

**MÉLANGES DE LANGUE
ET DE
LITTÉRATURE FRANÇAISE
OFFERTS
À PIERRE LARTHOMAS**

Collection de
l'École Normale Supérieure
de Jeunes Filles
n° 26

MÉLANGES PIERRE LARTHOMAS

COLLECTION DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE JEUNES FILLES (*) :
OUVRAGES DISPONIBLES

- N° 1 M.-M. Fragonard, *Tête d'Or ou l'Imagination mythique chez Paul Claudel* (1967), en dépôt à la Librairie A. G. Nizet. 12 F H.T.
- N° 4 M. Vigouroux, *Le thème de la retraite et de la solitude chez quelques épistoliers du XVII^e siècle* (1972), aux éditions A. G. Nizet. 20 F H.T.
- N° 6 N. Cazauran, « *Sur Catherine de Médicis* », d'Honoré de Balzac : essai d'étude critique (1976). 36 F.
- N° 7 M.-N. Dumas, *La pensée de la vie chez Leibniz* (1976), aux éditions Vrin. 60 F.
- N° 8 B. Dumortier, *Belle-Ile, Houat, Hoëdic. Le poids de l'insularité dans trois îles de Bretagne méridionale* (1976). 36 F.
- N° 9 M.-F. Baslez, *Recherches sur les conditions de pénétration et de diffusion des religions orientales à Délos (II-I^e s. avant notre ère)* (1977). 60 F.
- N° 12 C. Bardinet et J.-M. Monget, *Lanchad, télédétection et géographie appliquée en zone sahélienne du Tchad*. Annexe graphique et cartographique (1980). 180 F.
- N° 13 Équipe FRALIT, *Télédétection du marais poitevin et de ses marges*. Cartes hors texte (1981). 130 F.
- N° 14 M. Roig-Miranda, *Le paradoxe dans la « Vida de Marco Bruto » de Quevedo* (1980). 45 F.
- N° 15 M.-L. Pelus, *Wolter von Holsten, marchand tubeckois dans la seconde moitié du seizième siècle* (1981). 204 F.
- N° 17 M. Suard, J.-C. Mallet, D. Nadaud, *Manipulations de Chimie. Préparation à l'agrégation de Sciences Physiques (option Physique)* (1979). 30 F.
- N° 18 D. Perrin, *Cours d'algèbre* (1981). Nouveau tirage : 1985. 65 F.
- N° 19 Ouvrage collectif dirigé par C. Bardinet, R. Fosset et J.-M. Monget, *Télédétection et géographie appliquée en zone aride et sud-méditerranéenne*. Annexe info-graphique (1983). 200 F.
- N° 20 *Annuaire du Centenaire de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles* (à paraître).
- N° 21 J. Cassanet, *Étude par télédétection des températures et turbidités des eaux au large de la Loire Atlantique* (1982). 70 F.
- N° 22 *La conscience européenne au XV^e et au XVI^e siècle. Actes du Colloque international organisé à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles (30 septembre-3 octobre 1980)* (1982). 240 F.
- N° 23 F. Cuq, *Télédétection du littoral saintongeais. Méthodes de traitement et interprétation d'images satellitaires* (1983). 90 F.
- N° 24 C. Pellegrini, *Que ma joie demeure : roman dionysiaque ?* (1984). 60 F.
- N° 25 *Le pamphlet en France au XVI^e siècle. Cahiers V. L. Saulnier*, 1 (1983). 120 F.
- N° 26 *Mélanges de Langue et de Littérature française offerts à P. Larthomas* (1985). 180 F.
- N° 27 *Traditions polémiques. Cahiers V. L. Saulnier*, 2 (1985). 75 F.

(*) Les commandes doivent être adressées au Secrétariat de la Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles : 48, boulevard Jourdan, 75690 Paris Cedex 14. Le règlement se fait soit par virement au compte courant postal de M^{me} l'Intendante de l'E.N.S.J.F. : C.C.P. 9 131 66 C, soit par chèque bancaire à l'ordre de M^{me} l'Intendante de l'E.N.S.J.F.

Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles
N° 26

MÉLANGES DE LANGUE
ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISE
OFFERTS À PIERRE LARTHOMAS

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre national des lettres*

48, boulevard Jourdan — 75690 Paris Cedex 14
1985

**Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.**

I.S.B.N. : 978-2-7288-3652-9

© École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985.

PRÉFACE

Aucun titre n'a été donné à ces Mélanges : la diversité des contributions ne se laisse pas plus enfermer dans une formule que la curiosité de Pierre LARTHOMAS en fait de langage ne souffre de limites. Hommage venu de tous les horizons à celui pour qui rien de ce qui est langue n'est étranger.

De même que l'auteur du Langage dramatique a nourri sa réflexion de la lecture de Corneille et de Labiche, d'Anouïl et de Beaumarchais, de même tous ceux qui lui rendent hommage analysent des langages de toute époque, du Moyen Age à nos jours, dans une proportion d'intérêt aux différents siècles de la littérature française qui semble comme se modeler sur les préoccupations dominantes du dédicataire. Les trois quarts des articles portent en effet sur des textes allant du dix-septième au vingtième, avec — on ne s'en étonne pas — un peu plus d'études sur des écrits du siècle de Beaumarchais, et plusieurs lectures d'écrivains de notre temps ; mais les autres époques de notre littérature ne sont pas absentes, comme s'il avait fallu que chaque aspect de l'immense culture d'un expert « ès-langue française » (pour reprendre le beau solécisme de Baudelaire) fût illustré, non moins que son intérêt profond d'infatigable interrogateur du langage, auquel rendent hommage plusieurs articles de méthode, de théorie linguistique et d'épistémologie. Ce reflet et cette correspondance ne disent-ils pas que le plus juste titre est bien, comme on le lira en abrégé dans les catalogues des bibliothèques, Mélanges Pierre LARTHOMAS ?

Dans la diversité qui fait alterner, selon l'ordre alphabétique des auteurs, grammaire, rhétorique, histoire de la langue, lexicologie, syntaxe..., il y a un élément commun que je serais bien tenté d'exprimer ici par le mot « stylistique » ; mais comme le terme est controversé (quoique justement revendiqué par plusieurs contributeurs), j'essaierai d'en faire la paraphrase, et d'être l'interprète de ceux qui ont reçu de Pierre LARTHOMAS ou partagé avec lui un ardent goût du texte : ce que les auteurs des articles de ce volume défendent ici, c'est l'idée qu'il faut lire fidèlement, et scrupuleusement, les multiples combinaisons littéraires et quotidiennes des mots, des tours, des figures, des effets de sens, des rapports connotatifs, et ne jamais se lasser de les scruter, de les relier, d'en dévoiler sans fin le mystère.

Qui de nous, au contact de Pierre LARTHOMAS, ne s'est pas dit un jour : « Ah ! je vois clair enfin dans ma lecture ! » ? Imiter sa rigueur et sa curiosité pour mieux leur rendre hommage, c'est ce qu'ont voulu faire, sous le signe de l'amitié, les signataires de ces Mélanges.

Jean-Pierre SEGUIN,
Professeur à l'Université de Poitiers.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Pierre LARTHOMAS est né le 4 juin 1915 à Sainte-Foy-la-Grande, entre Saint-Émilion et Monbazillac, mais à dix kilomètres du château de Montaigne. Il fait ses études, comme pensionnaire, au collège de Bergerac, édifice austère, puis au Lycée Montaigne, à Bordeaux. Il reçoit à la Faculté des Lettres de la même ville les cours (selon l'ordre alphabétique) de MM. Boyancé, Chapouthier, Lejeune, Thomas. Nous faisons connaissance lors des épreuves orales de l'agrégation de grammaire (1939) et nos routes se croiseront encore souvent.

Il est mobilisé en septembre 1939 et sera prisonnier de 1941 à 1945. Au camp, il lie amitié avec Gérald Antoine, qui sera son directeur de thèse. La paix revenue, il est professeur au lycée Montesquieu, à Bordeaux (1945-1947), au lycée Clemenceau, à Villemomble (1947-1952), au lycée Charlemagne (1952-1957). Il enseigne aussi à l'I.P.F.E., où nous avons des élèves en commun, quelquefois excellents.

Assistant à la Sorbonne de 1957 à 1962, il commence sa thèse sur le langage dramatique. Il est nommé ensuite à l'E.N.S. de Jeunes Filles, boulevard Jourdan, et y enseigne de 1962 à 1969. Il gardera un excellent souvenir de son séjour à l'École. Il est chargé d'enseignement à la Sorbonne, puis devient professeur titulaire en 1970. Jusqu'à sa retraite, en 1982, il y donne des cours très appréciés des étudiants, en excellente amitié avec ses collègues. Il prendra ensuite un repos relatif, mais bien gagné, paré du titre de professeur émérite.

Raymond ARVEILLER



BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX DE PIERRE LARTHOMAS

I. — LIVRES.

1972. — *Le Langage dramatique*, éd. A. Colin ; rééd. P.U.F., 1980.
1977. — « Beaumarchais, *Parades*, édition critique », éd. SEDES.
1980. — *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, P.U.F. (Coll. Que sais-je ?).
1984. — « Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro, La Mère coupable* », éd. Gallimard (Coll. folio).

À paraître :

- Technique du théâtre*, P.U.F. (Coll. Que sais-je ?).
Beaumarchais, *Oeuvres*, Bibl. de la Pléiade.

II. — ARTICLES.

1964. — « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français moderne*, t. XXXII, p. 185-193.
1965. — « Le Langage dramatique », *Le Français dans le monde*, n° 33, p. 17-19, 25-27.
— « Le Supplément au Dictionnaire critique de Féraud », *Le Français moderne*, t. XXXIII, p. 241-255.
1967. — « Les différents niveaux de langue d'après le Supplément au Dictionnaire critique de Féraud », in *Entretiens sur le Neveu de Rameau*, éd. Nizet, p. 273-286.
1970. — « Beaumarchais et le théâtre », in *Histoire de la littérature française*, t. II, éd. A. Colin, p. 622-628.
1972. — « Le Langage dramatique », *L'Information littéraire*, septembre 1972, n° 4, p. 164-166.
1973. — « Sur une image de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1973, p. 301-326.
— « Le Traité du style de Mauvillon », *Le Français moderne*, t. XLI, p. 416-419.
1974. — « Les deux styles de Molière », in *Journées internationales Molière* (Unesco), p. 60-62.

- « La fantaisie verbale dans les parades de Beaumarchais », in *Mélanges Charles Rostaing*, Liège, p. 559-569.
- « Histoire de la langue et histoire littéraire », *R.H.L.F.*, p. 57-67.
- « *Là-haut, là-bas et ici-bas. Étude d'un micro-système* », *Le Français moderne*, t. XLII, p. 193-205.
- 1978. — « Un problème de mise en scène : le meurtre du duc dans *Lorenzaccio* », in *Journées d'études sur Alfred de Musset*, p. 126-135.
- « Yonville et Rouen : deux descriptions de Flaubert », *Mélanges Jeanne Lods*, Coll. de l'E.N.S. de Jeunes Filles, n° 10, p. 834-844.
- 1979. — « Du bon usage en classe des pronoms personnels », *L'Information grammaticale*, n° 1 et 2, p. 21-23, 54-56.
- « De la première à la dernière édition : quelques aspects du style de Balzac dans *La Peau de chagrin* », in *Nouvelles lectures de La Peau de chagrin* (Colloque de l'E.N.S.), p. 5-16.
- 1980. — « Tradition classique et romantisme : le langage poétique », *XVII^e siècle*, t. XXXII, p. 421-431.
- « Il eût écrit moins bien s'il avait mieux écrit », *Europe*, numéro consacré à Saint-Simon, p. 29-36.
- « Flaubertiana », in *Mélanges A. Lanly*, Nancy, Publications de l'Université de Nancy II, p. 475-483.
- « Note sur l'emploi des temps dans *Le Neveu de Rameau* », *Tralili*, XVIII, 1, Strasbourg, p. 387-394.
- « L'écriture théâtrale de Ionesco », in *Ionesco, situation et perspectives* (Actes du colloque de Cerisy, 1978), éd. Belfond, p. 241-260.
- 1981. — « Le style de Beaumarchais dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* », *L'Information littéraire*, t. XXXIII, p. 54-56.
- « De la première à la seconde *Éducation sentimentale* : la mutation d'un style », in *Histoire et langage dans l'Éducation sentimentale*, éd. SEDES, p. 17-23.
- « Image verbale et représentation », Actes du colloque de Strasbourg sur *Le Texte théâtral chez les dramaturges français contemporains*, 1980, *Tralili*, XIX, 2, p. 153-160.
- « Il linguaggio drammatico del teatro illuminista », in *Il teatro dell'Illuminismo*, Florence, p. 188-195.
- 1982. — « Hugo linguiste », in *Le Génie de la forme* (Mélanges Jean Mourot), P.U. de Nancy, p. 409-417.
- « La Communication linguistique », in *Les Systèmes de communication*, Université de Paris-Sorbonne, p. 6-15.
- 1983. — « Le premier *Clitandre* : notes sur la dramaturgie et le style de Corneille », in *Form and Meaning : Aesthetic coherence in 17th century French drama* (Mélanges Harry Barnwell), Glasgow, p. 41-50.
- 1984. — « Arlequin ou la répétition impertinente », *L'Information grammaticale*, n° 21, p. 17-19.
- « Images et roman », in *Au bonheur des mots* (Mélanges Gérald Antoine), p. 281-287.

- « L'argot des comédiens », in *Actualité de l'histoire de la langue française. Méthodes et documents*, Actes du Colloque du G.E.H.L.F., Limoges, 1982, coll. « Trames », Limoges, 1984, p. 111-115.
- « *Le Mariage de Figaro* : quelques remarques sur l'établissement du texte et les contrefaçons », Colloque sur *Le Mariage de Figaro*, Sorbonne, janvier 1984, *R.H.L.*, octobre 1984, p. 734-740.

À paraître :

- *Histoire de la langue française*, t. XIV (1880-1914), chap. consacré à la langue du théâtre.
- « Le Supplément au Dictionnaire critique de Féraud », Congrès d'Aix-en-Provence, août-sept. 1983.
- « Notes sur *fortune, faire fortune et fortuné* », in *Mélanges R. Arveiller*.

