifférencier que se compléter, dans un étayage réciproque qui en stabiliserait l'assise.

Le rappel, à la toute fin du chapitre XXX, du dispositif d'ensemble par le retour au récit premier où Bernard redevient personnage – « Ainsi disant, le vieux Bernard nous donna un bon souper et nous parla encore, sans confusion et sans fatigue, pendant une partie de la soirée. » (p. 432) – se limite à un paragraphe, alors que les derniers mots¹⁶, pacifiés et quelque peu lénifiants, lui sont laissés :

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶ Il s'agit du dernier des paragraphes ajoutés par Sand en novembre 1851 à la demande de son éditeur Hetzel qui prépare l'édition de ses *Œuvres illustrées*. Voir sur ce point Julie Bertrand-Sabiani, « De l'utopie à l'histoire : *Mauprat* et le *Journal* de décembre 1851 », dans Noëlle Dauphin (dir.), *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, PUR, 2006, p. 219-230, <https://books.openedition.org/pur/7812>, § 13. Que le paragraphe relève d'un ajout ultérieur ne change rien à l'hétérogénéité énonciative qu'il manifeste. Les énoncés doxiques peuvent en revanche être rapprochés des formulations de la notice, rédigée quelques mois auparavant, assumée en première

En attendant qu'on ait résolu le problème d'une éducation commune à tous, et cependant appropriée à chacun, attachez-vous à vous corriger les uns les autres.

Vous me demandez comment ? Ma réponse sera courte : en vous aimant beaucoup les uns les autres. (p. 434)

La suite du paragraphe, qui opère un décrochage énonciatif par le tiret¹⁷, reste « flottante », attribuable à on ne sait qui, faute de la mention explicite d'un locuteur.

personne, et qui révèlent les préoccupations sociales de l'écrivain. Julie Bertrand-Sabiani le souligne : « L'auteur de *Mauprat* ne faisait pas mystère de ses convictions quitte à en distribuer l'exposé, avec des modulations diverses, entre ses différents personnages. L'épilogue atteste clairement qu'une thèse sous-tendait le récit, reprise et développée avec quelques nuances, mais sans y contredire, dans l'ajout de 1851. Ce conte prétendument recueilli "dans les chaumières de la Vallée Noire" fait écho à "l'élucubration sociale et philosophique" propre aux années pendant lesquelles il est en gestation, de 1835 à 1837. [...] Le roman de cape et d'épée, le roman d'apprentissage, le roman gothique convergent sans faillir dans la foi que "de père en fils les éducations vont en se perfectionnant". Cette loi de perfectibilité, énoncée par Saint-Simon, puis érigée en dogme religieux par Pierre Leroux, permet de rêver un avenir où l'humanité reproduira en elle l'harmonie du cosmos, si l'on en croit la prophétie de Patience : "Voyez le ciel. Les étoiles vivent en paix et rien ne dérange leur ordre éternel. Les grosses ne mangent pas les petites, et nulle ne se précipite sur ses voisines. Or, un temps viendra où le même ordre régnera parmi les hommes". »

- 17 Sur le tiret de fin de phrase et/ou de fin de période et son rôle de marqueur de (dis)jonction énonciative, voir Bernard Combettes, « Aspects de la ponctuation par le tiret au XIX^e siècle : l'exemple de *L'Insurgé* de Jules Vallès », dans Sonia Branca-Rosoff et al. (dir.), *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à Jacqueline Authier-Revuz*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012, p. 215-228 ou, du même auteur, « Les ajouts après le point », dans Michel Charolles et al. (dir.), *Parcours de la phrase. Mélanges offerts à Pierre Le Goffic*, Paris, Ophrys, 2007, p. 119-131. Voir aussi les articles de Sabine Pétilion et André Petitjean, « Le tiret de fin de phrase dans *Un cœur simple* – un stylème flaubertien ? », *Flaubert*, 8, « Ponctuation et mise en page : oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert », dir. Florence Pellegrini, 2012, <http://journals.openedition.org/flaubert/1867> et Florence Pellegrini, « “ ; – et ” : logique (dis)jonctive dans *Bouvard et Pécuchet* », dans Anne Herschberg Pierrot et Jacques Neefs (dir.), « *Bouvard et Pécuchet* : archives et interprétation », Nantes, Éditions nouvelles Cécile Default, 2014, p. 123-147. Pour une réflexion plus large sur la ponctuation, on pourra consulter également Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998 ou Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

– C’est ainsi que les mœurs agissant sur les lois, vous en viendrez à supprimer la plus odieuse et la plus impie de toutes, la loi du talion, la peine de mort, qui n’est autre chose que la consécration du principe de fatalité, puisqu’elle suppose le coupable incorrigible et le ciel implacable.
(p. 434)

Le plaidoyer en faveur de l’abolition de la peine de mort, qui clôt le roman (en 1852) et lui tient lieu de « seconde » morale – la « première » est désignée comme telle par Bernard et clôture le roman dans ses premières éditions : « Ne croyez pas à la fatalité, ou du moins n’exhortez personne à s’y abandonner. Voilà la morale de mon histoire. » (p. 432) –, ne laisse de questionner tant son attribution est problématique. Si le « vous » semble désigner l’interlocuteur – c’est-à-dire ici le narrateur premier « avec un de [s]es amis » (p. 37) – et, par-là même, renvoyer à Bernard comme locuteur, la présence du tiret, associée au présent gnomique et à la généralité du propos sur les lois, suggère un énonciateur distinct¹⁸, une voix auctoriale dogmatique qui fait retour¹⁹, comme si la clarté de la « doctrine » devait l’emporter sur la vraisemblance romanesque. Le phénomène se produisait déjà, et de manière plus nette encore, dans la première clause du roman :

-
- 18 Sur la distinction entre locuteur et énonciateur, je renvoie aux travaux bien connus d’Oswald Ducrot, en particulier *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984. Pour une réflexion plus récente sur l’articulation entre locuteur, énonciateur et voix, on pourra consulter : Alain Rabatel, « Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix », *Arts et Savoirs*, 2, « Les théories de l’énonciation : Benveniste après un demi-siècle », dir. Lionel Dufaye et Lucie Gournay, 2012, <https://journals.openedition.org/aes/510>, et, dans le même numéro, Julien Longhi, « Les voix de l’énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d’énonciation », <https://journals.openedition.org/aes/1679>.
- 19 C’est le cas également dans les énoncés doxiques inclus dans le récit de Bernard. Voir, par exemple, p. 183-184 : « Mais il est certain que, pour passer d’un état de l’âme à un état opposé, même du mal au bien, même de la douleur à la jouissance et de la fatigue au repos, il faut que l’homme souffre, et que, dans cet enfantement d’une nouvelle destinée, tous les ressorts de son être se tendent à se briser. Ainsi, à l’approche de l’été, le ciel se couvre de sombres nuées, et la terre frémissante semble prête à s’anéantir sous les coups de la tempête. » Généralisation – modaux, déterminant de totalité, présent omni-temporel –, effacement énonciatif – tours impersonnels – et figuration – la seconde phrase produit un décrochage métaphorique à valeur argumentative – concourent à l’élaboration d’un discours de vérité que la destinée du protagoniste viendrait illustrer.

Ainsi disant, le vieux Bernard nous donna un bon souper, et nous renvoya chez nous en nous remerciant de la complaisance que nous avions mise à l'écouter. Puissest-tu, cher lecteur, ne t'être pas repenti de la tienne. (p. 469, note 97)

Si la première phrase propose un retour au récit-cadre, avec un « nous » désignant à la fois le narrateur premier et son ami, tous deux auditeurs de la confession de Bernard, la dernière phrase renvoie à une autre situation d'énonciation. Répliquant le dispositif de la diégèse, l'écrivain prend congé de son lecteur, tel le conteur de son auditoire.

La fin modifiée de 1852 ne renvoie plus directement au conte²⁰, mais c'est la notice datée du 5 juin 1851 qui en récupère la mention et produit un « conditionnement de lecture²¹ » supplémentaire, comme un troisième tour énonciatif venu verrouiller le propos, sur le plan théorique et générique : à la fois diatribe contre la société, qui « rabais[s]e cette institution sacrée » qu'est le mariage et, « par l'esprit de ses mœurs, par ses préjugés, par son incrédulité hypocrite » l'attaque « de tous les côtés », et éloge de « la fidélité éternelle » qui en serait « l'idéal » (p. 33-34), l'avertissement liminaire place le sentiment au centre du roman, à la fois comme moteur de l'écriture²² et objet de la représentation²³. Si Sand

180

20 L'étude de Michèle Hecquet consacrée à *Mauprat* situe le récit comme intermédiaire entre le « conte », auquel l'apparente le dispositif de narration, et le « roman », en ce qu'il met en scène « une vie sans commune mesure » (*Lecture de « Mauprat » de George Sand*, [Villeneuve-d'Ascq], Presses universitaires de Lille, 1993, p. 15). De fait, le récit de *Mauprat* est oral, recueilli par un narrataire éphémère, « *petit* jeune homme » (p. 39) curieux qui se fait passeur, en rapportant à son tour dans une lettre (?) – « je vous demande pardon de vous envoyer aujourd'hui une narration si noire » (p. 37) – l'histoire qu'il a tout juste entendue – « cette histoire vient de m'être racontée. » (p. 37.) Il est bien sûr tentant de voir dans la figure du narrataire un double fictionnel de l'écrivain, d'autant plus que la dédicace insiste sur le recueil du récit dans la Vallée Noire.

21 E. Anastasaki, « Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand », art. cit., p. 64.

22 « [...] je *sentais* que ce qui manque au mariage, ce sont des éléments de bonheur et d'équité d'un ordre trop élevé pour que la société actuelle s'en préoccupe. » (p. 33) ; « [...] *le sentiment* qui me pénétrait particulièrement à l'époque où je l'écrivis » (p. 34 ; je souligne).

23 « Tout en faisant un roman pour m'occuper et me distraire, la pensée me vint de peindre un amour exclusif, éternel, avant, pendant et après le mariage. Je fis donc le héros de mon livre proclamant à quatre-vingts ans sa fidélité pour la seule femme

dénie absolument au roman toute intention démonstrative et délègue à son protagoniste le « résumé[é] » – et ainsi l'enjeu – de la diégèse, on peut se demander si le procédé ne relève pas de la prétérition, dans une forme de *captatio benevolentiae* d'un lecteur supposément plus enclin au divertissement qu'à la leçon de morale.

Tout en faisant un roman pour m'occuper et me distraire, la pensée me vint de peindre un amour exclusif, éternel, avant, pendant et après le mariage. [...]

L'idéal de l'amour est certainement la fidélité éternelle. Les lois morales et religieuses ont voulu consacrer cet idéal ; les faits matériels le troublent, les lois civiles sont faites de manière à le rendre souvent impossible ou illusoire ; mais ce n'est pas ici le lieu de le prouver. Le roman de *Mauprat* n'a pas été alourdi par cette préoccupation ; seulement le sentiment qui me pénétrait particulièrement à l'époque où je l'écrivis, se résume dans ces paroles de Mauprat vers la fin de l'ouvrage : « Elle fut la seule femme que j'aimai dans toute ma vie ; jamais aucune autre n'attira mon regard et ne connut l'étreinte de ma main. » (p. 33-34)

Aucun didactisme, dont Sand pressent la pesanteur – « le roman [...] n'a pas été alourdi par cette préoccupation » –, ne saurait venir entraver l'idéalisme et la simplicité du roman, tenus pour essentiels. L'adresse dédicatoire à l'ami de toujours, Gustave Papet, rappelle, non sans une certaine ambiguïté, cet impératif de pureté naïve ; car *Sancta simplicitas!*, « l'invocation chérie » qu'il convient de redire « chaque soir » (p. 34), c'est à la fois l'innocence bénie qui préserve du péché – c'est sans doute là une clé de lecture du personnage de Bernard, certes un « Mauprat Coupe-Jarret », mais d'abord un enfant sauvage, grandi sans éducation ni instruction, ainsi sans réelle conscience du mal – et son envers nettement plus flaubertien, la bêtise²⁴. L'écriture est mise en scène dans

qu'il eût aimée. » (p. 33.)

²⁴ Pour Flaubert, rien de pire que le sentiment ou les épanchements du cœur dans l'art ; la correspondance entre les deux écrivains montre que, indépendamment de l'amitié profonde et indéfectible qui les unit, et qui fera écrire à Flaubert au moment de la mort de Sand : « Il m'a semblé que j'enterrais ma mère une seconde fois » (lettre du 25 juin 1876 à Maurice Sand, dans *Correspondance*, t. V, 1876-1880, éd. dirigée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de

sa légèreté, simple passe-temps ou agrément – « en faisant un roman pour m'occuper et me distraire » –, et le roman se veut ici « pein[ture] » (p. 33), là « conte » (p. 34) partiellement hérité d'une tradition orale et populaire dont l'écrivain se fait dépositaire – « je l'ai recueilli en partie dans les chaumières de notre Vallée Noire » (p. 34) – mais jamais apologue visant à illustrer ce que la notice assène cependant comme une vérité : la contradiction entre les « lois morales » et les « lois civiles », qui rendent inaccessible « l'idéal de l'amour » (p. 34) et la nécessité du « progrès de l'humanité, qui ne peut trouver sa réponse que dans l'éducation, particulièrement celle du peuple²⁵. »

182

La préexistence du « conte » au projet d'écriture, de même que le « recuei[l] » qu'en fait l'écrivain (p. 34) sont autant de garanties de véracité qui, bien que Sand s'en dédise, recèlent une valeur probante. L'évocation, au chapitre VI, du seigneur de Pleumartin procède de même : ses mésaventures sont le parangon authentique auquel mesurer celles des Mauprat : « tout nous menaçait d'une catastrophe semblable à celle dont le seigneur de Pleumartin venait d'être victime dans le pays. » (p. 87.) Simple comparant dans le récit de Bernard, l'histoire du

la Pléiade », 2007, p. 61), le différent tant esthétique qu'idéologique est irréductible. Voir par exemple la lettre de Sand à Flaubert du 7 décembre 1866 (*Correspondance*, t. III, éd. cit., p. 575-576) : « Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit ? Je ne comprends pas du tout, oh mais, du tout. Moi il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son cœur, est-ce que c'est quelque chose de différent ? est-ce que la sensation même peut se limiter, est-ce que l'être peut se scinder ? Enfin ne pas se donner tout entier dans son œuvre, me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux et de penser avec autre chose que son cerveau. », ou la lettre de Flaubert à Sand du 7 octobre 1871 : « Le milieu de votre article m'a fait verser un pleur. – Sans me convertir, bien entendu ! J'ai été ému, voilà tout ! mais non persuadé. Je cherche chez vous un mot que je ne trouve nulle part : *Justice*. Et tout notre mal vient d'oublier absolument cette première notion de la morale. [...] La grâce, l'humanitarisme, le sentiment, l'idéal, nous ont joué d'assez vilains tours pour qu'on essaye du Droit et de la Science. » (*Correspondance*, t. IV, 1869-1875, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 384.) Sentiment et idéal, sur lesquels est bâti *Mauprat*, sont des repoussoirs pour le très désabusé Flaubert. D'où ses réticences vis-à-vis des œuvres de Sand, si conditionnées selon lui par « ses doctrines ».

25 J. Bertrand-Sabiani, « De l'utopie à l'histoire : *Mauprat* et le *Journal* de décembre 1851 », art. cit.

seigneur de Pleumartin est résumée dans une longue note de bas de page dont la prise en charge est incertaine :

Le seigneur de Pleumartin a laissé dans le pays des souvenirs qui préserveront le récit de Mauprat du reproche d'exagération. La plume se refuserait à tracer les féroces obscénités et les raffinements de torture qui signalèrent la vie de cet insensé, et qui perpétuèrent les traditions du brigandage féodal dans le Berry jusqu'aux derniers jours de l'ancienne monarchie. On fit le siège de son château, et, après une résistance opiniâtre, il fut pris et pendu. Plusieurs personnes encore vivantes, et d'un âge qui n'est même pas très avancé, l'ont connu.

Encore une fois : qui parle ici ? Évidemment pas Bernard de Mauprat, désigné à la troisième personne. Sans doute pas non plus le « *petit* jeune homme » (p. 39) dont les réticences narratives – « la plume se refuserait à tracer » – ne seraient guère en accord avec son rôle d'« historiographe fidèle » (p. 39). Il s'agit plus certainement d'une intervention de la voix auctoriale, usant de l'argument de la notoriété – « a laissé [...] des souvenirs », « plusieurs personnes encore vivantes [...] l'ont connu » – pour garantir, par analogie, la fiabilité du récit de Mauprat²⁶. Que la dernière phrase de la note ait été, comme l'indique Jean-Pierre Lacassagne, ajoutée en 1852 pour l'édition Hetzel-Lecou confirme la prégnance de ce qu'Éric Bordas a pu désigner ailleurs comme un « discours recteur très ferme²⁷ ».

C'est bien là, me semble-t-il, l'un des particularismes de l'énonciation de *Mauprat* : la délégation affichée de la parole en même temps que

26 Sur la note de bas de page et l'hétérogénéité énonciative qu'elle manifeste, on pourra consulter le chapitre rédigé par Sarah Mombert, qui analyse un dispositif comparable dans *Consuelo* : « *Consuelo*, “logogriphe” du roman historique », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo »*, « *La Comtesse de Rudolstadt* » de *George Sand*, Lyon, PUL, 2004, p. 133-143, <https://books.openedition.org/pul/6708?lang=fr>. On relève deux notes dans *Mauprat*, celle que nous analysons et une note plus discrète, de type encyclopédique, au chapitre XVII, p. 296. La précision documentaire de l'explication relève du discours de savoir, de prise en charge auctoriale.

27 Éric Bordas, « La contre-polyphonie sandienne de *Consuelo* », dans M. Hecquet et Ch. Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo »*, « *La Comtesse de Rudolstadt* » de *George Sand*, *op. cit.*, p. 21-37, <https://books.openedition.org/pul/6678>, § 6.

la présence partout sensible d'une instance auctoriale qui produit une « contre-polyphonie », c'est-à-dire « la présence d'un auteur *dans* le texte, dont la voix s'entend et assure une homogénéité stylistique à un ensemble dont la cohérence, par ailleurs, ne peut pas ne pas être fragilisée²⁸ ». Dans une tension paradoxale, le récit démultiplie les prises de parole, qu'il s'agisse de niveaux narratifs ou de discours rapportés, les deux pouvant s'interpénétrer sans démarcation, et, concomitamment, en efface les spécificités dans un retour du refoulé auctorial qui rend incertaine l'attribution des énoncés. La concurrence entre les locuteurs paraît ainsi se résoudre dans l'effacement et le relai énonciatifs. Mais, dans le même temps, elle produit une dissémination de la prise en charge des énoncés qui en réduit considérablement la portée. « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part²⁹ », écrit Flaubert. Dans *Mauprat*, il serait plutôt « visible partout ». Tant pis pour la vraisemblance. Et peut-être aussi pour la « persuasion³⁰ ».

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852, dans *Correspondance*, t. II, 1851-1858, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 204.

³⁰ Voir la lettre de Flaubert à Sand déjà citée du 7 octobre 1871, dans *Correspondance*, t. IV, éd. cit., p. 384.

Jean Genet
Le Balcon

Mairéad Hanrahan

Style et stylisation vont-ils de pair en littérature? Dans quelle mesure une tension existe-t-elle entre ces deux concepts? D'une part, le mot *style*, tel que le définissent les entrées les plus pertinentes pour la littérature dans divers dictionnaires, évoque l'idée d'une expression hautement personnelle, individuelle :

Ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur. (*Trésor de la langue française*)

Façon particulière dont chaque individu exprime, le plus souvent par écrit, et grâce aux ressources de la langue, sa pensée, ses émotions, ses sentiments. (*Larousse*)

Par métonymie de l'instrument employé pour écrire à l'écriture elle-même, le langage considéré relativement à ce qu'il a de caractéristique ou de particulier pour la syntaxe et même pour le vocabulaire, dans ce qu'une personne dit, et surtout dans ce qu'elle écrit. (*Litttré*)

Part de l'expression (notamment écrite) qui est laissée à la liberté de chacun, n'est pas directement imposée par les normes, les règles de l'usage, de la langue. (*Robert*)

D'autre part, les définitions du verbe *styler* font ressortir l'idée d'une représentation simplifiée, schématisée, délestée du superflu :

Donner à quelque chose une expression concise, une portée universelle, en se limitant aux traits essentiels, en évitant la subjectivité, le lyrisme. (*Trésor de la langue française*)

Interpréter une forme naturelle en la simplifiant ou en la modifiant à des fins esthétiques. (*Larousse*)

Représenter (un objet) en simplifiant les formes en vue d'un effet décoratif. (*Robert*)

190

Ces deux séries de définitions présentent ainsi une inflexion différente : en ce qui concerne le style, il est question surtout de particularité, de singularité, d'écart par rapport à la norme pour traduire une subjectivité ; en ce qui concerne la stylisation, l'insistance porte au contraire sur l'universel, sur l'essentiel, sur ce qu'une forme partage en commun avec d'autres formes et non sur ce qui l'en éloigne. L'idée d'un style stylisé semblerait *a priori* contradictoire.

Cette contradiction touche ainsi étroitement à la question du rapport entre le singulier et l'universel, rapport au cœur de la question du style en littérature. L'exploration la plus développée jusqu'aujourd'hui de cette articulation entre singulier et universel concernant l'œuvre de Jean Genet nous est offerte par *Glas*, le texte en deux colonnes que Jacques Derrida a consacré à Genet et à G. W. F. Hegel. Tel qu'il le thématise dans la colonne Hegel, le style est justement ce qui ne peut s'intégrer dans le mouvement de la dialectique hégélienne, ce que le travail de la conceptualisation laisse de côté :

Du point de vue conceptuel, qu'est-ce qu'une différence de style ou de rythme voire d'espace narratif ?

Il n'est pas insignifiant que le concept la réduise à rien¹.