III. COMPTES RENDUS.

1963. — « M. G. BARRIER, L'art du récit dans *L'Étranger* d'Albert Camus » : *Le Français moderne*, t. XXXI, p. 148-150.
1964. — « Jean MOUROT, Le Génie d'un style. Rythme et sonorité dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* » : *R.H.L.F.*, t. LXIV, p. 492-493.
1965. — « R. ARVEILLER, Contribution à l'étude des termes de voyage en français » : *L'Information littéraire*, n° 1, p. 36-37.
1966. — « S. ULLMANN, Language and style » : *Le Français moderne*, t. XXXIV, p. 153-156.
1967. — « Congrès » : *Le Français moderne*, t. XXXV, p. 159-160.
- « O. VÄLIKANGAS, Les termes d'appellation et d'interpellation dans *La Comédie humaine* de Balzac » : *Le Français moderne*, t. XXXV, p. 233-234.
- « Arthur R. EVANS, The literary art of Eugène Fromentin » : *Le Français moderne*, t. XXXV, p. 148-149.
1968. — « R. LATHUILLÈRE, La Préciosité, Étude historique et linguistique » : *Le Français moderne*, t. XXXVI, p. 154-156.
1969. — « Georges COURT, La Grammaire nouvelle à l'école » : *Le Français aujourd'hui*, n° 4, p. 57-59.
- « D. M. MEDLIN, The verbal of Jean-François Regnard » : *Le Français moderne*, t. XXXVII, p. 257-258.
1971. — « Jean STEFANINI, Un provençaliste marseillais, l'abbé Féraud » : *Le Français moderne*, t. XXXIX, p. 173-174.
1973. — « Jean MILLY, Les Pastiches de Proust, Proust et le style » : *Le Français moderne*, t. XLI, p. 416-419.
- « B. DUPRIEZ, L'Étude des styles » : *Le Français moderne*, t. XLI, p. 196-200.
1974. — « Yvette GALET, L'évolution de l'ordre des mots dans la phrase française de 1600 à 1700 » : *Le Français moderne*, t. XLII, p. 368-369.

1976. — « Stephen ULLMANN, Meaning and style » : *Le Français moderne*, t. XLIV, p. 363-364.
1978. — « J. P. SEGUIN, La langue française au XVIII^e siècle » : *Le Français moderne*, t. XLVI, p. 191-192.
1980. — « Jacques CHAURAND, Introduction à l'histoire du vocabulaire français » : *Le Français moderne*, t. XLVIII, p. 368-369.
1981. — « Étude sur le XVIII^e siècle ». Association des publications de la Faculté des lettres de l'Université de Clermont : *Le Français moderne*, t. XLIX, p. 177-178.
1982. — « P. A. CAHNÉ, Un autre Descartes, Le philosophe et son langage » : *Archives de philosophie*, t. XLV, p. 49-51.
1983. — « Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français » : *R.H.L.F.*

USAGES DE LA « (RÉ)DUPLICATION » DANS LE FRANÇAIS, SURTOUT PARLÉ, CONTEMPORAIN

Je ne jurerai pas que « (ré)duplication » soit le vocable le plus approprié pour désigner toute une gamme d'excédents d'expression de plus en plus répandus dans la pratique écrite, et plus encore orale, de notre langue¹. Mais soyons justes : le luxe et le flou de la terminologie grammaticale et stylistique, à l'image des phénomènes auxquels elle s'applique, laissent l'embarras du choix : *pléonasme, redondance, tautologie, (ré)duplication*, sans oublier la *périssologie* des anciennes rhétoriques...

« Redondance » et « tautologie » sont, du point de vue non normatif ici adopté, à proscrire : aussi bien Littré que le *Dictionnaire général* et le *Grand Larousse de la Langue française* les qualifient de négligence, voire de vice, l'une relevant plutôt du style, l'autre du mode de pensée. Tous trois accordent en revanche à « pléonasme » une valeur double : « surabondance de termes » soit inutile — Littré glose alors précisément « redondance » —, soit propre à donner plus de force à l'expression. « Réduplication » se situe un peu en dehors, avec une définition plus nette et restreinte. Le terme désigne une répétition de mots dans le cours d'une même phrase, destinée à « appeler l'attention » du lecteur ou de l'auditeur.

Selon cette tradition lexicographique, il eût mieux valu garder le mot « pléonasme », puisqu'il est déclaré apte à recouvrir des faits de stylistique à la fois intentionnelle et involontaire auxquels ces lignes seront également consacrées. Mais n'est-il pas aujourd'hui un peu hors d'âge et comme démonétisé ? « (Ré)duplication »² sonne plus ferme et l'on voit mal pourquoi il ne pourrait point servir à traduire la tendance à (re)doubler tant un mot qu'un groupe de mots ou un tour syntaxique soit par lui-même, soit par un autre, aux fins d'exprimer (plus forte-

1. Des autres aussi : une très utile enquête de linguistique comparative serait à entreprendre à ce sujet.

2. On ne dira plus désormais que « duplication », gardant pour la conclusion le commentaire, en forme d'anecdote, du flottement entre présence et absence du préfixe.

ment ou non) un concept, un sentiment, etc. Une ample récolte de matériaux montre que cette itération déborde assez rarement le cadre binaire³.

L'origine, les causes du phénomène font naître moins d'incertitudes que sa dénomination. Linguistes, psychologues, sociologues, chroniqueurs se rencontrent autour des mêmes observations : Bally lie à « l'intensité affective » les diverses manières, directes ou indirectes, « d'exagérer les idées », y compris les redoublements d'expression⁴. Alain invite à pousser les analyses en ce sens :

Les grammairiens ont bien considéré la paresse, qui simplifie les langues, et les ramènerait à des cris monosyllabiques ; mais ils ne doivent pas oublier l'emphase, qui orne, complique et redouble. Les émotions crient, les passions déclament⁵.

Marcel Cohen⁶, relayé par Paul Imbs⁷, fait intervenir un facteur supplémentaire, dont l'importance croît avec les conditions de vie moderne : le *bruit*, en y incluant « tout ce qui trouble un message, même si ce n'est pas quelque chose qu'on entend » ; le surplus expressif apparaît alors comme le moyen de surmonter cet obstacle à la communication et à la compréhension.

Sur un ton d'humoriste, mais non dépourvu de sérieux, R. Beauvais, auteur de *L'hexagonal tel qu'on le parle*, définit ce qu'il appelle « le syndrome du garde-champêtre ». Celui-ci, comme beaucoup d'autres porteurs d'uniformes, « ira d'instinct » vers le type d'énoncé le plus redondant, « en vertu de la fascination que les mots à effet exercent, depuis toujours, vers les âmes simples » (*op. cit.*, p. 8).

Gardes et maréchaussée ne sont pas seuls en cause : les exemples qui vont suivre, prélevés sur un fichier surpeuplé, le prouvent et P. Daninos (*Figaro* du 9-X-1974) a raison d'écrire : « Nous vivons à une époque d'inflation verbale : pour un mot, on en dépense cinq. »

Le sociologue A. Moles signale toutefois l'existence d'un « taux de redondance optimum », acceptable par le « lecteur-cible »⁸ et qu'en effet nous respectons, sauf les cas où se place soit un locuteur mis « hors de lui », soit un écrivain recherchant un effet hors du commun.

Le fait étant ainsi cerné pour l'essentiel, il reste à distribuer ses manifestations entre un certain nombre de catégories-types qui, à

3. La relative fréquence, dans nos citations, de duplications allant au-delà ne doit pas tromper le lecteur : elle est due au parti pris de choisir souvent des exemples « voyants ».

4. *Traité de Stylistique française*, t. I, p. 173.

5. *Propos sur l'Éducation*, p. 194.

6. « Problèmes de la surabondance dans le langage », *Courrier Rationaliste*, 1963, p. 58-66.

7. « Sémantique et lexicologie », Actes du XVI^e Congrès de Linguistique et Philologie romanes, 1982, t. 1, p. 306.

8. Exposé fait à Strasbourg le 13-V-1972.

l'expérience, se révèlent couvrir la plupart des documents recueillis. C'est la première fois qu'une telle tentative est menée : elle demeure, cela va de soi, perfectible ; en particulier l'on pourra toujours enrichir de nuances, donc de variétés nouvelles, les espèces répertoriées ci-après.

Un point de méthode reste à fixer : dès lors que la duplication est regardée avant tout comme un accroissement de moyens formels mis au service d'une incitation naturelle ou d'un désir d'expressivité, on a choisi de ventiler ici les citations-témoins selon une perspective orientée « de la pensée à la langue ». Cela, bien entendu, n'exclut pas un autre travail voué au classement des modalités formelles du phénomène⁹.

Il est temps d'en venir aux exemples. L'espace manquant, on s'est résolu à en sélectionner un tout petit nombre, retenus pour leur valeur de types, et à l'occasion pour leur relief pittoresque. Ils sont distribués en un triptyque, dont les volets peuvent se nommer : expression de modalités : I. psychologiques ; II. chronologiques ; III. quantitatives. S'y ajoute un groupe de témoins qui ne s'inscrivent pas de manière nette dans l'un ou l'autre de ces trois compartiments. A ces derniers faits de duplication, où la force expressive — inconsciente ou délibérée chez le locuteur — l'emporte sur la valeur signifiante, conviendrait assez, reconnaissons-le, l'étiquette de pléonasme « pur » : elle marque leur caractère ou de méprise, ou d'excès cultivé à plaisir.

I. — *Faits de duplication répondant à des modalités psychologiques.*

A) *Affirmation emphatique du moi.* Bally l'avait noté : « La poussée individuelle tend à exagérer l'expression, et des considérations sociales tendent à l'atténuer » (*op. cit.*, p. 284). Et chacun, bien sûr, de se rappeler le fragment de Pascal sur l'amour-propre. L'avertissement ne sert de rien : le « moi, je... » est d'usage quotidien. Souvent un adverbe vient en renfort : « il me semble à moi personnellement », dit un candidat à l'oral d'un concours. Mais aussi bien tel maître : « moi, personnellement, je pense que... » (J. P., 11-V-1974). Et tel autre, dans un élan qui se croyait de modestie : « je voudrais faire ici mon auto-critique personnelle » (L. H., 22-VI-1973).

B) *Exhortation.* Voici le premier cas — on en rencontrera d'autres — où la duplication est comme le calque du mouvement affectif. Deux

9. Mettons à part les recherches de logique formelle appliquées à la réalité linguistique : elles peuvent être stimulantes, mais s'exposent aux risques des postulats et de la schématisation. L'étude de J. Rey-Debove (*Français moderne*, oct. 1978) sur « Le sens de la tautologie », prise sous l'angle tantôt de la logique, tantôt de la grammaire, très rarement de l'expressivité, en est un bon exemple.

exemples, l'un spontané : (une mère à son petit garçon partant pour l'école) : « Dépêche-toi vite, dépêche-toi ! », l'autre très littéraire : « O vous, tous les assoiffés, venez, mais venez donc, envenez-vous en vers les eaux inextinguibles ! » (Claudel, *O. C.*, XXIV, 250).

C) *Interrogation*. Un syntagme itératif a valeur ici de symbole : « Pourquoi est-ce que », avec sa variante dite populaire : « Pourquoi c'est-i(l) que », tant exploitée par Queneau. Prenons ailleurs nos exemples. L'un est un début de chanson, connu, de Richard Anthony :

En l'année 2005 de notre ère,
Est-ce que l'homme sera-t-il encore sur notre terre ?

L'autre, recueilli sur une plage en août 1975, défie les plus belles audaces de *Zazie* : (un père à son fils) « Qu'est-ce que c'est-i qu't'as-ti fait de la bouée ? »

De l'interrogation à l'exhortation le lien est assez clair : ici comme là joue à plein la poussée de l'élan affectif. Il ne l'est pas moins de l'exhortation à l'expression de la volonté ou de la nécessité, comme de l'interrogation à l'expression du doute ou de la virtualité.

D) Expression de la *volonté* — ou de la *nécessité*. Citons, pour l'une, deux propos puisés dans le langage des instances administratives : « ... une commission qu'on a voulue volontairement légère » (J.-C. S., 28-XI-1974)¹⁰ ; ... « À moins qu'on veuille intentionnellement faire croire à un sinistre irrémédiable » (J. R., 16-III-1976). Et pour l'autre un texte appartenant à un registre très surveillé, mais qui pour autant ne se refuse pas le cliché itératif « devoir nécessairement » :

Cette fin est l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre (P. Valéry, éd. Pléiade, I, p. 1351).

E) Expression du *doute* ou de la *virtualité*. C'est par dizaines que se comptent les attestations — orales, mais aussi écrites — du stéréotype itératif : « pouvoir peut-être » (variante entre beaucoup d'autres : « peut-être possible »). Il est difficile de choisir parmi tant de témoignages, émanant la plupart d'universitaires. N'y aurait-il pas là une marque à la fois du « doute méthodique » et de l'hésitation à s'engager qui en découle ? Cueillons quelques « perles » : « ... on pourrait peut-être (mais je laisse un point d'interrogation) envisager la consolidation du ministère pour un temps limité » (A. Siegfried, *Figaro* du 19-VII-1958) ; « Je pense que vous pourriez peut-être faire des sondages à cet égard » (M. N., 4-X-1956) ; « Je crois que M. Maurice Merleau-Ponty serait peut-être d'accord avec moi sur ce point » (Jean Wahl, leçon du 20-XII-1955).

10. Et qu'on ne croie pas à un lapsus aberrant. Nous en avons deux autres exemples, dont l'un surpris chez un universitaire de talent.

Les scientifiques eux-mêmes n'y échappent pas : « ... il paraît très vraisemblable qu'entre le développement du langage et celui d'une industrie (...) il dut y avoir une corrélation très étroite » (J. Monod, *Le Hasard et la Nécessité*, p. 147).

Et pour finir, un exemple-limite, sous la plume d'un recteur, scientifique lui aussi : « Il est probable que M^{me} M. ne pourra vraisemblablement pas obtenir satisfaction » (Y. M., 18-XI-1976).

F) Expression de l'*opposition* ou de la *contradiction*. J'ai fait un sort, jadis, au syntagme adversif « mais cependant », homologue du bloc causal « car en effet » et du consécutif « donc par conséquent ». Il est partout. Bornons-nous à en produire deux variantes spectaculaires : « les Américains ont choisi la méthode verticale. Par contre au contraire les Russes... » (M. P., 10-III-1966) ; « Elles (ces écoles) scolarisent cependant quand même 1 922 enfants allemands » (note de la DGRCST du 22-XII-1978).