En effet, *Glas* peut être lu comme une longue méditation sur la signification de l'insignifiance ou de l'inimportance attribuées par Hegel en particulier et par la philosophie en général aux questions de style et de signature. La forme même du livre reflète sous plusieurs angles l'attention accordée au style. Tout d'abord, la disposition du texte en deux colonnes est elle-même un clin d'œil à cette notion, dans la mesure où les significations du mot *style* comprennent entre autres celle

1 Jacques Derrida, *Glas* [1974], Paris, Denoël-Gonthier, 1981, p. 60a.

de *colonne* (par un effet métonymique, chaque style architectural étant défini par un certain type de colonne). Cet arrangement déjoue toute tentative de lecture linéaire, totalisante, et impose au lecteur de tenir compte de la jonction qui tout à la fois sépare les colonnes l'une de l'autre et les unit : « cou(p)tures » textuelles selon le néologisme de Derrida, où la *couture* est inséparable de la *coupure*, et dont la prolifération – surtout à l'intérieur de la colonne Genet – met en relief la résistance particulière que l'écriture de cet auteur oppose à toute interprétation herméneutique. Ce morcellement produit par la multiplication des interruptions donne à la colonne Genet son aspect *anthologique*, mot dont Derrida exploite le lien étymologique avec la fleur. À la mise en relief dans la colonne gauche du refus hégélien de ménager une place aux différences de style à l'intérieur de la dialectique répond l'insistance dans l'autre colonne sur le manque d'intérêt de Jean-Paul Sartre dans son *Saint Genet*² pour « la question de la fleur, la question anthologique³ ». Contrairement à l'œuvre de Sartre, *Glas* traite longuement de cette question, soulignant qu'elle ne peut se réduire à la simple sémantique, mais va jusqu'à déterminer – ou « affecter »⁴ – le fonctionnement même de l'écriture. D'où la pertinence d'une autre signification du mot *style*, botanique celle-ci : la partie du pistil située entre l'ovaire et le stigmate d'une fleur. La question de la fleur est aussi celle du style.

Or, comment comprendre cette question selon Derrida ? Si la colonne de gauche met l'accent sur le désir (irréalisable) de Hegel que le singulier se fonde entièrement dans l'universel, que le travail de conceptualisation élimine totalement la singularité qu'il relève – « La destruction de la singularité ne doit laisser aucun reste, aucun reste empirique ou singulier⁵ » –, quelle leçon la colonne de droite nous offre-t-elle sur ce rapport du singulier à l'universel chez Genet ? Il ne s'agit pas simplement d'une démarche contraire à celle de Hegel, c'est-à-dire d'une tentative d'inscription d'une singularité pure, inimitable, identique à elle-même.

2 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr* [1952], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011.

3 J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, 18b.

4 Pour l'exploitation derridienne de ce verbe, voir par exemple *ibid.*, p. 58-59.

5 *Ibid.*, p. 192a.

L'intérêt de l'écriture de Genet pour Derrida, c'est la signature *impropre* qu'elle donne à lire, à la fois au niveau du nom propre et, plus largement, du style personnel. Derrida voit la signature de Genet dans la façon dont son écriture brouille la distinction entre nom propre et nom commun, brouillage qui se manifeste notamment par la prépondérance, à travers l'œuvre, des lettres *gl* disséminant le prénom de la mère de Genet, Gabrielle (voir *glâieul*, *églantine*, *aigle* et bien entendu *glas*, etc.), ainsi que par le jeu sur les noms communs homonymes de son nom propre, la fleur *genêt* et l'animal qu'il dote de même d'un accent circonflexe dans le *Journal du voleur*⁶ (mais qui réapparaît dans *Le Balcon* comme un « beau genet d'Espagne⁷ »). En s'attaquant ainsi à son nom propre, Genet fait paradoxalement proliférer sa signature ; selon Derrida, il aurait

192

silencieusement, laborieusement, minutieusement, obsessionnellement, compulsivement, avec les gestes d'un voleur dans la nuit, disposé ses signatures à la place de tous les objets manquants. Le matin, vous attendant à reconnaître les choses familières, vous retrouvez son nom partout, en grosses lettres, en petites lettres, en entier ou en morceaux, déformé ou recomposé⁸.

La signature de Genet porte atteinte au propre, à la propriété (et à la propreté, comme l'indique l'allusion aux dépôts sales notoirement laissés par les voleurs dans la nuit) : ce qui caractérise ou distingue son écriture, ce qu'elle a « en propre », est bien de s'attaquer au propre⁹. Aussi Derrida repère-t-il à l'œuvre dans les textes de Genet une économie systématique, voire systémique, du morcellement, où paradoxalement rien ne peut se couper de son contraire : le haut du bas, le fort du faible,

6 Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 49.

7 Jean Genet, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002, p. 50 (notre édition de référence).

8 J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 58b.

9 Cela ne veut évidemment pas dire qu'aucun stylème n'est décelable dans l'écriture de Genet. Par exemple, dans une étude qui complète la nôtre de manière très riche, Éric Bordas analyse chez Genet une « *manière* énonciative très spécifique, fortement individualisée, qui radicalise sa spécificité jusqu'au maniérisme et au maniéré » (« Jean Genet, ou l'homo c'est le style » dans Bernard Alazet et Marc Dambre [dir.], *Jean Genet, rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 33-41, ici p. 33).

le bien du mal, le féminin du masculin, le plus du moins. Il s'étend notamment sur Stilitano, le manchot du *Journal du voleur*, sur le nom duquel le philosophe attire l'attention en l'appelant le « stilite », mot qui s'entend comme *stylite*, ascète byzantin qui vivait en haut d'une colonne, et que l'orthographe rapproche de *stiletto*, lame à couper. En effet, Stilitano est fortement associé à la coupure, mais une coupure qui ne coupe pas. C'est à partir du paradoxe souligné par Genet dès la présentation du personnage – « Quand un membre est enlevé, m'apprend-on, celui qui reste devient plus fort. Dans le sexe de Stilitano, j'espérais que la vigueur de son bras coupé s'était ramassée¹⁰ » – que Derrida formule ce qu'il appelle la « logique de l'anthérection » : « Ça n'érige pas *contre* ou *malgré* la castration, *en dépit* de la blessure ou de l'infirmité, en châtrant la castration.¹¹ » Érection de la castration, indécidabilité sexuelle complète où enlever revient à ajouter, où couper va de pair avec recoudre¹². La question de la fleur ou la question du style est aussi la question de la coupure. Le style, c'est une coupe particulière – une coupe qui, chez Genet, coupe et ne coupe pas.

Cette idée d'une coupure qui brouille plus qu'elle ne distingue est d'une haute pertinence pour *Le Balcon*, dont le dénouement comporte une scène de coupure violente : la pièce arrive à sa conclusion dramatique lorsque le révolutionnaire Roger, le premier client du bordel à demander à jouer le rôle de Chef de Police, se châtre brutalement. La pièce se clôt en ajoutant ainsi une nouvelle figure à la série de personnages stylisés par laquelle elle débutait. Rappelons que l'Évêque, le Juge et le Général rencontrés dans les premiers tableaux sont très ostensiblement des personnages types, joués par les clients du bordel. En plus de la structure de dédoublement qui fait du bordel un miroir de la société extérieure, les premiers tableaux soulignent la simplification jusqu'à la caricature du rôle endossé par chacun. Ce qui compte, ce n'est pas « la fonction »

10 J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 24.

11 J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 193b.

12 De même, la prothèse sexuelle revêtue par Stilitano sert moins à renforcer sa virilité qu'à créer une indécidabilité sexuelle ; la fameuse « grappe de raisin » qu'il épingle à l'intérieur de son pantalon est une « plaie postiche » (*Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 60) qui rappelle la « rose d'étamine, épinglée à la hauteur équivalente » que portait une prostituée espagnole « pour remplacer sa fleur perdue » (p. 75).

elle-même, mais « le mode d'être » que celle-ci permet d'assumer (p. 26). Le fait seul de pardonner permet à l'Évêque de se savoir Évêque ; le Juge s'accomplit comme Juge en jugeant ; le Général comme Général en domptant. Et c'est par une syllepse énoncée par ce dernier que s'exprime le plus nettement cette quête d'une réduction à l'essentiel : le Général affirme ne traîner derrière lui aucun « contingent » (p. 49), vocable qui est à prendre aussi bien au sens philosophique (éventualité) qu'au sens militaire (ensemble de troupes). Aussi l'apparence démesurée des Grandes Figures, assurée par le port de « patins de tragédien d'environ 0,50 m de haut » (p. 19) qui rappellent les cothurnes de l'Antiquité, n'est-elle pas seulement l'indice de l'autorité hiérarchique qui caractérise leur rôle. Leur position élevée a également trait au fait que l'image est une *exagération*, mot à prendre dans son acception étymologique (du latin *exaggerare*, littéralement « accumuler la terre », de *ex*, et *aggerare*, « faire un monceau de terre »). De fait, Genet souligne l'importance d'un jeu outré dans « Comment jouer *Le Balcon* », petit texte écrit en 1962 pour contrer certaines des décisions de mise en scène qui lui avaient déplu lors de productions montées dans les années précédentes :

Dans les quatre scènes du début presque tout est joué exagérément, toutefois il y a des passages où le ton devra être plus naturel et permettre à l'exagération de paraître encore plus gonflée. En somme, aucune équivoque, mais deux tons qui s'opposent.

Au contraire, dès la scène entre Mme Irma et Carmen, jusqu'à la fin, il s'agit de découvrir un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte à faux. (p. 10)

Genet signale en effet deux oppositions différentes : d'une part, une oscillation entre l'outré et le naturel dans les premiers tableaux ; d'autre part, l'opposition de cette distinction à l'équivoque qui dominera jusqu'à la fin. Il opère ainsi une rupture entre la stylisation des quatre premières scènes et la suite, entre les tableaux où le jeu stylisé tranche avec tout souci de vérisme, et le reste où justement rien n'est tranché.

Or, si le dénouement renoue avec les scènes du début en faisant entrer une nouvelle Figure dans la « Nomenclature » (p. 139), il s'agit néanmoins d'une stylisation nouvelle remettant profondément en cause

le rapport du singulier à l'universel qui étayait les fantasmes véhiculés par les premiers scénarios. Comme nous allons le voir, l'épisode de la castration, scène de coupure violente, est d'une ambiguïté remarquable. La question se pose alors de savoir si cette nouvelle articulation entre singulier et universel va dans le sens de la pièce prise dans son ensemble, autrement dit si *Le Balcon*, dans sa singularité, prône le refus de trancher. Le dernier tableau est l'un de ceux qui ont subi le plus de modifications de version en version. Comme les notes de l'édition de la Pléiade le documentent soigneusement, en remodelant son texte Genet a souvent supprimé de nombreux passages des versions antérieures, surtout en élaguant des phrases « trop explicites, trop explicatives¹³ » selon les éditeurs. La plupart de ces changements demeurent invisibles, mais à plusieurs reprises la coupure laisse des traces perceptibles. Par exemple, le manque de suite logique entre l'exclamation d'Arthur à l'idée de prendre un revolver (« Imagine que je dois tirer ? ») et la réplique immédiate d'Irma (« Te voilà gavé de qui tu es ? Repu ? ») est la conséquence de la suppression d'une page et demie de leur échange dans les versions antérieures à 1962¹⁴. L'on peut évidemment attribuer l'incohérence ainsi créée à la seule négligence de l'auteur, mais il faut reconnaître que l'inadvertance, si inadvertance il y a, se trouve en résonance avec l'effet global des révisions que Genet a apportées à son texte. Plus il travaille sa pièce, plus opaque et moins didactique en devient le sens. Cela est vrai en particulier de la dernière scène, qui est elle-même un ajout assez tardif et qui est la seule scène à avoir reçu nettement plus d'ajouts et d'amplifications que de coupures : l'arrivée de Roger, sa demande à jouer le Chef de Police et sa castration, qui ne sont que brièvement racontées par Carmen dans la version de 1956, sont jouées sur scène dans la pièce définitive.