G) Expression de l'*identité* et de l'*interaction*. Ces dernières variétés se situent, à vrai dire, un peu en marge : au lieu que les précédentes impliquaient des mouvements affectifs engageant l'être du locuteur, cette fois nous nous trouvons devant des jugements ou des constats de nature plus objective. Il reste que la présence même de la duplication révèle un facteur affectif sous-jacent. Quel Français n'a en mémoire les affirmations d'identité chères au Général de Gaulle ? On pouvait en sourire, mais non sans percevoir la nuance de fatalité qui les soutenait, souvent explicitée par le contexte :

... nous n'en avons pas aux hommes. Les hommes sont ce qu'ils sont (...). Mais le système... (*Discours et Messages*, II, p. 312).

Les choses étant ce qu'elles sont, nul ne peut dire à quel état économique, financier, social, le système aura réduit la France... (*op. cit.*, II, p. 476).

Sur un registre plus modeste, les variations autour de la formule-cliché « c'est du pareil au même » ne manquent pas :

« Chez M. Vincent c'est également pareil » (une institutrice, le 16-IX-1966).

« M. X., partagez-vous la même analyse que M. Y. ? » (Journal d'Antenne 2, 4-x-1982).

Ce dernier tour, plusieurs fois attesté, conduit droit au domaine, très richement fourni, de l'*interaction*. Presque tous nos exemples appartiennent au discours « technocratique », écrit ou oral : la duplication redondante fascine au moins autant le monde des experts que les préposés en uniforme !

Les échantillons recueillis peuvent se répartir en quatre lots. On notera, à partir du second, le rôle prépondérant du préfixe échangeur

par excellence « inter » : *a) « échanges mutuels », « échanges réciproques »¹¹. — b) « échanges interculturels ». — c) « interaction mutuelle », « — réciproque », « — entre » (« ... constituer des groupes d'agents ayant un minimum d'interactions entre eux »), « interférence et interpénétration mutuelle »¹², « intercommunications entre », « interrelations entre ». — d) à titre d'illustration achevée du processus, le nom que s'est donné en 1981 une Association aux buts fort louables : « Inter Échanges ».*

II. — Modalités temporelles ou chronologiques et duplication.

A) Point de départ ou priorité d'une action. Les attestations du tour « d'abord commencer » ou « commencer d'abord » se comptent par dizaines. Exemple-type : « D'abord on commence par une introduction... » Et c'est un agrégé d'histoire qui parle ! Mais deux Académiciens français lui font écho : « Je voudrais d'abord commencer par rappeler que... », dit l'un, et l'autre : « Nous commencerons d'abord par... ». J.-K. Huysmans, il est vrai, leur offrait un précédent : « Eux, ils ont d'abord commencé par restaurer la liturgie... » (*La Cathédrale*, II, p. 13).

Mentionnons une variété toute proche : « Lorsque les débuts de l'époque industrielle ont commencé » (entendu à Orléans en 1962), à quoi l'on joindra : « elle (Berthe Cerny) fit ses premiers débuts classiques dans Célimène » (M^{me} Dussane, *Figaro littéraire*, 17-IX-1955), mais en rappelant que « Premiers débuts de... » était une locution commune dans la langue du théâtre au siècle dernier. Un pli analogue conduit aujourd'hui d'autres milieux à parler de « première priorité » : l'altération sémantique de « débuts » comme de « priorité » atténue d'autant l'effet duplicitif.

B) Continuité — succession. L'exemple-clé de duplication soulignant l'effet de continuité pourrait être le syntagme si fréquent dans le parler alsacien : « encore toujours » (calque inversé de l'allemand « immer noch »). Mais le français « central » connaît des tours plus ou moins apparentés. On a relevé : « ça (une expérience pédagogique) continue encore » (un recteur, 28-I-1975) ; « suivez l'exemple de vos prédécesseurs, de façon que le Régiment continue à rester l'unité brillante qu'il fut » (Général D., 31-VII-1973) ; « ... son obstination (de Perpenna, dans *Sertorius*) àachever jusqu'au bout son crime » (copie de licence, oct. 1961).

11. Faute de place, nous ne produisons ni les citations complètes, ni les références.

12. Cette duplication redoublée est due non à un technocrate, mais à un linguiste ! (M. Wandruszka, « Plaidoyer pour le plurilinguisme », *Revue de Linguistique romane*, 1975, p. 110).

De la continuité à la succession le jeu du renforcement expressif se retrouve, mais sous des formes assez diverses :

Ce temps nous vient d'Islande où les perturbations se suivent les unes après les autres (Europe 1, 23-VII-1973).

Bien d'autres l'ont suivi ensuite (professeur J. V., 28-VIII-1960).

D'abord je fais Saint-Maixent ; après, je ressorts sous-off. (dans le train, le 7-IX-1966).

Cet appel au préverbe itératif *re-* achemine vers la répétition dans le temps, qui n'est qu'un cas particulier de la succession.

C) *Répétition*. La prolifération des documents n'a rien que de naturel ; nous voici parvenus au point de rencontre privilégié entre le signifiant et le signifié : à thème répétitif, forme d'expression duplicative. Il faut d'ailleurs noter la présence d'un certain nombre d'exemples puisés à des sources littéraires. Trois variétés principales émergent : a) la plus fréquente : « verbe à préfixe *re-* ... à (*de*) *nouveau* ». Parmi ces verbes citons : réaffirmer, relire, reparler, réémettre, repenser, réexaminer, reprendre, reproposer, remettre... et, à plusieurs reprises, recommencer. Voici un choix (difficile !) d'exemples spécialement « parlants » ; sur le ton soit racoleur :

Électrices, Électeurs (...) il vous faudra, de nouveau, dimanche prochain, réaffirmer vos convictions (Cantonales de mars 1976).

soit pédagogique :

Ils ont réinsisté à nouveau pour qu'on ne les mette pas en cause directement (...) ils ont réinsisté à nouveau (M. Foucault, janvier 1957).

soit oratoire :

Ils reviennent reprendre leur place dans le « milieu » pour y comploter de nouveaux forfaits (M. Garçon, *le Monde* du 13-VII-1959).

b) « Verbe à préfixe *re-* ... autre ». Ainsi :

On va reprendre un autre métro (une mère à son petit garçon, 8-IX-1957).

Si nous n'avions pas le quorum, il nous faudrait refaire une autre réunion (lettre circulaire d'un collègue, mars 1981. — Celui-ci a bien voulu m'indiquer qu'il s'agissait d'une rédaction spontanée).

Et sur un registre où l'expression de l'appétit et l'appétit de l'expression se confondent :

On refera encore l'année prochaine un autre « gueuleton » (*L'Aspi* de mai 1958).

c) Cas à valeur de symbole où le préfixe *re-* surcharge un signifiant de la répétition. Se rangent sous cette rubrique des mots tels que : recopie(r), reconversion, reconverti, etc. Ce phénomène d'oblitération sémantique peut être contagieux, comme dans l'expression suivante : « ... la recopie d'un modèle » (dans un colloque, 23-XI-1973).

Sur le versant littéraire, cueillons au moins quelques spécimens hauts en couleur :

... c'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluante, de nouveau, va se reformer... (M. Proust, *Chroniques*, p. 199) ¹³.

Il y a des hommes qui réinventent, des êtres qui revivent, des pensées qui reconçoivent à nouveau les plus vieilles idées (Péguy, *Oeuvres en Prose*, II, p. 1323).

Quelquefois, il (le métro) sort de terre et ensuite il y renentre (Queneau, *Zazie...*, p. 16) ;

et, pour finir, ce chef-d'œuvre cumulatif pris à la même source :

... Et elle lui recrache une seconde fois, de nouveau dessus, en pleine poire (*Op. cit.*, p. 45).

III. — *Modalités quantitatives et duplication.*

A) *Intégralité, totalité.* La formule-type est ici la qualification logiquement aberrante : « le/la plus totale », rencontrée surtout dans des tours quasi clichés : « la plus totale discréption » (ou : « la discréption la plus absolue »), « votre concours le plus total », « la plus entière satisfaction ». Ceux-ci donnent naissance à des duplications moins répan-
dues, plus voyantes comme :

Réalisation totale de tout le stock (à une devanture parisienne, le 10-IV-1952).

M. F. a intégralement tout repassé à L. (dans un service universitaire, le 28-II-1958).

On revient aux modèles tout faits avec un tour connu des bibliophiles :

Le Dictionnaire de Littré, en 5 volumes, bien complet du supplément.

B) *Addition, supplément.* La récolte, copieuse, peut se répartir en trois grands lots : a) le syntagme « également aussi » — voire : « ainsi

13. Comment ne pas songer aussi au début de la IV^e Ode de Claudel : « Encore ! encore la mer qui revient me rechercher comme une barque... ».

également que... » ; *b)* un ensemble nourri et bigarré regroupant les schèmes suivants : « un(e) autre / encore un(e) / ajouter... de / en plus » ; sans oublier « ajouter... supplémentaire » et le type cumulatif : « encore ajouter ... de plus ». Quelques exemples disposés en crescendo illustrent cette gamme :

Encore une de plus (une maman demandant à sa petite fille une « bise » supplémentaire).

Sans ajouter un mot de plus (A. D., France-Culture, 2-X-1974).

Ajouter une salve de plus n'ajoutera pas un élément décisif supplémentaire (Préfet G. B., 5-VII-1975).

Après les trois lectures que nous venons d'entendre, faut-il encore ajouter quelque chose de plus ? (dans un sermon, 24-XII-1972).

c) Les recours au verbe « rajouter » soit seul, soit inscrit dans des schèmes rappelant les précédents : « rajouter... de nouveaux / en plus / supplémentaire ».

Par exemple :

Un certain nombre de nouveaux problèmes se sont rajoutés... (TF1, 13-IV-1981).

À ceci je rajouterais en plus que... (M. C., à une Table Ronde du 22-XI-1967).

... pour que nos futures affectations ne rajoutent pas un problème supplémentaire à ceux... (lettre d'un instituteur, 14-III-1978).

Joignons à « rajouter » son équivalent « surajouter », dont voici un emploi d'autant plus notable que le locuteur l'abandonne en chemin :

La modalité vient en quelque sorte se surajouter à la mention de l'état de choses sur lequel elle porte. Dans le cas de la modalité du type « loi », ce qui s'ajoute... (J. Ladrière, *Les enjeux de la rationalité*, p. 119).

C) Fruits de l'addition : de l'*ampleur* à l'*excès*. À l'inverse de ce qu'on eût pu croire, le fichier est ici relativement pauvre. D'un côté une expression peu attestée : « La grande majeure partie » (G. M., 26-VIII-1975). De l'autre deux séries plus abondantes, l'une sur le modèle cliché depuis longtemps¹⁴ : « abuser trop » (ou : « trop abuser ») ; l'autre de nature très voisine : « trop excessif ». Par exemple : « ... des procédés jugés comme trop excessifs » (P. R., sept. 1971).

Encore faut-il nuancer. Ainsi lorsque Marcelle Capron dit de Berthe Bovy : « Un jour qu'elle m'avait paru par trop excessive... », elle implique par là que sa manière l'était naturellement. La duplication est

14. Il est déjà chez Corneille (*Sertorius*, I, 3) :
J'abuse trop, Seigneur, d'un précieux loisir.

en revanche parfaitement nette dans une phrase comme : « ils (les cli-chés) sont trop surexposés » (M. F., 4-IX-1955).

D) *Réduction, restriction, exclusion.* Autant le fichier des expressions de l'excès est maigre, autant celui de la restriction est surabondant, comme si les modalités signifiantes allaient au rebours des signifiés : il y a là un problème propre à intriguer les psycholinguistes.

La duplication-type du processus réducteur appliqué à un objet, à une idée ou à un sentiment est : « le/la moindre petit(e) ». Un degré de plus conduit à « le/la moindre plus petit(e) ». Voici, sur le registre commercial :

À une époque où les moindres petites choses augmentent, c'est rassurant de savoir que la Mini reste à 9 190 F (Publicité Austin-Morris : 23-IX-1972).

... ils rencontraient sur le chemin par exemple une automobile sous sa bâche, sans le moindre plus petit sentiment d'incongruité (Claudel, *O. C.*, XVIII, p. 338).

Relevons en marge, au cours d'un même journal télévisé (Antenne 2, 21-IV-1980) : « le moindre petit incident... », puis « pour les agriculteurs bretons qui cultivent leur petite parcelle exiguë... ».

Les formes duplicatives de l'exclusion, ou de la restriction, rassemblent notre plus gros bataillon d'exemples. Le schéma-type de l'exclusion redoublée se résume dans le syntagme de plus en plus courant : « sans que... ne », où « ne » n'est même plus perçu comme négatif par le locuteur : il devient « explétif ». Voici, à titre de spécimen, entre tant d'autres :

Cela tourne court heureusement, et l'on entre dans le roman véritable sans qu'il ne soit plus question de ce début assez gratuit (A. Rousseau, *Figaro Littéraire*, 7-II-1959).

La palette des duplications restrictives est très variée.

a) Commençons par des « fautes » qui rappellent le tour « sans que... ne » :

Rarement un système de valeurs n'a exacerbé cette notion à un point tel que le judaïsme... (L. Stoleru, *Vaincre la pauvreté dans les pays riches*, p. 215).

J'évite de ne pas le faire tous les jours (A. Conte à la télévision, le 1-I-1981).

b) Vient ensuite le quasi-stéréotype « ne (pas)... seul(ement) / simplement... que ». Comment choisir des exemples ? En voici de l'espèce la plus simple :

« Elle n'a dansé qu'un seul été » (titre d'un film d'Ingmar Bergman).

plagié par une firme automobile :

Elle n'a roulé qu'un seul été (publicité Citroën — Département Occasions).

Je ne suis partie que quinze jours seulement (S. B., 18-IX-1957).

Cette histoire n'a pas eu simplement qu'un retentissement régional (Professeur V. T., 12-III-1959).

Et dans la prose littéraire :

Je ne te demande que mon enfant seulement (Claudel, *L'Annonce*, III, 2).

Une amie charmante, de laquelle je n'ai le droit de dire seulement que ceci... (Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 22).

b bis) Le schème « ne... exclusivement/uniquement que » est l'exacte réplique du précédent ; seul varie le sémantisme de l'adverbe :

S'il s'agit de rapports qui ne servent exclusivement qu'à faire des micro-éditions (M. B., 25-II-1975).

Ces jades blonds ne proviennent uniquement que de la Chine (guide à la Fondation Ephrussi, août 1978).

c) La duplication porte sur le seul élément adverbial :

Juste, uniquement pour les rafraîchir (les cheveux) (un coiffeur, le 3-V-1975).

En voiture, juste pour le Châtelet seulement (un receveur d'autobus, 18-VI-1969).

Uniquement que le journal, ce matin ! (La concierge apportant le courrier, le 2-II-1960).

d) L'élément adverbial ou l'adjectif — toujours de même nature : « ne que », « seul(ement) », « simple(ment) », etc. —, forme duplication avec le verbe, lui-même signifiant restrictif tel que : « se borner à », « se contenter de », « suffire », etc. :

Je me contenterai seulement de parler de la lumière (Professeur P. C., 5-VI-1957).

... une base infiniment plus solide que celle qui se borne à traduire la simple extrapolation du passé (Cl. Gruson, in *Christianisme social*, 1956, p. 310).

C'est une solution à la portée de tous les préfets ; il ne leur suffit que de la vouloir (Ph. de Saint-Robert, in *Médias et Langages*, oct. 1978, p. 1).

Voici, pour finir, un cumul des schèmes 2 et 4 :

Un très petit nombre (d'éditeurs) s'est borné à n'envoyer seulement que des catalogues... (R. de S., lettre du 10-VII-1957).

IV. — *Pléonasmes « purs » ou « pures » tautologies.*

Trouvent ici leur place les faits de duplication qui n'entrent pas de façon déterminante dans les champs sémantiques précédents. Ce qui les caractérise alors, c'est la valeur intrinsèque de l'itération, procédant le plus souvent d'un mouvement incontrôlé chez le locuteur.

On en distinguerà, du point de vue des formes, deux catégories : A. Morpho-syntaxique ; B. Lexicale.

A. La variété la plus courante est la reprise du nom par un pronom, pratiquée par chacun de nous depuis l'enfance : « maman, elle a dit... ».

Autre duplication bien connue : la reprise d'un pronom par un adjectif possessif. Ainsi :

... ce courrier ne peut être adressé que sous couvert du Directeur du C.U.D.S.E., quel qu'en soit son objet (lettre circulaire du 17-VII-1967).

Queneau (*Zazie...*, p. 28) nous offre un effet cumulatif :

Gabriel lui son boulot commençait pas avant les onze heures.

On situera entre les jeux morphologiques et lexicaux des itérations (rares) telles que :

Seule une étude exhaustive des statuts rendrait possible une véritable typologie des types de gouvernement réalisés (Association française de Science politique, juin 1973).

B. Un classement strict n'aurait ici guère de sens ; on peut toutefois envisager dans l'ordre :

a) Les pléonasmes plus ou moins clichés ou figés.

b) Ceux qui procèdent de l'ignorance ou de l'oubli du sens d'un terme, savant ou non, doublé par un autre plus commun.

c) Ceux enfin qui relèvent d'une sorte d'acharnement expressif.

a) « Aujourd'hui » est, on le sait, une forme tautologique. Cela n'empêche pas le français familier d'en « rajouter » en disant : « au jour d'aujourd'hui ». Variante : « au jour de maintenant » (D. S., 12-VII-1956).

Parmi les automatismes chroniques on rappellera, en notant qu'ils se

situent dans le champ spatio-temporel : « sortir dehors », « monter en haut », « descendre en bas », « projets d'avenir »...

b) Ici se côtoient des modèles également rebattus et d'autres moins. Inscrivons en tête des premiers : « panacée universelle » (sur laquelle Simone de Beauvoir renchérit curieusement, dans *L'Amérique au jour le jour*, p. 112 : « La bonne volonté est la panacée universelle qui suffit à tout ») ; « tout le monde est unanime à penser que... » ; « le milieu ambiant » ; « les journaux quotidiens »¹⁵ ; etc.

Mes relevés permettent d'y joindre quelques rencontres parfois drôles : « l'hippologie du cheval » (Adjudant L.) ; « la sidérurgie du fer » (R. P., expert de la C.E.E.) ; « la logorrhée verbale » (D. R.-L. dans une thèse de qualité) ; « c'est la vieille gérontocratie de Moscou » (Général B., 29-XII-1976) ; « des vrais pots de chambre authentiques » (M. R., 11-IV-1976) ; « ils cohabitent ensemble » (C. B., dans une conférence) ; « l'auto-information des enfants par eux-mêmes » (R. D., 17-XII-1980) ; « le télétraitemen t à longue distance » (dans une réunion I.B.M.).

c) Là encore le champ sémantique temporel est plus ou moins touché par plusieurs exemples :

Dans la vie moderne actuelle, le besoin de sécurité se manifeste... (M. Y., à un oral de concours).

... l'hémorragie cérébrale (...) met définitivement fin à toute activité... (*Figaro*, 5-III-1953).

... une jeune Allemande de 24 ans... (*Le Monde*, 22-XII-1954).

... une vieille dame de quatre-vingts ans (J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, p. 362, note).

Ajoutons-y, entre beaucoup d'autres de nature très variée :

Dans les prochaines années les rapports humains entre les hommes se développeront (M. L. d'E., architecte).

Un éditeur d'art vous propose (...), grâce à une vente directe sans intermédiaire, de très beaux albums (lettre publicitaire, mai 1964).

La vérité réelle, elle est là... (dans le train, le 2-IV-1971).

... au oui affirmatif que je fis, elle répondit... (*Réveil républicain*, suppl. du 26-I-1978).

Deux citations littéraires serviront non de conclusion, mais d'épilogue. La première, empruntée à un amoureux éperdu des mots, impose un sceau mystique à la duplication, symbolisée par le don de dédoublement imputé à certains saints :

15. Il est en usage même à la B.N. : « Catalogue collectif des journaux quotidiens d'information générale » !

Ce pouvoir qui semble extravagant de se doubler ou de se dédoubler (...), la faculté de bilocation, en un mot (...). D'autres se géménèrent (...), saint François Xavier se dimidiait pareillement...

(J. K. Huysmans, *Sainte Lydwine...*, I, p. 203).

La seconde appartient à Péguy, et le moment est venu d'un aveu : il me fallut attendre de découvrir ce passage pour prendre conscience du fait que le mot même de « réduplication » était un parfait exemple de... duplication expressive, calquée sur son signifié. Écoutons plutôt l'auteur de *l'Esprit de système* (O. C., XIX, p. 38-39) :

Cette répétition du *z* initial, cette réduplication, que nous pourrions nommer plus simplement duplication...¹⁶

En effet !

Gérald ANTOINE,
Université de Paris III.

16. Déjà dans *Clio* (*Oeuvres en Prose*, II, p. 256), il avait marqué une hésitation : à propos des héros et de leur vertu plus qu'humaine, il parlait « de ce redoublement, littéralement de cette (ré)duplication (ils sont des doubles hommes beaucoup plus que des demi-dieux)... ».

NOTES DE LEXIQUE ET D'ÉTYMOLOGIE *

1. LAVETTE 'alouette'. Sous *lavare*, le *FEW* V, 215 b, présente *lavette* 'torchon pour laver la vaisselle' et aussi, entre autres acceptions, 'alouette commune', avec référence à *Moz 1842-Lar 1873*. Que le nom d'un objet qui sert à laver soit passé à un petit oiseau qui vit dans les blés, cela peut paraître étonnant. On recourra d'abord à la source de Mozin. C'est, très probablement, un des deux plus importants dictionnaires de sciences naturelles parus au début du XIX^e siècle et souvent exploités par les lexicographes. On lit en effet dans ces ouvrages :

1817 : « LAVETTE, LAYETTE. Noms vulgaires de l'ALOUETTE COMMUNE, dans la *Guyenne* », *NDHN*² XVII, 415. Le mot manque dans la 1^{re} édition.

1822 : « LAVETTE. (Ornith.) On donne vulgairement, dans la Guienne, ce nom et celui de *layette*, à l'alouette commune, *alauda arvensis*, Linn. », *DSN* XXV, 383.

Ces textes donnent le mot étudié pour régional. Or, dans le domaine de l'ornithologie, parmi les naturalistes français auxquels renvoient souvent ces dictionnaires, deux savants donnent volontiers des formes régionales, Salerne et Buffon. Si l'on se reporte à leurs travaux, on trouve :

1767 : « Le nom générique de l'*Alouette*, en Guyenne *Louette*, jadis *Alavette*, *Laïette* ou *Layette*, vient d'*Alaudetta* », F. Salerne, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'ornithologie*, Paris, 190.

1778 : « En Guyenne, louette, alavette, layette. Salerne, *Hist. Nat. des Oiseaux*, page 190 ; à Paris, mauvette », Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, V, 3, note a.

L'énoncé de Buffon, on le voit, reprend celui de 1767. Il est vraisemblable que les quelques lignes de Salerne, ambiguës, signifient qu'alouette se dit en Guyenne *louette*, les virgules placées devant « en

* Les abréviations, quand elles ne sont pas d'usage courant, sont celles du *FEW*.

Guyenne » et après « *Louette* » ayant la valeur de parenthèses, et que « jadis » précède des formes françaises anciennes. L'*ALF*, de fait, atteste [lueto] à Villefranche-de-Belvès, au sud de la Dordogne, c. 36, pt. 628, mais non, en Guyenne, *alavette* ni *layette* (non plus que les vol. consultés du *NALF* par régions). Cependant Buffon a compris autrement et a fait de *louette*, *alavette* et *layette* des formes de Guyenne. Comme il a été très utilisé par les auteurs de dictionnaires, à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e, on lit sans étonnement dans le *FEW XXIV*, 292 a : « Guyenne *alavette* (Nenn 1793 ; Besch 1845-Lar 1866) ».

Quoi qu'il en soit du sens à donner à l'exposé de Salerne, il est évident qu'*alavette*, variante d'*alouette*, est à rattacher à *alauda*. Il est très probable que *lavette* résulte d'une mauvaise transcription, en 1817, du même *alavette*, placé chez Salerne et Buffon à côté de *louette* et de *layette*, formes sans *a*- initial ; l'attraction du paronyme *lavette* ‘torchon pour laver la vaisselle’, sans aucun lien génétique ni sémantique, a pu faciliter cette mutilation. Le *DSN* reprend l'entrée *lavette* au *NDHN*², comme il arrive souvent. Les dictionnaires de langue suivent. Mais *lavette* ‘alouette’ est un mot fantôme, déformation d'un terme sans lien avec *lavare* ‘laver’.

2. **MINEUR DES INDES** ‘mainate, Eulabes religiosa’. Sous *mineur* ‘ouvrier qui travaille dans une mine’, *Besch* 1846-1887 relève *mineur des Indes orientales* ‘mainate’ et *Lar* 1874 *mineur des Indes* ‘id.’. Le *FEW VI*, 1, 643 b fait mention des deux dictionnaires cités et place *mineur des Indes* ‘id.’ sous **meina*, étymon de *mine* ‘galerie souterraine’. Cependant cette désignation de l'oiseau ne s'explique que si le mainate creuse la terre ou tout au moins les troncs des arbres. Or on ne trouve rien de tel, au chapitre du mainate, dans *l'Histoire naturelle des oiseaux* de Buffon, III, 1775, 416. L'étymologie proposée est donc douteuse. Pour essayer d'y voir plus clair, on cherchera les premières attestations du mot composé en français. On trouve :

1745 : « *Le MINOR, ou MINO, Grand & Petit.* Je m'imagine que le Nom ci-dessus est le nom *Indien* de cet Oiseau dans le pays d'où il vient : & je compte qu'il a beaucoup d'affinité avec le *Choucas* », « *A l'egard du petit Mino*, je le vis chez un homme qui faisoit négoce d'Oiseaux curieux dans la *Cour du Cerf-Blanc*, dans le *Strand*, à Londres », « *On dit qu'ils viennent de l'Isle de Borneo, & il est vraisemblable qu'ils viennent de là, ou des Isles adjaçantes ; d'où ils nous parviennent par le moyen des vaisseaux de la Compagnie des Indes.* Voyez la figure de Mons. *Albin*, dans son *Hist. des Oiseaux*, Vol. II. Planche 38 », traduction anonyme de l'anglais de G. Edwards, *Histoire naturelle de divers oiseaux*, Londres, 1745-1751, I, 17.

1750 : « *Le Mineur des Indes Occidentales* [sic, pour Orientales]. Num. XXXVIII. Cet Oiseau est environ de la grandeur de la Grive de Gui : le Bec est d'un beau rouge », « On les rapporte des *Indes-Orientales* », traduction anonyme de l'anglais d'E. Albin, *Histoire naturelle des oiseaux*, La Haye, II, 25.

1759 : « MINEUR DES INDES OCCIDENTALES [sic, pour ORIENTALES] : Cet oiseau est environ de la grandeur de la Grive de Guy. ALBIN (Tome II. n. 38) dit qu'il a le bec d'un beau rouge », « ALBIN dit qu'on les apporte des Indes Orientales », *DRUA* III, 86 b.

1775 : « On donne encore le nom de *mainate* ou *mineur des Indes-Orientales*, *mainatus*, à une espèce de grive de couleur violette », « On le trouve à Haynan aux Indes Orientales », *Valm*, éd. in-4°, IV, 12-13. Le mot manque dans l'édition de 1768.

1818 : « MINEUR DES INDES ORIENTALES. C'est, dans Albin, le nom du MAINATE », *NDHN*² XXI, 199. Adjonction de cette édition.

1824 : « MINEUR DES INDES ORIENTALES. (*Ornith.*) L'oiseau qu'Albin, tome 2, pag. 25, appelle ainsi, et dont il donne, pl. 38, une figure mal coloriée, est le mainate, *graculus religiosa*, autrement *minor* ou *mino*, d'Edwards, et *sturnus indicus*, de Bontius », *DSN* XXXI, 446.

Il apparaît que la forme française *mineur* ‘mainate’ se lit pour la première fois dans la version française d'un ouvrage d'Albin, parue en 1750, et que c'est cette traduction qui est à l'origine de la relative vulgarisation du terme. En particulier, le *DSN*, source fréquente de Bescherelle pour l'histoire naturelle, est tout à fait explicite. Il convient donc de se reporter à l'original du texte de 1750 :

1738 : « The Minor from East India », légende de la gravure, hors-texte ; « The Minor. Numb. XXXVIII. This Bird is about the Bigness of the Mizze-toe Thrush ; its Bill of a beautiful red Colour », « They are brought from East-India », E. Albin, *A Natural history of birds*, London 1738-1740, II, 35. 2^e éd. La première : London 1731-1738.