Il est vrai que cette scène représente à certains égards le prolongement des premières : en entrant dans le bordel, Roger rentre dans le rang et met fin au défi lancé à l'ordre social par la révolution. Car il ne fait aucun

13 Jean Genet, *Théâtre complet*, éd. Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1175, note 102.

14 *Ibid.*, p. 1166, note 45. Pour d'autres exemples frappants, voir p. 1171, note 78 ; p. 1173, note 92 et p. 1174, note 102.

doute que les ébats théâtraux de l'Évêque, du Juge et du Général ont pour effet de consolider celui-ci. L'image qu'ils choisissent pour modèle jouit déjà d'une autorité et d'un statut social indubitables, de sorte qu'ils ne contestent rien en cherchant à l'émuler. Même si leur fréquentation du bordel contrevient aux normes de leur vie d'hommes mariés, même s'ils doivent garder « leur fête dans une maison d'illusions, minuscule, loin, loin au fond de leur tête » (p. 62), toujours est-il que celle-ci ne présente aucun risque réel pour le bon fonctionnement de la société. Comme l'explique Irma : « après ils ont l'esprit clair. Tout à coup, ils comprennent les mathématiques. Ils aiment leurs enfants et leur patrie » (p. 64). Pendant longtemps, un consensus qui remonte aux premières analyses critiques a effectivement vu dans l'auto-mutilation de Roger la victoire de la contre-révolution et le renforcement de l'emprise des forces de l'ordre¹⁵. Dans cette perspective, Roger ne fait que rendre hommage à la Police en reconnaissant la force de l'attraction qu'elle exerce ; il ne gêne en rien sa capacité à imposer l'ordre. C'est justement le rapport du singulier à l'universel qui est en jeu : alors qu'il essayait d'abîmer l'image universalisée, stylisée du Chef – image qu'il exaltait tout en même temps –, Roger aurait réussi uniquement à nuire à son propre corps. La violence exercée sur le corps singulier n'a pas de répercussion sur le plan de l'universalité. Notons cependant qu'à l'intérieur de la pièce, la seule réaction exprimée suggère que par son geste, l'ex-révolutionnaire détermine dans une certaine mesure une image du policier vouée à se généraliser. Ayant vérifié ses parties génitales, le Chef réel spéculé : « Alors, qui de nous deux est foutu ? Lui ou moi ? Et si, dans chaque bordel du monde entier, mon image était châtrée, moi, je reste intact » (p. 150). Mais cela ne compromet pas pour autant la séparabilité du corps et de l'image, du singulier et de l'universel.

Le maintien du *statu quo* ne dépend pas uniquement de la défaite des forces révolutionnaires. Selon une autre lecture influente, *Le Balcon* attire également l'attention du spectateur sur l'importance de se

15 Voir, par exemple, Lucien Goldmann, « Une pièce réaliste : *Le Balcon* de Jean Genet », *Les Temps modernes*, juin 1960, p. 56-67 ; Philip Thody, *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays*, New York, Stein and Day, 1968 ; et Richard Coe, *The Vision of Jean Genet*, London, Owen, 1968.

prémunir contre l'ordre autoritaire dont le spectre menaçait l'Europe – et notamment la France, en pleine guerre d'Algérie – à l'époque de l'écriture de la pièce, à l'instar du régime franquiste que le texte évoque de manière répétée¹⁶. Cette lecture s'appuie sur le scénario alternatif de symbolisation de la police dont il est fait mention dans la pièce, scénario dans lequel le Chef de Police acquerrait un statut symbolique à la fois plus drôle et plus sinistre en apparaissant « sous la forme d'un phallus géant, d'un chibre de taille » (p. 127). Jacques Lacan est le premier à s'être intéressé au rapport de substitution entre les deux symbolisations de l'ordre policier. L'attrait du phallus géant est à associer à celui exercé par les dictateurs de l'histoire récente de l'Europe, à savoir « ce type de personnage qui offre à la communauté politique une identification unique et facile¹⁷ ». À l'inverse, l'ordre social « normal » d'avant la suprématie policière ne peut être intégré « qu'à la condition de se castrer »¹⁸, c'est-à-dire en acceptant le manque inhérent à la condition humaine, en reconnaissant l'impossibilité pour un sujet d'être identique à lui-même. D'après Lacan, l'intérêt de la pièce est de présenter un choix entre, d'une part, un ordre fondé sur le fantasme (totalitaire) d'unité phallique et, d'autre part, l'ordre « normal » que la révolution cherchait à renverser dans la pièce, un ordre où la condition pour exercer le pouvoir est précisément l'impossibilité de l'incarner. Dans cette perspective, le triomphe de la contre-révolution sur lequel la pièce se termine est une issue politique préférable à l'ordre autoritaire auquel risquait autrement de mener l'aspiration révolutionnaire à une pleine identité à soi-même¹⁹.

16 Alors que c'est bien entendu uniquement dans les dernières versions que Genet introduit la comparaison du mausolée où Roger se châtre avec la Vallée de los Caidos (*Théâtre complet*, éd. cit., p. 342), monument inauguré seulement en 1959, le rôle du Général et la référence faite au « Généralissime » dès 1956 (p. 319 et 399) ne peuvent manquer de faire penser au *Caudillo* Francisco Franco. L'on sait aussi que Genet envisageait initialement d'intituler la pièce *España*.

17 Jacques Lacan, « Le désir et la jouissance », dans *Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 251-268, ici p. 267.

18 *Ibid.*, p. 268.

19 Pour une discussion plus approfondie de la lecture de Lacan, voir Lorenzo Chiesa, « The First Gram of *Jouissance*: Lacan on Genet's *Le Balcon* », *The Comparatist*, 39, 2015, p. 6-21; et James Penney, « The Phallus Unveiled: Lacan, Badiou and the Comedic Moment in Genet's *The Balcony* », *Paragraph*, 42/2, 2019, p. 170-187.

Toutefois, la clarté de l'alternative relevée par Lacan entre phallus géant et castration cède dans la version définitive à un traitement plus complexe de l'entrée du Chef dans la « Nomenclature ». Alors que le récit de la castration s'enchaînait tout de suite avec l'image du phallus géant dans la version de 1956 dont Lacan disposait en développant son analyse, dans la version finale l'image est séparée par plusieurs pages de l'entrée de Roger sur scène et de la castration. Or, quelque saisissante que soit la présentation directe de l'action dans la scène finale, l'effet produit demeure profondément ambigu. Alors que la grande majorité des corrections dans les autres scènes tendaient à la simplification, les modifications apportées au neuvième tableau le compliquent considérablement, Genet y ajoutant : l'entrée de Roger dans le salon du mausolée, sa castration, la descente du (vrai) Chef dans le tombeau et le renvoi chez eux par Irma des autres Figures et du public. Or ces actions se succèdent sans que le spectateur soit à même de décider si celles-ci s'articulent de manière logique, si elles sont impliquées les unes par les autres. En particulier, la signification de la castration demeure profondément incertaine : prolonge-t-elle l'équivalence entre le Chef et les autres « Figures » amorcée par la demande de Roger à jouer ce rôle, ou y met-elle au contraire un terme ? Il va sans dire qu'en entrant dans le bordel, Roger s'inscrit dans la lignée des premières scènes à plusieurs égards : il veut maintenant avoir un esclave au lieu de combattre l'autorité ; il paie, au lieu d'être payé, etc. Mais le scénario final se distingue aussi sur des points importants. Le partenaire de Roger n'est ni un employé du bordel (l'« esclave » est le client de la scène 4) ni une femme, sans qu'il soit question non plus d'une rencontre homosexuelle ; en fait, rien dans le scénario prévu n'indique la moindre dimension sexuelle. Carmen ne reste qu'à la demande de Roger : « Tout se passe toujours en présence d'une femme. C'est pour que le visage d'une femme soit témoin, que, d'habitude... » (p. 143). Plus important encore, Roger semble vouloir croire à l'illusion plutôt que jouir du faux-semblant. Irma explique que tous les décors comprennent un détail faux : « Ils veulent tous que tout soit le plus vrai possible... Moins quelque chose d'indéfinissable, qui fera que ce n'est pas vrai » (p. 65) – détail qui le plus souvent s'avère être des « dentelles noires sous la jupe de bure » (p. 64). Rien de tel

avec Roger qui, lui, demande : « [i]l n'y a vraiment rien qui cloche ? » (p. 142). Surtout, contrairement à l'indécidabilité de la vérité des cris qui s'entendent dans les premiers tableaux, au niveau de la diégèse la castration est présentée sans équivoque comme ayant bel et bien lieu. Mais le Chef en fait fi sous le prétexte que « [c]e plombier ne savait pas jouer, voilà tout » (p. 150). Roger introduit ainsi dans la sphère fantasmagorique le fantasme ultime – et paradoxal – de pouvoir faire abstraction de tout ce qui se rapporte au fantasme – le sexe, le jeu, etc.

La castration de Roger représente-t-elle alors le comble de son fantasme ou le rejet du fantasme ? Dans quelle mesure le fantasme mis en jeu dans le scénario final peut-il même se dire celui de Roger ? Les autres salons répondent au désir du client, comme l'explique Irma : « je n'en suis que la directrice et chacun, quand il sonne, entre, y apporte son scénario parfaitement réglé » (p. 66). Mais le salon inauguré par Roger a été fourni par Irma par anticipation, dans l'idée qu'un client futur le demanderait. Elle échoue pourtant à prévoir la réaction du client : « Sur mes tapis ! Sur la moquette neuve ! C'est un dément ! » (p. 149). Une différence se fait ainsi jour entre le fantasme de jouer un Chef non châtré et le fantasme de le châtrer, différence que l'on peut certes aligner sur l'alternative du phallus géant et de la castration, mais dont on peut également se demander si la fin de la pièce inscrit ainsi la possibilité d'un événement autrement libérateur. De la même façon que Roger pose des questions « qui ne sont pas prévues dans le scénario » (p. 145), ses actions révéleraient-elles la possibilité d'un événement qui ne découlerait pas logiquement, programmatiquement, des conditions lui donnant lieu ? et quel point de vue la pièce proposerait-elle à l'égard d'un tel événement ?

Selon Lacan, Genet présente l'alternative entre castration et identification totalitaire comme une simple question de goût personnel : « Est-ce blasphématoire ? Est-ce comique ? Nous pouvons porter l'accent à notre gré²⁰ ». Certes, la pièce ne favorise pas l'une de ces deux possibilités ; cependant, de même que nous avons vu Genet distinguer l'opposition nette entre ton naturel et ton exagéré qui se manifeste dans les premières scènes et le ton équivoque qui domine

20 J. Lacan, *Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 268.

plus tard, de même Genet pourrait bien refuser de réduire à la simple alternative exclusive la gamme de rapports possibles entre castration et fantasme. Les changements que l'auteur apporte à la version finale semblent bien témoigner d'une évolution de sa perspective sur la castration. La version définitive met davantage l'accent sur la castration comme blessure : l'image « vivante²¹ » que le Chef se contentait de prédire en 1956 à la suite de l'action de Roger se trouve remplacée par une « image [...] châtrée », « mutilée » (p. 150). Montrer la castration au lieu de la narrer rend plus immédiat son impact sur le public ; c'est confronter le spectateur à la violence de l'attaque physique par laquelle Roger se plie à l'ordre social. La version finale souligne aussi que c'est le corps qui souffre de l'arrivée au pouvoir symbolique. Quoique l'attaque de Roger laisse le Chef physiquement intact, celui-ci paie un prix en ce que sa vie précédente – sinon sa vie ! – se termine avec son élévation à la « Nomenclature ». Au grand dam d'Irma qui, « encore vivante », l'aime toujours, il se déclare « plus mort que mort », n'ayant « plus rien à faire » sur Terre, avant de descendre dans le tombeau où Roger s'est châtré (p. 151). Pour devenir image, l'homme doit disparaître. Un soupçon de regret devant cette nécessité s'entend dans une réplique ajoutée en 1962 : « je veux que mon image soit à la fois légendaire et humaine. Qu'elle participe sans doute des principes éternels, mais qu'on y reconnaisse ma gueule²² ». Genet coupera plus tard cette expression de regret, mais laisse aux autres Figures le soin d'exprimer celui de jouer leur rôle en public plutôt qu'en privé : « [u]ne situation de tout repos : [...] nous pouvions être juge, général, évêque, jusqu'à la perfection et jusqu'à la jouissance ! De cet état adorable, sans malheur, vous nous avez tirés brutalement » (p. 129). De même, Irma se reconnaît vouée désormais à être coupée de la vie de son corps :

LA REINE. – Je ne serai donc jamais qui je suis ?