On trouve ensuite :

1743 : « The MINOR or MINO, Greater and Less. I Suppose the above Name may be the Indian Name of this Bird, in the Country from whence it is brought », G. Edwards, *A Natural history of birds*, London, 1743-1751, I, 17.

Albin avait donc écrit *minor* ; Edwards également, avec en outre la variante *mino*. L'impression de ce dernier, sur l'origine du mot, était bonne, car *minor* et *mino* sont, entre beaucoup, des variantes de l'anglais *mina* ‘mainate’, du hindi *mainâ*, recensées par l'*OED*. Mais celui-ci ne fournit pas d'exemples antérieurs à 1769 ; les textes anglais d'Albin et d'Edwards permettent donc de compléter l'article *mina*² de l'excellent dictionnaire. Quant à la forme française *mineur*, elle adapte

l'anglais *minor*. Ou bien le traducteur de 1750 a créé le mot d'après de nombreuses correspondances telles que *liquor/liqueur*, *rector/recteur*, *censor/censeur*, etc., ou bien il a considéré *minor* comme un emprunt au latin du comparatif de *parvus* et il l'a traduit en conséquence.

3. ONANISME. Tous les dictionnaires consultés datent le mot français de 1760. Le *FEW VII*, 355 a fournit les explications suivantes : « Nach dem namen *Onan* spricht 1642 Mengering Gewissensrüge 809 von *onanitischer sündē*, und 1710 erscheint das buch *Onania* des Londoner arztes Bekker. Nach diesen beiden betitelt der Schweitzer arzt S. A. Tissot sein buch über den gleichen gegenstand *Onanisme* (1760) ». C'est à l'exemple de l'anglais qu'a été construit le terme français dans le texte suivant, qui en présente peut-être la première attestation :

1721 : « 3. Du reste il y a dix choses, qui rendent le Jésuite de *nulle* vertu. [...] 6. Ou lorsque par un *Onanisme* (5) détestable ou *autrement*, on se souille soi-même », « (5) J'ai hazardé ce mot, après l'Anglois, qui nomme ce Crime *Onania*, malheureusement trop connu parmi les Chrétiens, & auquel on devroit donner la chasse, sans craindre de le nommer », *La Religion des Mahometans, Exposée par leurs propres Docteurs...* Tiré du Latin de Mr. Reland, La Haye, 61-63. La table reprend le nouveau terme : « *Onanisme*, rompt le jésuite, 62 ».

Le livre de 1721, anonyme, traduit et commente l'ouvrage d'A. Reland, *De Religione mohammedica libri duo*, Ultrajecti 1705, mais ce dernier, au passage correspondant, dit sans commentaire : « 6. seminis emissio ex contactu », livre I, ch. 11, et n'ajoute rien dans la deuxième édition augmentée, Trajecti ad Rhenum, 1718.

4. RAZZIA, REZZOU. *Gazie* ‘expédition musulmane contre les infidèles’, attesté dès 1667, passe dans *Trév* 1771. Mais au sens d’‘invasion d’un territoire ennemi pour enlever des troupeaux, des grains, etc.’, on a seulement signalé les formes fournies par le glossaire de Pihan (1847), *gazie*, *ghazia*, *razia*, *razzia*, *rhazia*, *ZrP* 92, 1976, 96. Le *Petit Robert* 1977 date *razzia* de 1841, sans références. Les fragments suivants montreront comment le mot a été emprunté et comment l’unité de forme s’est faite.

1725 (10 août) : près de Bône, « tous les jours c'étaient de nouvelles *gazes*, c'est-à-dire des courses pour enlever des bœufs et des bestiaux », lettre de J. A. de Peyssonnel, in A. Dureau de La Malle, *Peyssonnel et Desfontaines*, Paris, 1838, I, 320.

1808 : en Algérie, « toutes les fois que la Regence envoie des troupes dans ces contrées pour faire *gazia* ou *Raffle*, ou pour tout autre objet qui contrarie-

- rait les habitants, ceux-ci cachent leur grain, plient tentes et Bagages et se retirent sur des montagnes inaccessibles », rapport manuscrit sur Alger du chef de bataillon Boutin, Archives du Ministère de la Guerre, Mémoires et Reconnaissances, cart. 1314, 18.
- 1826 : près du Tchad, « Il était certain que Bou-Khaloum avait refusé de partir pour une ghazzie ou expédition de maraudage », J.-B. Eyriès et Ph. de La Renaudière, traducteurs de l'anglais, *Voyages et découvertes dans le nord et dans les parties centrales de l'Afrique... exécutés... par le major Denham, le capitaine Clapperton et feu le docteur Oudney*, Paris, I, 240 ; « le ghazzie », I, 243 ; « du ghazzie », I, 252 ; « un ghazzie », I, 270 ; etc.
- 1836 : chez les Arabes, « Ces dissensions intestines se réduisent à quelques courses, à des surprises appelées *Rozia* où l'on pille des villages ou des douars », E. Pellissier de Reynaud, *Annales algériennes*, Paris-Marseille-Alger, I, 322.
- 1836 : Youssouf « apprend qu'Achmet, bey de Constantine, doit faire une razia (une sortie) sur une autre tribu », L. Blondel, *Aperçu sur la situation politique, commerciale et industrielle des possessions françaises dans le nord de l'Afrique, au commencement de 1836*, Alger, 47.
- 1839 : « Ainsi la peur des *Razia* (incursion pour piller) lui a fait obtenir, dit-on [sc. à la ville de Callah, près de Bougie], une grande quantité de richesses », E. Lapène, *Vingt-six Mois à Bougie, Ou Collection de mémoires sur sa Conquête*, Paris-Toulouse, 159.
- 1840 : « On appelait razia une attaque imprévue à main armée ayant pour objet d'enlever aux tribus châtiées leurs troupeaux et même leur mobilier », les douars « partageaient avec eux [sc. les Turcs] les dépouilles provenant des razias », L. Girot, *Observations historiques, politiques et militaires sur l'Algérie et sur sa colonisation*, Paris, 11.
- 1840 : « Les *Mehals* étaient réunis en armes pour faire une *grazia* sur une tribu de la province », L. Walsin-Esterhazy, *De la domination turque dans l'ancienne Régence d'Alger*, Paris, 182 ; « une *grazia* », 211 ; « les sorties ou *grazias* », 246 ; « des rapides *grazias* des Turcs », 263.
- 1840 : les partisans d'Abd-el-Kader « découragés ne tarderaient pas à se détacher de lui, à nous le livrer peut-être, afin [...] de racheter les femmes, les enfants et les marabouts que nous aurions enlevés dans nos courses et dans nos razzias », M. Quidard, mémoire du 6 avril 1840, in *Du désarmement des Arabes, considéré comme l'unique moyen de soumettre, de coloniser, et de civiliser l'Algérie*, Paris, 1841, 16.
- 1842 : les vols de troupeaux « occasionnent des guerres, des razzias (*ghazia*), pillage », « Les razzias rappellent encore les temps bibliques », F. Leblanc de Prébois, *L'Algérie prise au sérieux*, Paris-Alger, 37 ; « contre les *razzias* (mot arabe écrit *ghazia*) », 44 ; « L'émir peut faire 365 razzias par an, et nous 12 ou 15 au plus », 60.
- 1842 : « les tribus, incessamment traquées par nos colonnes, ont perdu dans les ghazzias, par la faim et les fatigues, les deux tiers de leurs bestiaux », Th. Bugeaud, *L'Algérie. Des moyens de conserver et d'utiliser cette conquête*, Paris-Alger-Marseille-Toulouse, 8.

- 1843 : « les Turcs n'eurent besoin pendant tout le temps de leur domination que d'un faible corps de troupes, pour appuyer efficacement les razzias que les tribus *margzen* faisaient à leur profit sur les *rayas* », L. Galibert, *Histoire de l'Algérie ancienne et moderne*, Paris, 382.
- 1844 : « C'est ainsi que l'*Emir* se réservait le cinquième du produit des *Ghazia* », Direction des Affaires arabes, par ordre du Gouverneur général, *Exposé de l'état actuel de la société arabe, du gouvernement, de la législation qui la régit*, Alger, 41.
- 1844 : « dès que la moisson est faite, elle va s'enfouir dans des silos, dont on a soin de dissimuler l'ouverture, pour les soustraire aux perquisitions de la *razia* », E. Carette, *Du Commerce de l'Algérie*, Paris, 15 ; mais : « dès que la moisson est faite, elle va s'enfouir dans les silos, dont on a soin de dissimuler l'ouverture, pour les soustraire aux perquisitions de la *r'azia* », id., *Recherches sur la géographie et le commerce de l'Algérie méridionale*, Paris, 188.
- 1845 : « pour les rhazias 2 hommes montent dessus [sc. le *méhari*] », G. Marey-Monge, *Expédition de Laghouat*, Alger, 19 a ; « Les opérations de guerre ou de rhazias », 19 b.
- 1845 : « En 1823, le major Denham fit partie d'une razzia dirigée par le cheikh du Bournou contre les Fellatahs », P. Mauroy, *Du Commerce des peuples de l'Afrique septentrionale dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes*, Paris, 75, n. 1.
- 1845 : « il ne serait pas prudent aux voyageurs de s'exposer, en temps ordinaire, à travers le territoire des Arabes toujours au guet d'une *r'azia* », E. Daumas, *Le Sahara algérien*, Paris, 200 ; « des *r'azia* », 258 ; « la *r'azia* », 326.
- 1846 : « Les Bedouins [...] avaient été victimes de plusieurs razzias que Ben-Aïssa avait fait exécuter pendant le blocus de cette ville », J.-P. Bonnafont, *Réflexions sur l'Algérie, particulièrement sur la province de Constantine*, Paris, 58.
- 1846 : « D'autres razzias furent exécutées avec cette petite cavalerie », J.-A. Le Pays de Bourjolly, *Considérations sur l'Algérie*, Paris, 16.
- 1846 : « Il promit à ces troupes une solde régulière, mais surtout d'abondantes grazias », Ch. Richard, *Étude sur l'insurrection du Dhara, (1845-1846)*, Alger, 20 ; etc.
- 1847 : « l'émir partait le lendemain 12 octobre avec tous ses cavaliers, pour faire une razia chez les Amiann au delà d'Oujeda », *Captivité des prisonniers français en Algérie, 1845 à 1846*, anonyme, Paris, 54.
- 1847 : « le colonel Barthélémy lui donna l'ordre de faire une razzia sur des tribus kabyles qui, fanatisées par un marabout, refusaient de payer l'impôt », E. J. Remy, *Biographie du Colonel de Montagnac*, Paris, 21.
- 1847 : « R'azia. — Nous dirons quelques mots de ces expéditions spéciales, imitées des indigènes, et nommées *r'azia*, dont le but est d'aller surprendre inopinément l'ennemi », J. A. N. Périer, *De l'hygiène en Algérie*, Paris, 93.

Rezzou ‘bande armée constituée pour un raid de pillage’ est relevé par *Robert*, sous la forme *rezzon*, datée du XX^e siècle ; le *Grand Larousse de la langue française* signale le mot en 1904. Plus ancien exemple rencontré :

1897 : « les *rhezzous* (1) n'hésitent pas à parcourir six cents kilomètres pour trouver à voler quelques chameaux » ; en note : « (1) Bandes de pillards armés », capitaine de L'Eprevier, « Voyage dans le Sud Algérien. Un mois dans le Sahara », in *Bulletin de la Société de géographie d'Alger*, II, 1897, 260.

L'étyomon de *razzia* et var. (*FEW XIX*, 53 a) commence par une spirante vélaire sonore, inconnue des systèmes phoniques du français et de l'anglais, d'où les hésitations constatées pour la notation de la consonne initiale : *g-*, *gr-*, *ghr-*, *gh-*, *r-*, *r'-*, *rh-*. Le *r-* définitif apparaît en 1836, le *z* géminé en 1840. Celui-ci, peu explicable par la forme en *-zia* de l'étyomon, note sans doute une prononciation à l'italienne, attestée par *Besch* 1846 : « *rad-zia* », très répandue de nos jours malgré Littré (s. v. *razzia* : *ra-zi-a*), P. Fouché (*Traité de prononciation française*, Paris, 1956, 321) et L. Warnant (*Dictionnaire de la prononciation française*, Gembloux, 1968, 331 a). Tous les auteurs cités ont eu soin, jusqu'en 1839, de glosser le vocable en question. Mais, en 1842, *razzia* est devenu assez usuel en français et assez différent de la forme arabe pour que Leblanc de Prébois juge bon d'en rappeler l'étyomon. Les efforts pour donner au nouveau mot de notre langue une forme qui rappelle mieux le mot arabe sont ensuite le fait de doctes ou de puristes. Ils n'ont pas d'action sur un terme désormais répandu : Bescherelle s'en tient à *razzia* en 1846.

5. ZÉPHYR ‘soldat d’infanterie légère d’Afrique’. Le *FEW XIV*, 662 a, signale le terme à la date de 1863, mais G. Esnault, sous *zéphire*, le date de 1843, sans références, et ajoute : « ETYM. *Léger comme un zéphire* : les *Zéphirs*, surnom d’un des trois bataillons d’infanterie légère d’Afrique (sold., 1831) ; la « légèreté » de cette infanterie est d’être très mobile », *Dictionnaire historique des argots français*, Paris, 1965. Le passage du sens propre à ce sens figuré reste curieux : *zéphyr* est un terme littéraire, voire poétique, qu’on s’attend peu à trouver dans la bouche de soldats. Le texte suivant fait penser qu’il n’y a eu là qu’un rapprochement secondaire. L’auteur en est l’historien L. A. Berbrugger (1801-1869), archiviste-paléographe. Secrétaire du maréchal Clauzel, lui-même gouverneur (1830), puis commandant en chef en Algérie (1835-1836), il devait très bien connaître les diverses formations de l’armée d’Afrique.

1843 : « Mais, en sa double qualité de Parisien et de zéphyr (1), il ne s'était pas laissé arrêter par cette légère difficulté » ; en note : « (1). On donne le nom de *Zéphyrs* aux soldats des bataillons d'infanterie légère d'Afrique. Dans l'origine, lorsqu'il n'y avait que deux bataillons, le premier prit le nom de *Flore* et l'autre de *Zéphyr*. Cette dernière désignation, qui seule a survécu, s'applique aujourd'hui à tous les soldats des trois bataillons indistinctement », L. A. Berbrugger, *Algérie historique, pittoresque et monumentale*, Paris, II, 1, 46.

Il semble donc qu'il y ait eu à l'origine une dénomination, peut-être quelque peu facétieuse, due à un officier féru de mythologie. Le rapprochement avec le zéphyr, symbole de légèreté, a fait le succès du terme, alors que *Flore*, nullement suggestif en l'occurrence, est mort rapidement.

Raymond ARVEILLER,
Université de Paris-Sorbonne.

LES ÉPITHETES FRANÇOISES
DU R. P. DAIRE
STÉRÉOTYPES CULTURELS
ET CONVENTIONS SOCIALES

Aux yeux d'un contemporain, l'ouvrage du R. P. Daire, *Les Épithetes françaises*¹, paru en 1759, fait figure de curiosité. Quelle idée d'avoir amassé, sans autre classement que celui de l'alphabet, des séries d'adjectifs que l'on attribue avec plus ou moins de bonheur à des substantifs eux-mêmes en ordre alphabétique ? Et qu'en fait-on ? Notre époque soucieuse de définitions et d'analyse est rebelle à ces compilations hétéroclites. Et pourtant quel tableau bigarré et fantasque des conventions et des stéréotypes d'une époque ! S'il nous surprend, le Père Daire est pourtant dans une tradition, en dépit de ses prétentions à la nouveauté². Comme M. de la Porte en 1571³ ou A. de Montméran en 1645⁴, il rassemble un répertoire de mots dans un but pratique : suppléer à la mémoire, faciliter le travail de rédaction en donnant un choix de termes aussi vaste que possible. Son projet est voisin de celui des *Gradus ad Parnassum*. Le commentaire au titre de son répertoire n'est-il pas le suivant : « Ouvrage utile aux Poëtes, aux Orateurs, aux jeunes gens qui entrent dans la carrière des Sciences et à tous ceux qui veulent écrire correctement tant en vers qu'en Prose » ? Notons l'introduction des scientifiques dans la liste des lecteurs éventuels. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce choix. Tel quel ce projet semble entraîner une profusion sans choix ni discernement. Pourtant les relevés sont moins arbitraires qu'on ne pourrait le craindre. Le Père Daire a en effet deux éléments de contrôle précieux qui sont néanmoins aussi occasions d'ambiguïté : une définition de l'épithète et le choix d'un corpus.

1. Les *Épithètes françaises*, rangées sous les substantifs (...) par le Père Daire à Lyon chez Pierre Bruyset Ponthus, 1759, in-8°, XIV-456 p.

2. Début de la Préface : « Nous avons dans notre Langue la Prosodie de M. l'Abbé d'OLIVER, les Synonymes de M. l'Abbé GIRARD, les Épithètes Françaises manquoient à notre littérature. De même que ces deux ouvrages, celui-ci a le mérite de la nouveauté ».

3. La Porte (Maurice de), *Les Épithètes*, Paris, G. Buon, 1571, in-8°, III-284 p.

4. Montméran (Antoine de), *Synonimes et épithetes françaises*, Paris, J. Le Bouc, 1645, in-16°, pièces limin., 143 p.

A) UNE DÉFINITION DE L'ÉPITHÈTE.

Dans sa préface, l'auteur essaie de définir l'épithète. Il utilise à son profit trois textes en partie divergents : le chapitre III du Livre III de la *Rhétorique*⁵ d'Aristote, l'article *Épithète* de l'*Encyclopédie*⁶, rédigé par Du Marsais en 1751, et l'article du même nom de l'édition de 1752 du dictionnaire de Trévoux⁷.

« Épithète », on le sait, est, à l'origine, un terme de la tradition rhétorique et non grammaticale. Elle est « ce qu'on place à côté » du nom pour l'amplifier, lui donner du relief. L'épithète semble essentiellement descriptive, évaluative et non informative⁸. On est à l'intérieur d'un *topos*, d'une réalité connue qu'il s'agit de dépeindre à l'aide d'adjectifs mais aussi d'autres procédés. Les exemples proposés par Aristote sont éclairants. À côté des syntagmes comme « le lait blanc », cité par le Père Daire, ou « la sueur humide », d'autres faits d'amplification sont reproduits et l'on écrira, au lieu de « Jeux Isthmiques », « la panégyrie des Jeux Isthmiques », « les lois, reines des cités » pour « les lois » ou « il vêtait la pudeur de son corps » pour « il vêtait son corps ». Tous ces embellissements, admissibles en poésie, sont critiqués par Aristote lorsqu'ils apparaissent en prose.

Le Père Daire se fait l'écho de cette tradition :

Plus indulgent que nous, écrit-il⁹, ARISTOTE tolérait les *épithètes* inutiles dans la Poésie. Un Poète dira impunément *du lait blanc*, mais on auroit peine à pardonner à un Orateur qui s'exprimeroit ainsi : notre Poésie ne permet pas même les *épithètes froides*, elle n'admet que celles qui donnent de la chaleur au style et qui l'animent.

De même, il reprend les remarques d'ordre strictement rhétorique proposées dans l'article de l'*Encyclopédie* déjà cité :

Les *épithètes* sont destinées à rendre le discours plus énergique. M. DE FÉNELON ne se contente pas de dire que *l'Orateur, comme le Poète, doit employer des figures, des images, et des traits* ; il ajoute qu'il doit employer des figures ornées, des images vives, et des traits hardis, lorsque le sujet le demande¹⁰.

5. Aristote, *Rhétorique*, tome troisième, texte établi par Frédéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973, in-12°, 173 p.

6. Diderot (D.), d'Alembert et alii, *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, mis en ordre et publié par M. Diderot et M. d'Alembert, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, 35 vol. in-folio.

7. *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux*, contenant l'explication de tout ce que renferment les sciences et les arts, avec des remarques d'érudition et de critique, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, 1752, 5 vol. in-folio.

8. Cf. Berlan Françoise, *Épithète grammaticale et Épithète rhétorique*, *Cahiers de Lexicologie*, n° 39, 1981, II, p. 5-23.

9. *Op. cit.*, p. 47-48.

10. *Op. cit.*, p. viii.

Mais, en fait, il se recommande d'une définition assez différente de l'épithète, et qu'il emprunte textuellement à Du Marsais. Et d'abord, « l'*Épithète* est un terme de Grammaire et de Rhétorique »¹¹. Cette double appartenance veut tenir compte du fait qu' « *adjectivus* », d'où est issu « *adjectif* » et qui désigne une partie du discours, est la traduction latine *d'epithetos*. Les Pères de Trévoux, cités par le Père Daire, disent plus nettement encore que « les *épithètes* sont des noms adjectifs qui désignent les qualités différentes des noms substantifs qui leur sont joints »¹². Dès lors, la spécificité de l'épithète va être difficile à préciser, à l'intérieur de la catégorie de l'adjectif. La solution proposée par Du Marsais et reprise par le Père Daire n'est fidèle qu'en apparence à la tradition rhétorique.

Il semble, nous dit-on, que l'*adjectif* soit destiné à marquer les propriétés physiques et communes des objets, et que l'*épithète* désigne ce qu'il y a de particulier et de distinctif dans les personnes et dans les choses, soit en bien, soit en mal¹³.

Une telle définition, à première vue, ne contredit pas la vocation essentiellement évaluative et descriptive de l'épithète. Le « lait » est « blanc », la « sueur » est « humide », les « soucis » sont « mor-dants » : les adjectifs, explicitant le contenu sémantique du substantif — on parle alors d' « épithète de nature » —, rendent compte en effet de ses traits spécifiques. Mais, en fait, « ce qu'il y a de particulier et de distinctif » peut désigner tout au contraire des éléments d'ordre informatif plus encore que descriptif et les exemples choisis par Du Marsais sont symptomatiques : « PHILIPPE *le Hardi*, Louis *le Grand* ». L'épithète est ici identificatrice. Le cas est fort différent d'un autre emploi avec nom propre, comme dans le « bouillant Achille » où le personnage est déjà identifié, l'adjectif n'étant là que pour indiquer le trait de caractère dominant.

Le résultat, on s'en doute, mais c'est en fait ce que peut souhaiter le Père Daire, compilateur et fournisseur du plus grand nombre possible d'adjectifs, c'est que la liste des épithètes possibles va se trouver considérablement accrue, à cause de l'ambiguïté de la définition. Les épithètes de « nature » et de « circonstance » ont tout naturellement droit de cité puisque la tradition rhétorique n'est pas contredite, mais les adjectifs à valeur déterminative et identificatrice vont foisonner. Ainsi, à l'article « Canard », le Père Daire fait figurer à côté des épithètes descriptives « barboteux, craintif, goulu, nazillard » — ce dernier dû à Voltaire — l'adjectif « sauvage » formant avec le substantif une lexie

11. *Op. cit.*, p. III.

12. *Op. cit.*, p. IV.

13. *Op. cit.*, p. IV.

désignant une espèce particulière. Les seules exclusions concernent donc les incompatibilités sémantiques caractérisées.

Cette définition de l'épithète, étroite en apparence, en fait très large, entraîne plusieurs conséquences dont certaines sont contradictoires au premier abord.

1. Le modèle du nom propre.

« Ce qu'il y a de particulier et de distinctif » semble s'appliquer par excellence à l'individuel. Rappelons que le premier exemple cité à l'appui de la définition proposée était « Philippe le Hardi ». Le nom propre, de ce fait, est particulièrement à l'honneur, il sert de modèle. C'est par une sorte d'antonomase généralisante que les noms communs se glissent dans la nomenclature. La Fable nous décrit « Achille » comme « bouillant, furieux, inexorable, invulnérable ». Tel sont les adjectifs, cités par le Père Daire, qui évoquent le caractère du personnage. Au contraire un « Capitaine » a des chances d'être « aguerri, bellicieux, brave, courageux, etc. », mais la liste n'est pas limitative... et peut comporter des antonymes. La fonction ne crée pas toutes les vertus qu'elle requiert, à moins, comme c'est souvent le cas dans ce dictionnaire de stéréotypes, que, par une sorte de volontarisme, les qualités attribuées à telle profession ou tel état soient uniformément positives ou négatives. Noms propres et noms communs s'appellent ainsi mutuellement par les renvois synonymiques. L'article « Achille » est relié à « Capitaine, Guerrier, Héros », « Virgile » à « Poète », « Aristarque » à « Censeur, Critique, Satyrique », etc.

2. Les listes « à tout faire ».

Mais on passe d'un extrême à l'autre, de l'absolue propriété au terme passe-partout. L'imprécision de la définition, dès qu'elle ne s'applique plus au nom propre ou à la stricte épithète de nature, entraîne l'admission dans la nomenclature d'adjectifs « qui conviennent, ainsi que leurs composés, à presque tous les substantifs de la langue »¹⁴, comme le reconnaît le Père Daire. Aussi les rassemble-t-il sans vergogne par ordre alphabétique dans sa Préface. Par exemple, sont regroupés à la lettre A : « abominable, accidentel, actuel, admirable, affreux, agréable, aisé, ancien, antécédent, antérieur, antique, apparent »¹⁵. Cette liste paraît d'ailleurs fort arbitraire. En dehors des

14. *Op. cit.*, p. xi.

15. *Op. cit.*, p. xi.

intensifs comme « abominable, admirable, affreux », les autres adjectifs proposés sont liés à des contraintes sémantiques évidentes : « ancien, antécédent, antérieur », par exemple, requièrent un substantif désignant une réalité concernée par le temps. Quant à « aisé », il ne peut s'appliquer qu'à une tâche ou un comportement.

3. Le classement des substantifs.

Si l'on s'écarte de ces cas extrêmes — noms propres, adjectifs passe-partout —, que la définition inclut, on constate que le dictionnaire s'organise sur une nomenclature partiellement hiérarchisée en noms génériques et spécifiques. Le renvoi à l'article « Homme » est fréquent pour les substantifs comportant les traits humain-masculin, qu'il s'agisse de noms de personnes, d'agents ou de peuples. À la fin dudit article, plusieurs séries lexicales sont d'ailleurs distinguées. Elles se présentent comme suit : « ABBÉ et tous les grades Ecclésiastiques. ABRAHAM, et tous les noms individuels des personnages de la Fable et de l'Histoire. ADOLESCENT, et les autres âges de la vie. AFRICAIN, et les différentes Nations. AMBASSADEUR, ainsi que tous les rangs et dignités de l'État dans la Robe ou dans l'Épée. APOTICAIRE, et tous les autres métiers et professions ». Ces renvois laissent supposer que les adjectifs cités sous le nom générique peuvent être utilisés avec les noms spécifiques.

Les regroupements synonymiques sont aussi un principe de classement. Le Père Daire dit explicitement, dans sa Préface¹⁶, que les épithètes citées sous l'un sont utilisables, mais avec discernement, pour les autres. Ainsi, la liste obtenue à partir de « Capitaine » est la suivante : « Officier, Guerrier, Athlète, Gendarme, Soldat, Combattant ». La présence d'« Athlète » surprend et les renvois n'ont pas la rigueur souhaitée. Le souci d'organisation se manifeste pourtant.

La pertinence de l'épithète reste bien le critère, même si elle est rarement distinctive. Plus le substantif est général, plus les adjectifs retenus sont nombreux et peu caractéristiques. L'article « homme » ne comporte pas moins de 374 adjectifs, dont « abominable », déjà cité dans les listes « à tout faire » de la Préface.

B) LE CHOIX DU CORPUS.

Comme l'auteur est parti d'une définition de l'épithète qui n'est restrictive qu'en apparence, il est amené à choisir un corpus qui se caractérise par son éclectisme. Il le décrit lui-même à la fin de sa Préface :

16. *Op. cit.*, p. vii.