L'ENVOYÉ. – Jamais plus.

LA REINE. – Chaque événement de ma vie : mon sang qui perle si je m'égratigne...

²¹ J. Genet, *Théâtre complet*, éd. cit., p. 421.

²² *Ibid.*, p. 1173, note 94.

L'ENVOYÉ. – Tout s'écrira pour vous avec une majuscule.

LA REINE. – Mais c'est la Mort?

L'ENVOYÉ. – C'est Elle. (p. 132)

Le pouvoir impose le sacrifice du corps ; vivre en tant que symbole, « fascinante image » (p. 126), entraîne une forme de mort. Par-dessus tout, pour devenir l'objet du fantasme de l'autre il faut renoncer à son fantasme propre. Comme l'exprime l'Évêque : « Tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie : de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contraints de continuer cette aventure selon les lois de la visibilité » (p. 129). Le seul plaisir qu'il peut désormais envisager est celui de retourner secrètement au bordel pour jouer à être ballerine (p. 130). Le Général ne s'attend même pas à cela : « [i] ne rêve plus » (p. 150).

La version définitive accuse ainsi les coûts associés au retour à l'ordre dont la castration est le point d'aboutissement. À la différence du dénouement théâtral traditionnel, la fin du *Balcon* ne résout strictement rien ; elle expose avec force l'insatisfaction que suscite l'ordre, le prix imposé au corps qui vit – qui rêve – par la fonction sociale. La castration ne représente aucunement une solution positive, un geste indiquant une voie à suivre. En conformité avec la théorie lacanienne, elle donne plutôt à penser l'incompatibilité du rêve avec le respect des normes sociales. Cependant, cela ne revient en rien à entériner le retour à l'ordre ; au contraire, tout porte à croire que Genet, lui, tient à promouvoir le rêve. Mais il ne s'agit point du rêve d'un « phallus géant », d'un « chibre de taille » qui tente le Chef de Police. Genet écrit en 1969 à Antoine Bourseiller, qui mettait en scène *Le Balcon* :

Toute représentation théâtrale, tout spectacle est une féerie. La féerie dont je parle n'a pas besoin de miroirs, d'étoffes somptueuses, de meubles baroques : elle est dans une voix qui se casse sur un mot – alors qu'elle devrait se casser sur un autre – mais il faut trouver le mot et la voix ; elle est (la féerie) dans un geste qui n'est pas à sa place à cet instant [...].

J'aurais voulu que mon texte soit en porte à faux, et qu'une féerie naisse de lui²³.

Nous sommes très loin de la distanciation brechtienne, vision théâtrale que l'on pourrait tenir pour compatible avec l'accent que met Lacan sur la nécessité d'accepter la castration. Genet cherche au contraire à créer une « féerie », une magie qui ne consiste nullement à produire l'illusion d'intégralité, de complétude qu'installent les contes de fées, mais qui résulte plutôt d'une dissonance inattendue, de la discordance inhérente à un texte « en porte à faux » : le décalage d'une « voix qui se casse », d'un « geste qui n'est pas à sa place ».

202

Quels sont les éléments du *Balcon* qui permettent d'y voir un texte « en porte à faux » ? Le fait – donnée fondamentale – que Genet n'ait eu de cesse de retoucher la pièce montre au niveau le plus simple que celle-ci ne constituait pas une entité fermée sur elle-même. Or les révisions ont pour effet principal d'accentuer la non-présence à soi. La castration que la version finale amplifie avec tant de force symbolise déjà elle-même une identité « en porte à faux », une totalité entamée ou fracturée. Surtout, les remaniements de la dernière scène, voire de ses derniers mots, insistent pour la première fois sur le fait que, bien que la castration mette fin au rêve révolutionnaire de Roger, le rêve n'en continue pas moins ailleurs. Alors que le Chef descend dans le mausolée, le combat reprend :

LA REINE. – Qui est-ce?... Les nôtres... ou des révoltés?... ou ?...

L'ENVOYÉ. – Quelqu'un qui rêve, madame...

LA REINE. – ... Irma. Appelez-moi madame Irma, et rentrez chez vous.

Bonsoir, monsieur.

L'ENVOYÉ. – Bonsoir, madame Irma. (p. 152)

La certitude du triomphe de la contre-révolution, en 1956, cède la place à la possibilité que la révolution ne soit pas encore terminée, possibilité explicitement associée au rêve. Pour l'Envoyé, le rêve est vraisemblablement un signe d'impuissance. Cependant, il est difficile

23 *Ibid.*, p. 903-904.

de ne pas interpréter également sa recrudescence à la fin de la pièce comme un signe de l'attrait durable du rêve révolutionnaire. Le rêveur ne semble pas classable dans les catégories d'Irma ; déplaçant la distinction entre « les nôtres » et « [l]es révoltés », il réactualise le miroir qui fait des attaquants et des défenseurs de l'ordre social le reflet les uns des autres. Mais alors que les analyses de ce rapport de miroir ont dans l'ensemble souligné que la révolution est ainsi vouée à reproduire ce qu'elle conteste, il est clair ici que le miroir fonctionne dans les deux sens : la contre-révolution a gagné, mais en gagnant elle assure en même temps la continuation de sa propre contestation.

« Quelqu'un qui rêve » : ce rêveur non identifié émerge au moment même où Irma reprend son identité de maîtresse de bordel plutôt que celle de Reine. Comme elle éteint les lumières et s'adresse au public avec les mêmes mots dont elle s'était servie pour renvoyer les autres Figures chez elles, « où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici » (p. 16), l'état normal semble s'être rétabli. Mais la présence du rêveur/combattant n'est pas le seul indice du fait que le bon fonctionnement social soit encore partiellement menacé. Reste une trace majeure des événements de la soirée : Irma rallume le mausolée où le Chef s'était retiré, se rappelant qu'il « a besoin de lumière pour deux mille ans!... Et pour deux mille ans de nourriture... [...] la gloire c'est de descendre au tombeau avec des tonnes de mangeaille!... » (p. 207). La version définitive souligne tout à la fin l'indécidabilité de la condition du policier : le besoin de nourriture suggère qu'il demeure vivant ; les deux mille ans suggèrent qu'il passe dans une éternité (christique). Il vit et ne vit pas, comme le chat de Schrödinger dans le fameux paradoxe élaboré dans les années trente à propos de l'interprétation de la physique quantique. Dès 1956, une référence à ce paradoxe s'entend plus tôt dans la pièce avec le problème « insoluble » (p. 102) dont l'Envoyé explique que la Reine s'occupe, et qui fait qu'elle « brode et elle ne brode pas » (p. 102-103), « ronfle et elle ne ronfle pas » (p. 103). Mais à la différence du retour final à un ordre normal consacré par la version originale, la version définitive met l'accent sur la permanence de l'indécidabilité de la condition du Chef. Pris littéralement, les mots d'Irma excluent toute interprétation réaliste de la pièce. Mais la réaction d'Irma empêche

également de les interpréter comme une simple métaphore. Le texte est effectivement lui-même « en porte à faux », composé d'éléments qu'aucun point de vue ne permet de concilier. L'allusion au rêveur attire l'attention sur l'écart entre ce que nous voyons sur scène et ce qui se passe ailleurs, sur l'existence ou la persistance d'un rêve dont tout indique qu'il est irréductible à l'action dont nous venons d'être témoins. La pièce refuse résolument de résorber cet écart. Le rêve ne se laisse pas comprendre dans cette pièce au centre de laquelle il se trouve pourtant ; Genet nous permet seulement de l'entrevoir obliquement, ou « à côté », comme il le formule dans la suite de sa lettre à Bourseiller : « Je ne sais pas grand-chose, sauf peut-être celle-ci : il faut se tromper. Je veux dire : jouer un peu à côté²⁴ ».

« Jouer un peu à côté » : dans *Le Balcon*, l'action se passe effectivement « à côté » de diverses façons. D'abord, au niveau spatial : comme l'explique Roger, « [l]a vie est à côté » (p. 148). Ensuite et surtout, au niveau du déplacement subjectif que la pièce met en scène du début jusqu'à la fin. Les clients des premiers tableaux viennent au bordel expérimenter une altérité aussi bien subjective qu'objective : ils trouvent leur jouissance à essayer un rôle qui justement ne leur appartient pas. Leur passage par la maison d'illusions leur permet de jouir de ce qu'ils n'ont pas en propre, avec l'assurance qu'ils pourront s'en défaire dans le délai imparti. Comme nous l'avons vu précédemment, il faudrait payer de sa mort le fait de vouloir se l'approprier ; l'écart entre ce qu'on est et ce qu'on veut être est essentiel à la vie. Mais la vie est également « à côté » dans la mesure où vivre, c'est-à-dire rêver, c'est effectivement jouer à côté de soi-même. Se confondre avec qui l'on est, c'est mourir. Georges n'est pas le seul à le faire ; l'Envoyé nous raconte la mort de la Reine en constatant que « Sa Majesté s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être : la Reine » (p. 102). De manière analogue, Carmen se plaint de ce que son nouvel emploi de comptable la réduit à n'être qu'elle : « Et moi, je n'aurais que moi et je ne serais que moi-même ? » (p. 67). La souffrance viendrait d'être coupée de ce qui n'est pas elle. Le plus intéressant, vu l'alternative relevée par Lacan entre identification

24 *Ibid.*

phallique et castration, est la façon dont Irma caractérise son rapport avec Arthur. Quand Georges lui demande si elle pourrait le quitter, elle lui rétorque : « Mais tu voulais un pilier, un axe, un phallus présent, entier, dressé, debout. Il y est. Tu m'as imposé ce tas de viande congestionnée » (p. 88-89). Propos méprisant qui la met nettement à distance du fantasme de phallus colossal dont Georges confirmera plus tard le pouvoir de séduction ; elle poursuit en esquissant au contraire un autre mode d'attraction, un fantasme qui ne consiste pas à projeter l'image d'une totalité circonscrite par ses propres limites : « C'est moi son homme et c'est sur moi qu'il compte mais j'ai besoin de cet oripeau musculeux, noueux et stupide, empêtré dans mes jupons. Il est mon corps, mais posé à côté de moi » (p. 89). Par cette virtuosité verbale où l'« empêtrement » se généralise justement à travers sexes et genres, Genet évoque la possibilité paradoxale d'un détachement qui attache au lieu d'isoler, d'une coupure qui ajoute à ce qu'elle coupe, d'un moi d'autant plus fort qu'il se trouve « à côté » de lui-même.