Je range dans l'ordre alphabétique, sous chaque substantif, écrit-il, les épithètes qui leur sont propres et je le fais d'après les Écrivains les plus accrédités que je désigne par les lettres initiales de leurs noms. Tels sont parmi les Poëtes, CORNEILLE, RACINE, BOILEAU, CRÉBIL-LON, ROUSSEAU, MOLIÈRE, LA FONTAINE, VOLTAIRE, GRESSET, Mad. DESHOULIÈRES, et, parmi les Orateurs, FLÉCHIER, ROLLIN, FÉNELON, S. ÉVREMONT ; les Auteurs des Feuilles Périodiques, et plusieurs autres Écrivains connus par l'élégante pureté de leur style. (...) Outre les Chefs-d'Œuvre de la Poësie et de l'éloquence, j'ai également dépouillé les meilleurs livres concernant les Arts et les Sciences. Les épithètes qui leur sont relatives se trouvent communément sous les substantifs génériques, de même que celles qui regardent les Animaux, les Arbres, les Plantes, les Fruits, les Maladies¹⁷, etc.

Cette décision de faire son dictionnaire à partir de relevés effectifs doit être mise au crédit du Père Daire. Ce souci d'authenticité le distingue de ses prédécesseurs comme de certains de ses successeurs¹⁸. Il évite de grossières absurdités qu'on relève, par exemple, dans le recueil d'A. Montméran sous la forme de tautologies comme « franchise sincère », syntagme manifestement fabriqué en utilisant pour épithète l'adjectif dont « sincérité », synonyme de « franchise », est le dérivé. Il présente aussi quelques inconvénients : le hasard peut faire que tel adjectif très caractéristique ne figure pas dans le corpus. Au contraire, des épithètes trop générales encombrent les articles. Enfin, tel mot d'auteur, telle rencontre entièrement liée à un contexte particulier, figurent sur le même plan que des termes plus constamment associés au substantif. Dans ce cas, le Père Daire cite ses sources. En dépit de ces imperfections, les listes proposées sont précieuses. Elles sont un reflet fidèle d'associations fondées sur la réalité certes, mais aussi les stéréotypes, les préjugés d'une société et d'une culture.

On le voit, les ouvrages dépouillés se répartissent en deux grandes catégories : textes littéraires et non-littéraires. L'aspect composite de ce corpus n'est que la conséquence des hésitations de la définition. Il reproduit les deux conceptions de l'épithète, bien que la superposition ne soit pas absolument systématique : les épithètes rhétoriques évaluatives sont surtout dues aux textes littéraires, alors que les « livres concernant les Arts et les Sciences » abondent en adjectifs informatifs et identificateurs, propres aux vocabulaires techniques. À titre d'exemple, voici quelques termes relevés sous le substantif « Fièvre » et manifestement issus d'un ouvrage de médecine : « adurante, assode, bilieuse, blême, caterreuse, confuse, continue, critique, ectique, élode, éphémère,

17. *Op. cit.*, p. x.

18. Cf. Quemada (B.), *Les dictionnaires du français moderne*, Paris, Didier, 1967, in-8°, 683 p., Première Partie, Chapitre II : « Aspects sémantiques. Dictionnaires de synonymes », p. 137 *sq.*

épiale, épidémique, erratique, érysipélateuse, exanthématique, etc. » qui voisinent avec des mots courants tels que « ardente, desséchante, fâcheuse, forte, violente ». Les listes d'adjectifs se caractérisent de ce fait par un mélange baroque. L'enfant est « adultérin, abortif, adoptif » aussi bien que « doux, éveillé, fripon ».

Mais après tout, pourquoi pas ? L'intérêt du répertoire du Père Daire ne réside pas dans ses conceptions théoriques mais bien dans les données brutes mais très riches qu'il nous propose sur telle ou telle réalité de son époque. L'article « Enfant » nous permet ainsi de lire « tout ce qu'on en dit » en 1759, de son statut légal à l'image qu'en a la société.

L'hétérogénéité du corpus entraîne aussi le mélange de deux univers : l'antiquité gréco-latine, la Bible par les textes littéraires, le monde contemporain par les autres sources. Virgile côtoie La Fontaine, les Romains de la République ou de l'Empire voisinent avec les Italiens des temps modernes.

C) LES NOMS D'HOMMES ET LEURS ÉPITHÈTES.

Nous limitons notre étude de détail aux noms d'hommes et à leurs adjectifs. Ce choix fait la part belle à l'épithète évaluative. Si nous avions opté pour une étude des terminologies scientifiques et techniques (Horticulture, Médecine, etc.), le résultat aurait été bien différent. La matière est très abondante et difficile à classer. Telle quelle, elle reflète connaissances et idées reçues aussi bien par la nomenclature que par les adjectifs eux-mêmes.

1. *La nomenclature.*

Mieux qu'un dictionnaire de langue qui laisse de côté les noms propres, le répertoire du Père Daire permet de situer les personnages phares, ceux du moins que cite un homme cultivé de l'époque. Le mélange de deux cultures précédemment évoqué est ici éloquent. La priorité accordée aux grands noms de l'histoire ancienne ou de la mythologie peut surprendre. Les contemporains sont peu représentés. À la lettre A figurent ainsi « Achille, Actéon, Adonis, *Aeaque*, Agamemnon, Agavé, Ajax, Alcée, Alceste, Alcide, Alcmène, Amazone, Anacréon, Anchise, Antigone, Apollon, Arachné, Archiloque, Argonautes, Argus, Ariadne, Aristarque, Aristide, Aristote, Artémise, Atropos, issus de l'Antiquité grecque, Annibal, Auguste figurant dans l'histoire romaine, Abraham, Absalon, personnages de la Bible. Aucun « moderne » n'est cité. Sur la totalité du recueil, on ne relève que seize noms propres n'appartenant pas au monde antique. Parmi eux

figurent six auteurs : Pétrarque, Rabelais, Ronsard, La Fontaine, Boileau, Racine. Molière n'apparaît que par deux de ses personnages, Harpagon et Tartuffe. Amadis évoque les romans de chevalerie. Laure répond à Pétrarque. On relève aussi le nom de Tabarin. Philosophes et théologiens sont représentés par « Janséniste, Malebranche, Molina, Moliniste, Sorboniste ». La brièveté de la liste et son caractère hétéroclite s'expliquent par les contraintes du relevé : ces noms propres, dans le corpus, doivent être accompagnés d'adjectifs. Peu d'écrivains, d'hommes célèbres modernes ont acquis une notoriété suffisante pour se voir gratifiés d'épithètes de caractère aussi connues que « bouillant » pour Achille ou « sage » pour Nestor ! On lit ainsi, sans surprise, que Racine est « tendre » et La Fontaine « naïf ». Mais le grand Voltaire, si souvent cité comme caution à l'emploi de tel ou tel adjectif, ne figure pas dans la nomenclature. Contemporain du Père Daire, il n'a pas encore reçu de qualificatif attitré. Cette explication ne suffit pas cependant à rendre compte de la disproportion énorme entre les références culturelles à l'antiquité et les autres. Les Modernes sont bien loin de l'avoir emporté !

La représentation des noms de peuples confirme en partie les conclusions précédentes. En effet, on voit figurer côté à côté les « Germains, Gètes, Goths, Ibères, Numides, Parthes, Scythes, Thraces », tout droit sortis des récits des historiens antiques, et les « Allemands, Anglais, Français, Italiens », etc. du temps présent.

En outre, les peuples modernes représentés placent bien l'Europe au centre du monde et la France au centre de l'Europe. Les autres continents sont évoqués par les noms génériques : Africains, Américains, Asiatiques, avec une mention particulière pour les Canadiens, représentants de la France dans le Nouveau Monde. Pas d'allusion à l'Extrême-Orient, ni évidemment à l'Australie. Seul le mot « Nègre » fait état de l'existence des races. Les peuples de l'Europe sont évidemment presque tous cités, mais le « francocentrisme » se manifeste par la présence des provinces : « Champenois, Gascons, Normans, Picards » et le générique « Provincial » ont droit de cité dans le dictionnaire où figurent les « Parisiens ». Seule, l'Italie jouit du même privilège : à côté d' « Italien » apparaissent « Florentins, Génois, Napolitains, Siciliens, Vénitiens ». Le morcellement de ce pays en États non encore unifiés explique en partie ce phénomène. Mais pourquoi, alors, les Allemands ne jouissent-ils pas de la même faveur ? C'est que la place de l'Italie dans les références culturelles reste prépondérante. Le nombre d'épithètes octroyées à chaque nom est également symptomatique : de quelques unités jusqu'à la quinzaine pour les peuples d'Europe contre cinquante-six adjectifs pour « François » !

La nomenclature, reflet de deux univers culturels et d'une vision du monde « francocentriste », est aussi le témoin de la société contemporaine. Encore trouve-t-on là aussi une étrange superposition du monde

antique et de la France du XVIII^e siècle. « Capitaines » et « soldats » ont les mêmes vertus qu' « Alexandre » ou « Annibal ». Parmi les « artisans » figurent peintres et sculpteurs dont « Myron ». Les « auteurs » sont aussi bien « Cicéron » que « Boileau ». « Chefs, Empereurs, Gouverneurs, Monarques, Princes ou Rois » sont traités en synonymes et dotés des mêmes épithètes — du moins si l'on ne fait pas le détail. La société d'Ancien Régime se reflète néanmoins en partie dans les rubriques proposées à la fin de l'article « Homme » et que nous avons citées. Les trois ordres figurent ainsi directement ou indirectement, mais les deux articles « Nobles » et « Gentilhomme » sont très pauvres en adjectifs. Les vertus qu'ils représentent sont éclipsées par le modèle du guerrier ou du conquérant de l'Antiquité. L'image du chef, capitaine ou souverain, superpose la monarchie de droit divin et les régimes dictatoriaux ou tyranniques du monde antique. Les « Républicains » sont manifestement exotiques.

Si les noms d'hommes reflètent grossièrement l'organisation sociale, le régime politique, les professions, les substantifs féminins, comme on pouvait s'y attendre, désignent des « états » qui sont presque tous liés au sexe. Il y a très peu de noms de métiers : « Chambrière », « Servante », le surprenant « Vendangeuse », fruit des hasards du corpus. « Bergère » et « Pastourelle » sont des emprunts à la littérature. Quelques substantifs désignent le rang : « Dame, Princesse, Reine ». L'Olympe a ses « Déesses, Divinités, Déités ». Le reste de la nomenclature est éloquent. À partir du générique « Femme », les substantifs féminins opposent trois grandes catégories : les « Filles », les « Épouses », les « Mères ». « Fille » est un terme ambigu, lié aussi bien à la procession — ô combien vertueuse — des « Vierges, Pucelles, Fiancées, Nonnettes, Religieuses ou Vestales », qu'à la théorie perverse des « Courtisanes, Garçons, Maquerelles, Putains, ... Maîtresses et Concubines ». Les « Épouses » sont aussi des « Mariées » ou des « Moitiés ». Les « Mères », chastes « Matrones » et douces « Nourrices », peuvent devenir de cruelles « Marâtres ». N'oublions pas les « Veuves » et les « Douairières ». À côté du statut légal, défini par rapport à l'homme, figurent les âges de la vie, mais sans transition, du « Tendron » à la « Vieille »... Les femmes se doivent d'être belles et le substantif « Beauté » est suivi de trente-sept adjectifs dont « patinable », charmante création due à Scarron... Elles se répartissent en « Blondes » et « Brunes ». Toujours objets de critiques, elles ne sauraient être que des « Coquettes » ou au contraire des « Prudes », des « Bégueules ».

Tout cela a-t-il tellement changé dans l'imaginaire collectif ? Jean Eustache, avec un souci de distanciation, il est vrai, a bien intitulé un de ses films « La Maman et la Putain » !

2. *Les listes d'épithètes.*

a) *Stéréotypes rhétoriques et reflets objectifs de la réalité.*

La nomenclature, aussi révélatrice soit-elle, n'est que le support des listes d'épithètes tendant vainement à l'exhaustivité mais accumulant connaissances et idées reçues attribuables au substantif dépeint. Reflets du corpus disparate, elles juxtaposent stéréotypes rhétoriques et traits objectifs de la réalité. L'origine du substantif oriente souvent la répartition. Ainsi, « Conquérant », qui a sa place naturelle dans le récit historique, voire l'épopée, reçoit des qualificatifs comme « ambitieux, barbare, fier, impétueux, impitoyable ». Au contraire, « Officier », auquel il est associé par les renvois synonymiques, figure dans les grades de l'armée. Il peut être « réformé » ou « subalterne ». Un « Abbé » peut, certes, être « vénérable », mais aussi « crossé, mitré, titulaire ». Un « Prêtre » qui a failli sera « dégradé, sentencié ou suspens ». Il n'y a pas de « Prêtresse » dans la tradition chrétienne. Le terme évoque les sectatrices de rites païens, que les poètes décrivent comme « agitées, échevelées, folles, forcenées, furieuses, hurlantes ou insensées » ! Les substantifs les plus généraux permettent la juxtaposition des deux sortes d'épithètes. À côté du stéréotype « foible », l'article « Femme » contient des termes aussi mystérieux qu' « authentiquée » ou « autorisée », dont le Furetière nous livre le sens :

Authentifier une femme, nous dit-il, c'est la déclarer convaincuë d'adultère, la condamner selon l'Authentique « *Ut nulli* » qui est la 134^e Nouvelle de Justinien, à perdre sa dot et ses conventions matrimoniales et à être rasée et mise dans un Couvent pour y demeurer deux ans, pendant lesquels il est permis à son mari de la reprendre, à faute de quoy elle y doit demeurer renfermée à perpétuité...

Il nous apprend aussi qu' « une femme ne peut contracter ni agir en Justice si elle n'est *autorisée* par son mary, ou à son refus, par Justice... ».

b) *Préjugés et idéologies.*

En dépit de la présence de ces termes techniques, le répertoire du Père Daire est avant tout une sorte de dictionnaire des idées reçues et les listes d'épithètes confirment les observations que nous avait suggérées la nomenclature.

— *Noms de peuples.*

Si nous reprenons la série des noms de peuples, plusieurs constatations s'imposent :

— Les peuples les plus exotiques et donc les moins connus donnent lieu aux descriptifs les plus sommaires et le nombre d'adjectifs est réduit : l' « Africain » est « brûlé, dur, féroce, infidèle, noir » ; l' « Américain », « farouche, sauvage, stupide » ; l' « Asiatique », « efféminé, esclave, mol » ; le « Canadien », « sauvage, taciturne » ; l' « Arabe », « brutal, farouche, impudique (...) larron, parfumé, pillard, vagabond ».