En plus de renforcer l'indécidabilité qui constitue la marque ou le sceau du style de Genet, les modifications que l'auteur a apportées à sa pièce permettent donc d'entrevoir un monde où rêve et castration n'ont pas forcément à s'exclure mutuellement, où rêver ne doit plus se limiter au seul rêve d'un « pilier » dont l'intégralité s'incarne dans cette image d'un « phallus présent, entier, dressé, debout ». Rêve d'un monde « en porte à faux », d'un jeu « à côté », où tout se singularise non pas en se distinguant de ce qu'il n'est pas, mais en approfondissant le rapport qui l'y relie. Ce qui est singulier, chez Genet, est la façon que l'on a de ne pas être que soi-même. C'est la raison pour laquelle un artisan se découvre aussi juge, ou un juge se révèle en partie ballerine, dans sa vérité la plus intime. Cela permet d'éclairer le fait qu'un révolutionnaire cherche à inventer ce à quoi il continue à s'opposer. Cela permet peut-être même de comprendre comment un homosexuel indéfectible trouve à s'exprimer avec le plus de justesse en donnant forme à un bordel de femmes. Genet radicalise sa spécificité en explorant ce qui ne lui est pas propre. Et c'est la raison aussi pour laquelle l'idée contradictoire d'un style stylisé semble pertinente en ce qui concerne *Le Balcon*. La stylisation du début, créée par la théâtralité exagérée des premiers tableaux, donne le ton du style

de la pièce dans son ensemble. Tout concourt à suggérer qu'une certaine vérité ne se laisse aborder que par l'emprunt d'une voix qui n'est pas naturelle, une voix d'« à côté ».

BIBLIOGRAPHIE

FRANÇOIS VILLON

Édition de référence

Lais, Testament, poésies diverses, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler, avec *Ballades en jargon*, éd. et trad. Éric Hicks, Paris, Champion, coll. « Champion classiques, Moyen Âge », 2004.

Autre édition du *Testament* citée

Poésies complètes, éd. Claude Thiry, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1991.

Autres textes cités

DESCHAUX, Robert, *Michault Taillevent : un poète bourguignon du XV^e siècle, édition et étude*, Genève, Droz, 1975.

Dit de la Queue de Renart, dans *Le Roman de Renart*, éd. dirigée par Armand Strubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 905-911.

EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes*, t. VIII, *Lettres*, éd. par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot et Cie, coll. « Société des anciens textes français », 1893.

GERSON, Jean, *Œuvres complètes*, t. VII, *L'Œuvre française*, éd. Palémon Glorieux, Paris, Desclée & Cie, 1966.

—, *Gerson bilingue. Les deux rédactions, latine et française, de quelques œuvres du chancelier parisien*, éd. Gilbert Ouy, Paris, Champion, 1988.

GUILLEMMAIN, Alice (éd.), « Le Testament de Philippe de Mézières (1392) », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, p. 297-322.

- Lamentations de Matheolus de Jehan Le Fèvre*, éd. Anton Gerard Van Hamel, Paris, E. Bouillon, 1892.
- La « Nativité » et le « Jeu des Trois Roys »: Two Plays from Manuscript 1131 of the Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris*, éd. Ruth Whittredge, Bryn Mawr (Pa.), [Faculty of Bryn Mawr College], 1944.
- Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, éd. Joseph Morawski, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.
- Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles: morales, facétieuses, historiques*, éd. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, Paris, Daffis, 1855-1878, 13 vol.
- Recueil général des Isopets*, éd. Julia Bastin, Paris, Champion, 1929-1982, 3 vol.
- Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2009.
- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Michel Zink, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001.
- “*Le Testament maistre Jehan de Meun*”: *un caso letterario*, éd. Silvia Buzzetti Gallarati, Alessandria, Edizioni dell’orso, 1989.

Études critiques

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle et Cécile Treffort (dir.), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident médiéval*, Lyon, PUL, 1993.
- BAYARD, Florence, *L’Art du bien mourir au XV^e siècle*, Paris, PUPS, 1999.
- BRUNELLI, Giuseppe Antonio, « “Tant grate chevre que mal gist...” ». La ballade de Villon dite des proverbes (sagesse populaire et autobiographie) », *L’Analisi linguistica e letteraria*, 1/2, 2000, p. 257-267.
- BURGER, André, *Lexique complet de la langue de Villon*, Genève, Droz, 1974.
- BURIDANT, Claude, et François Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, t. I, *Le Proverbe au Moyen Âge*, Lille, Université de Lille, 1984.
- DELARUE, François, « La “sententia” chez Quintilien », *La Licorne*, 3, « Formes brèves », 1979, p. 97-124.
- DEMAROLLE, Pierre, « Autour de la *Ballade des proverbes*. Aspects logiques de la poésie de François Villon », dans Claude Buridant et François Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, t. I, *Le Proverbe au Moyen Âge*, Lille, Université de Lille, 1984, p. 75-85.

- DUFOURNET, Jean, « Sur le prologue et l'épilogue du *Testament* de Villon », dans *Dernières recherches sur Villon* [1980], Paris, Champion, 2020, p. 93-104.
- FAURE, Marcel, « Promenade dans l'entre-deux de François Villon », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 181-185.
- FOX, John, *The Poetry of Villon*, London, Thomas Nelson, 1962.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*, 2, 1960, p. 41-61.
- GROS, Gérard, « De la *Ballade des pendus* à la *Complainte des trepassés* de Jean Molinet : permanence d'un thème », *Senefiance*, 10, « La prière au Moyen Âge », 1981, p. 315-335.
- , *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puyx marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.
- , « *De biau chanter et de biau lire*. Étude sur la représentation poétique de la Vierge au Moyen Âge », dans Christian Mouchel (dir.), *Imagines Mariae. Représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, le théâtre et l'éloquence entre XII^e et XVI^e siècles*, Lyon, PUL, 1999, p. 13-33.
- HASENOHR, Geneviève, « La littérature religieuse », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, t. VIII/1, 1988, p. 266-305, repris dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle)*, assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015, p. 27-78.
- , « La société ecclésiastique selon le chancelier Gerson : typologies et vocabulaire », dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle)*, assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015, p. 747-769.
- HÜE, Denis, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.
- HUNT, Tony, *Villon's Last Will: Language and Authority in the "Testament"*, Oxford/New York, Clarendon/Oxford UP, 1996.
- JEAY, Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- LEMAIRE, Jean-Pierre, « La voix et l'épithète », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 189-197.

LORCIN, Marie-Thérèse, *Les Recueils de proverbes français (1160-1490). Sagesse des nations et langue de bois*, Paris, Champion, 2011.

MÉNARD, Philippe, « Réflexions sur la *Ballade des dames du temps jadis* », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 107-129.

MESCHONNIC, Henri, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 419-430.

RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle, « La mécanique proverbiale : l'épiphonème dans *Le Passe temps* de Michault Taillevent », *Les Lettres romanes*, 51, « "À l'heure encore de mon escrire". Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire », 1997, p. 147-162.

210

RYCHNER, Jean, et Albert Henry, *Le Testament Villon. Commentaire*, Genève, Droz, 1974.

SCHULZE-BUSACKER, Élisabeth, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français : recueil et analyse*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1985.

—, « La constitution des recueils de proverbes et de sentences dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge », dans Pierre Nobel (dir.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. I, *Du XI^e au XV^e siècle*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 259-287.

—, *La Didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

SINGER, Samuel (dir.), *Thesaurus proverborum Medii Ævi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin/New York, De Gruyter, 1995-2002, 13 vol.

TAYLOR, Archer, *The Proverb*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1931.

THIRY, Claude, « François Villon, poète du visuel », dans Michel Zink et Danielle Bohler (dir.), *L'Hostellerie de pensée. Étude sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, Paris, PUPS, 1995, p. 439-457.

THOMAS, Jacques T. E., *Lecture du « Testament » Villon : huitains I à XLV et LXXVIII à LXXXIV*, Genève, Droz, 1992.

VEYSSEYRE, Géraldine, « How to expand and polarize Mt II-1-21: the use of proverbs in the *Geu des Trois Roys* (15th c., MS Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1131) », dans Lucie Doležalova et ead. (dir.), *Vulgarizing the Bible*, Turnhout, Brepols, à paraître en 2021.

ZINK, Michel, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1992.

—, *L'Humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.

ZUMTHOR, Paul, « L'épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 313-328.

MARGUERITE DE NAVARRE

Édition de référence

L'Heptaméron, éd. Nicole Cazauban, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020 [fondée sur l'édition Gruget, 1559].

Autre édition de *L'Heptaméron* citée

L'Heptaméron, éd. Michel François, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1994 [fondée sur les manuscrits BnF].

Autres œuvres citées

BOCCACE, *Le Décaméron*, éd. et trad. Jean Bourciez, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988.

ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, Robert Estienne, 1549.

Études critiques

BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », t. I, 1976, p. 237-250.

CAZAUBAN, Nicole, « Sur l'élaboration de *L'Heptaméron* », dans Marcel Tetel (dir.), *Les Visages et les Voix de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 23.

—, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs “nouvelles” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996/5, p. 879-893.

DÉTRIE, Catherine, « Apostrophe / Forme d'adresse », dans Catherine Détrie, Paul Siblot, Bertrand Vérine, Agnès Steuckardt (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2017, p. 37-39.

FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002.

GUILLOT, Céline, « Démonstratif et déixis discursive : analyse comparée d'un corpus écrit en français médiéval et d'un corpus oral de français contemporain », *Langue française*, 152, 2006, p. 56-69.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Les formes nominales d'adresse dans les conversations familières », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Publications de l'Université de Savoie, 2010.

KLEIBER, Georges, « Marqueurs inférentiels et processus interprétatifs : pour une approche "plus sémantique" », *Cahiers de linguistique française*, 11, 1990, p. 241-258.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992.

212

SPITZER, Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, coll. « Tel », p. 166-207.

NICOLAS BOILEAU

Édition de référence

Satires, Épîtres, Art poétique, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

Autre édition des œuvres de Boileau citée

Œuvres complètes, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

Autres textes cités

DAIRE, Louis-François, *Les Épithètes françoises, rangées sous leurs substantifs*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1759.

DU MARSAIS, *Des tropes ou des Différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* [1730], éd. Gérard Dessons, Paris, Manucius, 2011.

LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques* [1820], suivies de *Nouvelles Méditations poétiques* [1823], éd. Aurélie Loiseleur, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2006.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 3^e éd., Paris, André Pralard, 1688.

- LA NOUE, Odet de, *Le Dictionnaire des rimes françaises, selon l'ordre des lettres de l'alphabet. Auquel deux traitez sont adjoustez. L'un, des conjugaisons françaises l'autre, de l'orthographe française. Plus un Amas d'epithetes recueilli des oeuvres de Guillaume de Salluste seigneur Du Bartas*, Genève, Eustache Vignon, 1596.
- LA PORTE, Maurice de, *Les Epithetes* [1571], éd. François Rouget, Paris, Champion, 2009.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes*, éd. Jean Rohou, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1991.
- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- MONTMERAN, Antoine de, *Synonimes et epithetes françaises, recueillies & disposées selon l'ordre de l'Alphabet*, Paris, Jean Le Bouc, 1645.
- MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste, *Reflexions sur l'Elegance et la politesse du stile* [1695], Paris, André Pralard, 1705.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse* [1761], éd. Jean M. Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1990.

Études critiques

- BARBAFIERI, Carine, « Du mauvais goût, en gastronomie et en littérature, selon Boileau », *Les Lettres romanes*, 62/1-2, 2008, p. 37-53.
- BERLAN, Françoise, « Lexique et genre : Boileau ou la candeur du satiriste », *Littératures classiques*, 28, 1996, p. 23-41.
- BERNÈS, Henri, « Une nouvelle édition de Boileau », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 47, 1935, p. 39-46.
- BEUGNOT, Bernard, « Boileau et la distance critique », *Études françaises*, 5/2, mai 1969, p. 194-206.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, *Les Dictionnaires des poètes : de rimes et d'analogies*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.
- DEBAILLY, Pascal, « L'éthos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 57, 2003, p. 71-91.

- DEMŠAR, Janez, et Blaž Zupan, *Orange: From Experimental Machine Learning to Interactive Data Mining, White Paper*, Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana, 2004.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- GROS, Karine, « “Asseyez-vous sur ce langage, il a des ressorts excellents” : une étude de *Finissez vos phrases! ou une Heureuse rencontre* de Jean Tardieu », *Recherches pédagogiques*, 11, 2005, p. 69-85.
- GUERRIER, Olivier, « Retour sur la question du binôme synonymique », dans Françoise Frazier et Olivier Guerrier, *La Langue de Jacques Amyot*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 111-127.
- LANSON, Gustave, *Boileau* [1892], Paris, Hachette, 5^e éd., 1919.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés* [1972], Paris, PUF, 6^e éd., 1997.
- LE BOZEC, Yves, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, 103, 2004, p. 3-6.
- LE GUERN, Michel, « Sur le silence », *Littérature*, 149, 2008, p. 38-44.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002
- , « Les deux corps du style », *Les Temps modernes*, novembre-décembre 2013, p. 144-154.
- PINEAU, Joseph, *L'Univers satirique de Boileau. L'ardeur, la grâce et la loi*, Genève, Droz, 1990.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Dictionnaires d'épithètes et de synonymes aux XVI^e et XVII^e siècles : du lexique au manuel », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 75, 2013, p. 47-65.
- , « L'épithète est-elle un vilain défaut? Les superfluités du style dans quelques caricatures de la poésie du XVI^e siècle », dans Carine Barbaferri et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 147-179.
- , « Les démêlés de l'épithète et de la rime dans les arts poétiques des XVI^e et XVII^e siècles », dans Nadia Cernogora, Emmanuelle Mortgat-Longuet et Guillaume Peureux (dir.), *Arts de poésie et traités du vers français*

- (fin XVI^e-XVII^e siècles). *Langue, poème, société*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 171-190.
- REGUIG, Delphine, « Froideur et saveur de la rime chez Boileau », dans Sophie Hache et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *L'Épithète, la rime et la raison. La lexicographie poétique en Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 367-382.
- , *Boileau poète. « De la voix et des yeux... »*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- SCHRÖDER, Volker, « D'Ariste à Z... : Sur quelques clés de Boileau », *Littératures classiques*, 54, 2005, p. 153-167.
- SIOUFFI, Gilles, « Le problème du "froid" au XVII^e siècle. Sentiment terminologique, sentiment stylistique et sentiment linguistique », dans Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 71-87.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 8^e éd., 1997.
- TOURRETTE, Éric, « Agnès et le... », *La Voix du regard*, 20, 2007-2008, p. 81-86.
- , « Beaucoup de choses en peu de mots », *Poétique*, 184, 2018, p. 233-245.
- , *Maîtriser la dissertation littéraire générale*, Paris, Ellipses, 2018.
- VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.
- WOOD, Allen G., « Boileau, l'équivoque, et l'œuvre ouverte », *Biblio* 17, 73, « Ordre et contestation au temps des classiques » (1), dir. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud, 1992, p. 275-285.
- XANTHOS, Aris, « Textable : programmation visuelle pour l'analyse de données textuelles », dans Émilie Née, Jean-Michel Daube, Mathieu Valette et Serge Fleury (dir.), *JADT 2014. Proceedings, 12th International Conference on Textual Data Statistical Analysis*, Paris, Jadt.org, 2014, p. 691-703.

CASANOVA

Édition de référence

Histoire de ma vie, éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, 3 vol.

Autres éditions et œuvres de Casanova citées

Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise, qu'on appelle les Plombs,
À Leipzig, chez Le Noble de Schönfeld, 1788.

Icosaméron, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables »,
1987, 5 vol.

Autres œuvres citées

CHALLE, Robert, *Les Illustres Françaises*, éd. Jacques Cormier et Frédéric Deloffre, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1996.

DIDEROT, Denis, *De la poésie dramatique*, éd. Jacques et Anne-Marie Chouillet, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, t. X.

216

—, *La Religieuse*, éd. Florence Lotterie, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009.

LATUDE, Jean Henri, dit Henri Masers de Latude, *Le Despotisme dévoilé ou mémoires authentiques de Latude, écrits par lui au donjon de Vincennes et à Charenton* (édition 1790-1800), Éditions La Bibliothèque Digitale.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964.

Études critiques

AMOSY, Ruth, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

—, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », dans Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (dir.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 35-54.

—, *La Représentation du Discours Autre : principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, 2020.

BRIN, Raphaëlle, « Du savoir-vivre au savoir écrire : la sociabilité mondaine comme modèle d'écriture dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Lumières*, 21, 2013, p. 165-176.

CABANTOUS, Alain, et François Walter, *Les Tentations de la chair : virginité et chasteté (16^e-21^e siècle)*, Paris, Payot et Rivages, 2020.

DELON, Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.

- DENIEUL, Séverine, « Du beau parleur occasionnel au conteur professionnel : la conversation dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Cahiers de littérature française*, 11, « Largesse de Casanova », dir. Michel Delon, 2011, p. 55-73.
- , « “Écrire comme on parle” et “parler comme on écrit” : la place de la conversation dans *Les Confessions* et dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », dans José López Hernández et Antonio Campillo (dir.), *El legado de Rousseau: 1712-2012*, Murcie, Editum, 2013, p. 83-100.
- DUVAL, Suzanne, « Le patron du discours indirect libre dans la prose fictionnelle de la première modernité (xvi^e-xviii^e siècles) », dans *Actes du Congrès mondial de linguistique française, juillet 2018*, 2019, article en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02022711/document> [consulté le 30 juin 2020].
- IGALENS, Jean-Christophe, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- IGALENS, Jean-Christophe, et Erik Leborgne (dir.), *Casanova/Rousseau : lectures croisées*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.
- KOVÁCS, Ilona, « Les modulations de la voix de Casanova à travers les manuscrits de l'*Histoire de ma vie* », *Recherches & Travaux*, 61, 2002, p. 39-49.
- LAUFER, Roger, « Du ponctuel au scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », *Langue française*, 45, 1980, p. 77-87.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin, coll. « Cursus littéraire, 1998.
- , *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- LEROY, Alexis, « Casanova, ou l'instinct de conversation », dans Marie-Françoise Luna (dir.), *Casanova fin-de-siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 157-164.
- LESNE-JAFFRO, Emmanuèle, « Soliloques et dialogues rétrospectifs. De la parole captive de Brienne au bavardage de Casanova », dans Jean Garapon (dir.), *La Parole dans les mémoires d'Ancien Régime*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012 p. 187-204.
- LUNA, Marie-Françoise, « L'esprit de conversation », dans *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, p. 178-180.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

- PAILLET, Anne-Marie, « Le bavardage au filtre des discours rapportés : de la substance au bruit », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2020/2, p. 283-293.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999.
- , *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.
- ROTH, Suzanne, « Le mirage de la conversation », *Europe*, mai 1987, p. 81-86.
- ROTHÉ, Sophie, *Casanova en mouvement : des attraits de la raison aux plaisirs de la croyance*, Paris, Le Manuscrit, 2016.
- THOMAS, Chantal, *Casanova : un voyage libertin* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

218

GEORGE SAND

Édition de référence

Mauprat, éd. Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020.

Autres textes cités

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II, 1851-1858, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 ; t. III, 1859-1868, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 ; t. IV, 1869-1875, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 ; t. V, 1876-1880, éd. dirigée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Études critiques

- ADAM, Jean-Michel, et Gilles Lugin, « Effacement énonciatif et diffraction co-textuelle de la prise en charge des énoncés dans les hyperstructures journalistiques », *Semen*, 22, « Énonciation et responsabilité dans les médias », dir. Alain Rabatel et Andrée Chauvin-Vileno, 2006, <https://journals.openedition.org/semen/2776>.
- ANASTASAKI, Elena, « Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand », *George Sand Studies*, 25, 2006, p. 52-66.

- BERTRAND-SABIANI, Julie, « De l'utopie à l'histoire : *Mauprat* et le *Journal* de décembre 1851 », dans Noëlle Dauphin (dir.), *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, PUR, 2006, p. 219-230, <https://books.openedition.org/pur/7812>.
- BORDAS, Éric, « La contre-polyphonie sandienne de *Consuelo* », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo », « La Comtesse de Rudolstadt » de George Sand*, Lyon, PUL, 2004, p. 21-37, <https://books.openedition.org/pul/6678>.
- COMBETTES, Bernard, « Les ajouts après le point », dans Michel Charolles (dir.), *Parcours de la phrase. Mélanges offerts à Pierre Le Goffic*, Paris, Ophrys, 2007, p. 119-131.
- , « Aspects de la ponctuation par le tiret au XIX^e siècle : l'exemple de *L'Insurgé* de Jules Vallès », dans Sonia Branca-Rosoff et al. (dir.), *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à Jacqueline Authier-Revuz*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012, p. 215-228.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable », 1968, p. 5-21, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154.
- HECQUET, Michèle, *Lectures de « Mauprat » de George Sand*, [Villeneuve-d'Ascq], Presses universitaires de Lille, 1993.
- LONGHI, Julien, « D'où, de qui, ou comment vient le sens en discours », *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 56, 2012, p. 5-21.
- , « Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation », *Arts et Savoirs*, 2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », dir. Lionel Dufaye et Lucie Gournay, 2012, <https://journals.openedition.org/aes/1679>.
- MOMBERT, Sarah, « *Consuelo*, “logographe” du roman historique », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo », « La Comtesse de Rudolstadt » de George Sand*, Lyon, PUL, 2004, p. 133-143, <https://books.openedition.org/pul/6708?lang=fr>.
- PELLEGRINI, Florence, « “ ; – et ” : logique (dis)jonctive dans *Bouvard et Pécuchet* », dans Anne Herschberg Pierrot et Jacques Neefs (dir.), *Bouvard et Pécuchet : archives et interprétation*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014, p. 123-147.

PÉTILLON, Sabine, et André Petitjean, « Le tiret de fin de phrase dans *Un cœur simple* – un stylème flaubertien ? », *Flaubert*, 8, « Ponctuation et mise en page : oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert », dir. Florence Pellegrini, 2012, <http://journals.openedition.org/flaubert/1867>.

RABATEL, Alain, « Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix », *Arts et Savoirs*, 2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », dir. Lionel Dufaye et Lucie Gournay, 2012, <https://journals.openedition.org/aes/510>.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

JEAN GENET

220

Édition de référence

Le Balcon, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002.

Autres éditions et œuvres de Genet citées

Théâtre complet, éd. Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Journal du voleur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949.

Études critiques

BORDAS, Éric, « Jean Genet, ou l'homo c'est le style », dans Bernard Alazet et Marc Dambre (dir.), *Jean Genet, rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 33-41.

CHIESA, Lorenzo, « The First Gram of *Jouissance*: Lacan on Genet's *Le Balcon* », *The Comparatist*, 39, 2015, p. 6-21.

COE, Richard, *The Vision of Jean Genet*, London, Owen, 1968.

DERRIDA, Jacques, *Glas* [1974], Paris, Denoël-Gonthier, 1981.

GOLDMANN, Lucien, « Une pièce réaliste : *Le Balcon* de Jean Genet », *Les Temps modernes*, juin 1960, p. 56-67.

LACAN, Jacques, « Le désir et la jouissance », dans *Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 251-268.

- PENNEY, James, « The Phallus Unveiled: Lacan, Badiou and the Comedic Moment in Genet's *The Balcony* », *Paragraph*, 42/2, 2019, p. 170-187.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr* [1952], Paris, Gallimard, 2011.
- THODY, Philip, *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays*, New York, Stein and Day, 1968.

RÉSUMÉS

FRANÇOIS VILLON, *TESTAMENT*

Géraldine VEYSSEYRE (Sorbonne Université),

« Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon »

Le *Testament* de François Villon intègre une matière qui était en vogue au xv^e siècle dans un grand nombre de genres littéraires : les proverbes et formules de vérité générale. Apparaissant à intervalles irréguliers, ils le font sous le signe d'une extrême variété : le poète joue avec souplesse sur leur fréquence, leur calibre, leur position dans la strophe, leur articulation logique avec le contexte, leur formulation plus ou moins saillante, etc. Sans fournir la clé de lecture univoque d'un poème cultivant ambiguïté, polysémie et ironie, ces proverbes signalent peut-être en creux, par leur absence, l'un des îlots de sérieux, voire de sincérité du poème (v. 793-1020). Ils attestent aussi l'inventivité du poète qui, loin de s'en tenir aux matériaux parémiqes usuels, enrichit notablement le répertoire disponible à son époque. À la strophe LXIII, il va jusqu'à se mettre en scène, ciselant un proverbe – inédit – de son cru. Ailleurs, le poète use du discours direct pour faire circuler les proverbes dans toutes les bouches, y compris les moins recommandables, et il pointe les incertitudes liées à leur transmission. Jetant ainsi le doute sur l'autorité de ces énoncés, il affiche leur valeur littéraire plus que morale.

Isabelle FABRE (Université Paris Nanterre),

« “Parler de contemplation” :
le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon »

Coulée dans le moule de la fiction testamentaire, l'œuvre de François Villon en reprend aussi les stylèmes. On y reconnaît le type de l'*ars*

moriendi et le cadre dans lequel il s'inscrit, celui d'un exercice spirituel – l'introspection pénitentielle – préparant à la confession et précédant la dictée du testament proprement dit. Le lexique de la dévotion s'y déploie largement, mais selon des modalités parfois malaisées à cerner, entre détournement des modèles et dissonances registrales. On se propose d'en rendre compte en étudiant successivement l'écriture de l'examen de conscience, l'oraison mariale et la question de la « contemplation » dans le *Testament*.

MARGUERITE DE NAVARRE, L'HEPTAMÉRON

Agnès STEUCKARDT (Université Paul Valéry-Montpellier),

224

« La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron* »

L'Heptaméron modifie le modèle du *Décaméron* en introduisant à la fin de chaque nouvelle un dialogue. Ce faisant, il se donne à résoudre un problème textuel : comment articuler ce dialogue au récit ? Si le début de dialogue opère un changement de régime énonciatif systématiquement marqué par une apostrophe, il s'ancre dans le récit par les reprises anaphoriques et par les expressions référentielles. Anaphores résomptives et recatégorisations génériques permettent la montée en généralité, qui transforme le « conte » en « exemple ».

NICOLAS BOILEAU, SATIRES

Éric TOURRETTE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« La réticence dans les *Satires* de Boileau »

Dans ses *Satires*, Boileau exploite régulièrement la réticence, ce qui peut sembler inattendu de la part d'un poète aspirant à incarner la franchise et la vérité, jusqu'à la brutalité. Cela lui permet d'aborder de biais des sujets délicats, ayant trait à la sexualité, à la religion, à la violence physique... Plutôt que d'opposer, comme on le fait souvent, la réticence choisie par le locuteur et l'interruption imposée par l'interlocuteur, on distingue ici entre la suppression d'un mot isolé et la suppression d'un membre de phrase complet. Dans les deux cas, rien n'est dit expressément mais tout est dit tacitement. La réticence réussit donc l'étrange tour de force d'être

transparente sans être explicite et de convertir le silence en langage. Elle parvient à dire les choses sans les nommer, comme si le blanc devenait lui-même un signifiant paradoxal. Ainsi peut subtilement se loger au cœur de la phrase tout ce qu'il serait malséant d'exprimer verbalement, pour telle ou telle raison : la réticence libère la parole en feignant de la confronter à ses limites, elle est à la fois aporie du langage et triomphe du langage. Non seulement elle se substitue aux mots physiques, mais elle les surpasse nettement par le pouvoir évocateur qu'elle possède, par l'ouverture sémantique qu'elle promet, par l'émotion débordante qu'elle suggère : elle nous rappelle donc qu'on ne parle jamais mieux qu'en se taisant.

Thibaud METTRAUX (Université de Lausanne),

« Rendre *raison* des épithètes de Boileau : procès et redynamisation satirique »

Cet article propose de revenir sur les paradoxes de l'épithète dans les *Satires* de Boileau. Dans cette optique, nous considérerons d'abord les positions explicites que tient le satiriste à l'égard du procédé et des facilités de sa mise en rime dans les *Satires II* et *IV* relativement à la convocation de la figure de Textor dans le *Dialogue des poètes*. Ce procès de l'épithète apparaîtra alors comme relevant d'une appréhension lexicographique de la forme. Une brève étude de l'évolution du genre de l'épithétaire français donnera à saisir plus généralement les restrictions qui affectent, au XVII^e siècle, le profil catégoriel de l'épithète et ses possibilités paradigmatiques. Dans un deuxième temps, l'approche outillée permettra de constater l'importance de la densité et de la rime adjectivales dans les *Satires*, contrastant avec le traitement épistylistique que Boileau réserve à la figure. Prenant acte de cette apparente tension entre l'imaginaire et la pratique rédactionnelle effective, nous réfléchirons enfin aux possibles fonctions de l'épithète dans le cadre du dispositif satirique. L'exemple des *Satires II* et *III* fera notamment voir comment les modes du pastiche et de l'invention parodique offrent au satiriste un cadre privilégié, au sein duquel la *praxis* de l'épithète manifeste une exploitation maximale des possibilités sémiques et connotatives de la forme. L'analyse visera ainsi à rendre *raison* de l'épithète, selon ce terme si cher à Boileau et qui se situe au cœur de la constellation terminologique de la *Satire II*.

CASANOVA, *HISTOIRE DE MA VIE*

Clara de COURSON (Sorbonne Université),

« Parler sous les plombs. Représentations carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie* »

226

L'écriture casanovienne est couramment associée à une infrangible euphorie discursive, conjuguant une ample circulation énonciative à une régie narratoriale particulièrement apparente. L'épisode des Plombs, qui conclut le premier volume de l'*Histoire de ma vie*, semble à première vue offrir le négatif de ce mode majoritaire de gestion des discours autres par Casanova ; cette séquence n'en pondère pas moins l'atrophie diégétique due à la réclusion par des formes de représentation discursive d'une rare variété, portant à son comble la centralisation des voix par l'instance narratoriale, ainsi que les stratégies de reconfiguration mémorielle dont elle les investit souterrainement.

Isabelle CHANTELOUBE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« Autoportrait de l'écrivain en surplomb :
la réécriture d'une aventure dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova »

Aux chapitres XIII à XVI du tome III de l'*Histoire de ma vie*, Casanova livre tous les secrets de sa célèbre évasion des Plombs en 1756 ; ce récit héroïque, réécriture quasi à l'identique de l'*Histoire de ma fuite*, contraste avec la narration haletante de ses voyages et de ses conquêtes et nous offre un autoportrait plus sombre et moins sulfureux du turbulent Vénitien. Comment gère-t-il la paratopie inhérente à son *ethos* prédiscursif ? En élaborant une scène d'énonciation qui reflète à la fois ses talents d'homme de spectacle, la rigueur de son esprit scientifique, et sa farouche volonté de rester maître de son destin hors des chemins tout tracés de la liberté : une scénographie du libertinage, un libertinage philosophique et pratique avant tout.

GEORGE SAND, *MAUPRAT*

Florence PELLEGRINI (Université Bordeaux-Montaigne),

« Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans *Mauprat* »

« Quant [aux] doctrines [de Sand], s'en méfier d'après ses œuvres » (lettre de Gustave Flaubert à Ernest Feydeau du 21 août 1859). Si la notice de *Mauprat* semble dénier au roman toute visée démonstrative, force est de constater que le propos « doctrinal » sandien, fait d'humanitarisme et de confiance dans le progrès tant individuel que social, affleure de façon récurrente dans le récit comme dans la parole rapportée des personnages. C'est le dispositif énonciatif composite du roman que cette contribution se propose d'analyser : enchâssements narratifs et multiplication des premières personnes produisent une dissémination de la parole que vient concurrencer le retour – parfois l'intrusion – d'une instance auctoriale hétérodiégétique. La superposition des voix construit alors une diffraction de la prise en charge énonciative qui, par instabilité de l'origine, réduit sensiblement la portée des énoncés.

JEAN GENET, *LE BALCON*

Mairéad HANRAHAN (University College London),

« Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet »

La notion d'un style stylisé semble contradictoire, dans la mesure où la stylisation implique ce qu'une forme a en commun avec d'autres formes plutôt que ce qui la distingue. Cette contribution suggère que la notion n'en offre pas moins un aperçu productif du style de Jean Genet dans *Le Balcon*. En s'appuyant sur la lecture derridienne de l'écriture de Genet, ce texte se concentre sur la scène finale de castration : il montre comment l'auteur en a rehaussé l'indécidabilité en retravaillant son texte, et en analyse les implications pour la conception genétienne du rapport du singulier à l'universel. Ce qui est singulier, chez Genet, est la façon que l'on a de ne pas être que soi-même. L'idée d'un style stylisé est ainsi rendue pertinente par cette suggestion du texte : c'est en empruntant une voix qui n'est pas naturelle que l'on aborde une certaine vérité intime.

TABLE DES MATIÈRES

FRANÇOIS VILLON

TESTAMENT

Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon
Géraldine Veysseyre9

« Parler de contemplation » :
le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon
Isabelle Fabre..... 33

MARGUERITE DE NAVARRE

L'HEPTAMÉRON

La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron*
Agnès Steuckardt 57

NICOLAS BOILEAU

SATIRES

La réticence dans les *Satires* de Boileau
Éric Tourrette 77

Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique
Thibaud Mettraux..... 95

CASANOVA

HISTOIRE DE MA VIE

Parler sous les plombs.
Représentations carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*
Clara de Courson123

229

Autoportrait de l'écrivain en surplomb : la réécriture d'une aventure dans l' <i>Histoire de ma vie</i> de Casanova Isabelle Chanteloube	145
--	-----

GEORGE SAND

MAUPRAT

Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans <i>Mauprat</i> Florence Pellegrini	171
---	-----

JEAN GENET

LE BALCON

230

Style et stylisation dans <i>Le Balcon</i> de Genet Mairéad Hanrahan	189
---	-----

Bibliographie	207
---------------------	-----

Résumés	223
---------------	-----

Table des matières	229
--------------------------	-----