Il n'y a pas lieu de s'étonner qu' « Européen » ne soit qualifié que par une seule épithète. Le terme est d'un usage bien plus réduit que les noms de peuples particuliers. Mais l'adjectif est révélateur : face aux « Sauvages » et aux « Barbares », l'Européen est « sage ».

— Parmi les « nations » d'Europe, celles du Nord semblent moins volontiers décrivent ou gardent les traits de la barbarie des anciens Germains : les listes d'épithètes, sensiblement identiques, en font foi :

- Germain : fier, valeureux ;
- Goths : barbares, belliqueux, cruels, froids, furieux, idolâtres, vaillants.
- Allemand : audacieux, belliqueux, blond, courageux, cruel, fier, flegmatique, grossier, hardi, impitoyable, industrieux, inexorable, invincible, ivrogne, laborieux, mutin, pillard, robuste, rude.
- Anglais : audacieux, belliqueux, blond, fier, furieux, hardi, indompté, intrépide, méchant, mutin, orgueilleux, rebelle, spirituel, superbe.
- Écossais : actif, blond, brusque, envieux, farouche, fier, guerrier, hautain, noble, prompt, vaillant.

La convergence est frappante : Germains et Goths de l'Antiquité, Allemands, Anglais, Écossais des temps modernes sont des guerriers qui ne font guère partie des peuples « policiés ». Certains stéréotypes ont la vie dure et le corpus du P. Daire est en cause. Il n'a sûrement pas dépouillé les *Lettres anglaises* de Voltaire... Les différences, car il y en a, sont pourtant intéressantes. Les Goths sont des « idolâtres » qui ne connaissent pas le christianisme. Les Allemands sont dépeints comme « industriels » et « laborieux ». C'est par ces qualités que plus tard on expliquera les succès économiques et la suprématie militaire de l'Allemagne. On reconnaît de l'esprit aux Anglais. Est-ce par l'intermédiaire des philosophes ?

— Les peuples du Sud de l'Europe sont dépeints avec plus de variété. Le portrait se nuance tout en restant stéréotypé. L' « Espagnol » est traditionnellement « cérémonieux, grave, indolent, méprisant, présomptueux, superbe, taciturne ». Rien de surprenant non plus dans les épithètes attribuées à l' « Italien » qui serait « badin, délicat, fol, vindicatif ». Cette image d'une nation où priment la gaieté et le raffinement contraste avec les traits particuliers des « Florentins, Génois,

Vénitiens », « riches » marchands, « perfides » usuriers et « trafiqueurs ».

Reproduire la liste des termes consacrés aux « François » serait fastidieux. Mais on voit se dessiner une série de préjugés encore tenaces. Notre peuple serait ainsi « capricieux, dissipé, frivole, impatient, imprudent, inconséquent, inconsidéré, inconstant, indiscret, léger, superficiel, vain », mais aussi « industrieux, ingénieux, inventif, spirituel », volontiers « malin et moqueur », et bien sûr « volage, voluptueux ». Cette légèreté du Français n'est-elle pas un cliché qui a survécu fort longtemps, au moins jusqu'à l'entre-deux guerres ? Il n'est pas sûr d'ailleurs qu'Outre-Atlantique on ne nous voie pas encore sous ce jour. Il faudrait faire des enquêtes...

Le « Provincial » est évidemment réputé « grossier », le « Normand » est « fin, cauteleux, plaideur », le « Gascon » « fanfaron, hableur, querelleur ». Quant au « Parisien », un renvoi synonymique l'associe à « Badaut » ! Le principe du répertoire d'épithètes fait ressortir avec un relief inhabituel ces images conventionnelles, erratiques et dispersées dans les dictionnaires généraux.

— *Les professions.*

Les adjectifs qui s'attachent aux noms de professions sont en fait peu variés et aussi très convenus. Les « Artisans » sont « actifs, adroits, diligents, expérimentés, habiles, etc. ». Quand ils exécutent des travaux de force comme le « Charpentier », ils sont qualifiés de « nerveux ». « Forgerons » et « Maréchaux » sont de surcroît « enfumés » et « noirs ».

Lorsque ces « Artisans » pratiquent des disciplines que nous qualifions d'artistiques, on voit apparaître des termes comme « délicat, sublime », attribués, par exemple, au « Dessinateur ». On touche au vocabulaire de la critique d'art et de la rhétorique, très bien représenté dans l'ouvrage, comme le corpus le fait attendre. Ainsi, l'article « Auteur » ne contient pas moins de cent trente adjectifs à partir desquels on pourrait faire un bref traité sur la terminologie des genres et des styles.

Les qualificatifs appliqués aux puissants de ce monde, ministres, ambassadeurs, gouverneurs, sont d'une grande uniformité. Les épithètes consacrées aux ecclésiastiques mériteraient une étude approfondie que le cadre limité de cet article n'autorise pas. Le « Moine », l'« Abbé de cour », le « Chanoine », le « Prélat » sont autant de silhouettes différentes que les adjectifs dépeignent... et autant de stéréotypes mais se référant à une société partiellement disparue.

— *Les images de la femme.*

Nous voudrions terminer cette étude par les images que cette société d'Ancien Régime avait des femmes. Déjà nous avons vu précédemment se dessiner les différents « états » qui la définissent à partir de la nomenclature. Les épithètes relevées dans chacun des articles retracent avec une convergence frappante certains modèles conventionnels. L'examen comparatif des adjectifs illustrant les articles « Homme » et « Femme » est éloquent. La première liste, fort longue, nous l'avons dit, est multiforme. Traits physiques et moraux contradictoires y sont accumulés pêle-mêle. Au contraire, l'article « Femme », beaucoup plus court, permet de repérer des traits convergents. La femme est définie par sa physiologie. Elle peut être « enceinte, féconde, grosse, histérique, stérile », son statut « juridique » : « adultère, légitime, mariée, répudiée, authentiquée, autorisée », social : « entretenue, diffamée, perdue, prostituée, publique ». L'article comporte quelques traits physiques (« appétissante, attriante, belle, brune, fessue, hommasse, jolie, mamelleue, rondelette... »), pour la plupart liés au sexe. Si elle partage avec les hommes — car les adjectifs sont communs, la rhétorique étant volontiers bien pensante et stigmatisant les vices — un goût prononcé pour la débauche (« courueuse, débauchée, dissolue, impudique, inconstante, lascive, lubrique, paillarde, vicieuse ») — « galante » avec valeur péjorative est, on le sait, exclusivement féminin), elle peut cependant être « honnête » et « modeste ». Mais surtout, elle présente trois défauts auxquels les hommes seraient moins enclins — et la tradition des Fabliaux nous prouve que ces griefs sont anciens : le mauvais caractère, la ruse, le bavardage. La femme est donc « acariâtre, aigre, criarde, emportée, fulminante, grondeuse, impérieuse, insupportable, maussade, querelleuse, revêche, susceptible, têtue, tracassière, vindicative, chipotière », mais aussi « adroite, artificieuse, cauteleuse, défiante, dissimulée, double, fausse, fine, frauduleuse, insinuante, intrigante » et bien sûr « babillardue, jaseuse, médisante, parleuse ». L'esprit lui fait défaut. Elle est « bête, crédule, étourdie, idiote, imbécile, novice ». Si les adjectifs « intelligente, ingénieuse, inventive » figurent dans la liste, on les retrouve au masculin à l'article « Homme »... contrairement aux précédents. Elle n'a pas toute la docilité requise. On la dit « effrontée, hardie, indocile, rebelle, superbe », et elle n'a guère de bon sens. Elle est traitée d' « extravagante, folle, impertinente, incompréhensible, inconstante, indéfinissable, indiscrette, muable », termes à peine corrigés par « prudente » et « raisonnable ».

Le portrait de la « Fille » tracé par les épithètes qui l'accompagnent n'est pas flatteur. En dehors des adjectifs concernant les réalités physiologiques (« déflorée, dépucelée, forcée, nubile, pucelle, violée ») ou légales (« fiancée, majeure, mariable, mineure »), les traits retenus con-

cernent la conduite. Selon qu'elle choisit la mauvaise voie ou la bonne, elle est « coquette, corrompue, dessalée, détraquée, dévergondée, émerillonnée, éveillée, éventée, facile, follette, libertine, libre, volage » ou au contraire « chaste, continente, décence, fidèle, pudibonde, retirée, sage ». Les « Vierge, Nonnette, Religieuse et Pucelle » attirent tous les suffrages si l'on excepte les « Vierges folles » de l'Évangile. L'image de l'« Épouse » est très contrastée. Elle peut être « fidèle » ou « volage ». La « Concubine » ne saurait être qu' « adroite » et « artificieuse ». La « Mère », « tendre » ou « dénaturée », est volontiers « affligée, éprouvée, gémissante ». Ici transparaît le *topos* de la douleur maternelle à la mort ou à la disparition des enfants. Elle contraste avec la « Marâtre » « cruelle, détestable », etc. La « Maîtresse » rend les hommes esclaves. Elle est « cruelle, dominante, dure, égratignante — adjetif dû à M^{me} Deshoulières —, impérieuse, inhumaine, insensible, intraitable, orgueilleuse, rigoureuse, superbe ». Il lui arrive cependant d'être « adorable, amoureuse, tendre ». Elle séduit par sa vivacité, elle est « joyeuse, légère, libre, turbulente, vive ». La « Blonde », « amoureuse, languissante, tendre », s'oppose à la « Brune » « fringante, gaillarde, piquante, vive ». Ces images persistent encore... Dans un numéro récent, le magazine *Elle* proposait les résultats d'un sondage selon lequel les hommes préféreraient les brunes, contrairement à ce que l'on pouvait observer au cours des années 50. Et le journaliste concluait que la libération des mœurs avait démodé l'idéal de la jeune fille timide et réservée, symbolisé par la blondeur, pour faire place à celui d'une femme conquérante et sensuelle, évidemment brune !

Rien de plus bête, sans doute, qu'une idée reçue, mais rien de plus drôle, ni, au fond, de plus utile. Le répertoire du Père Daire est parfois fastidieux, souvent cocasse. Il est le reflet d'une société dont la stabilité imposait une stricte répartition des rôles et des fonctions selon l'origine, l'âge, le rang, le sexe. Quel univers rassurant ! Nous autres contemporains pouvons en avoir la nostalgie car si les stéréotypes fonctionnent toujours — on a besoin de repères, même faux —, il est de bon ton de les remettre en question. Naïveté et certitudes se réfugient dans la fiction des bandes dessinées — c'est à voir... —, ou des films dits « commerciaux ». Et encore. Il faut que James Bond joue à faire l'espion ; on ne veut pas être dupe... Mais ces conclusions ne seraient-elles pas, elles aussi, le produit de stéréotypes accréditant l'image d'un XVIII^e siècle croyant ingénument à ses préjugés ? 1759 est l'année de *Candide*. Personne mieux que Voltaire n'a su jouer avec les idées reçues et les conventions de tous ordres, romanesques, sociales, politiques. Il nous précède dans la recherche d'un précaire équilibre entre la lucidité et le repos de l'esprit. On plaisante, mais on y croit un peu ; sinon comment cesser de s'interroger ?

Françoise BERLAN,
Université de Paris XIII.

UNE VARIANTE DRAMATURGIQUE DU QUIPROQUO : LES CONVERSATIONS CROISÉES

Dans sa thèse sur le langage dramatique, P. Larthomas consacre un chapitre entier aux « accidents et déformations du langage », au nombre desquels le quiproquo, dont il traite longuement¹. À la fin de ce même chapitre, et au terme de l'examen attentif de huit exemples d'autres déformations de diverses natures empruntés aussi bien au répertoire classique (Molière, Beaumarchais) qu'au théâtre moderne (Jarry, Beckett), il conclut ainsi : « Mais cette énumération n'est pas exhaustive : l'étude d'autres textes révélerait sans aucun doute l'existence d'autres procédés dont la classification reste à faire » (*op. cit.*, p. 246). C'est à cette suggestion que nous voudrions apporter ici un très partiel élément de réponse en commentant un passage du premier acte des *Poissons rouges* d'Anouilh dans lequel l'écrivain tire un effet comique particulier du télescopage de deux conversations. On verra que la manière originale dont est utilisé à des fins théâtrales cet accident de la communication n'est pas sans analogie avec le mécanisme du quiproquo dont le procédé des « conversations croisées » peut être considéré, à certains égards, comme une variante.

Le début du premier acte des *Poissons rouges*² voit les principaux personnages de la pièce faire successivement leur entrée dans une suite de « tableaux » juxtaposés mêlant très librement plusieurs époques. Ces personnages sont notamment — rappelons-le — la paire constituée par l'auteur dramatique Antoine de Saint-Flour et son ami d'enfance La Surette, et l'entourage familial féminin d'Antoine, à savoir sa mère et sa grand-mère (« fantômes »), sa belle-mère madame Prudent, ainsi que sa femme, Charlotte. Dans le cinquième tableau, par un bel après-midi de 14 juillet, ces deux dernières entrent en compagnie de « deux dames

1. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, 2^e édition, P.U.F., 1980, 3^e partie, chapitre II, p. 215-248. Sur le quiproquo, voir les pages 233-237.

2. Nos références renverront à l'édition Folio : Jean Anouilh, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, Paris, Gallimard, 1970, collection « Folio ».

en visite »³ et, tandis qu'on sert le thé sous la charmille, le bavardage de ce quatuor roule sur les multiples activités d'Antoine, sur le prochain mariage de sa fille Camomille, puis sur le récent veuvage de la deuxième dame dont le mari, apprend-on, s'est suicidé par dépit amoureux. À un échange acide entre Charlotte et la deuxième dame sur la présence dans le voisinage de la comédienne Edwiga Pataquès (maîtresse d'Antoine), succède une intervention de la première dame (nous citons le texte à partir de ce point précis) qui cherche sottement à vanter aux yeux des Parisiens les mérites de la Côte d'Émeraude et qui achève cet éloge grotesque par la mention d'un incident dérisoire traité sur un mode héroï-comique : la perte d'un parapluie. À partir de cet instant se remonte le ressort stylistique dont l'efficacité comique jouera à plein tout au long des douze répliques que nous avons numérotées, pour la commodité de la description, et qui feront seules l'objet de notre étude.

LA PREMIÈRE DAME, *enjouée*.

Et notre Côte d'Émeraude attire maintenant un véritable public international ! Vous savez que la pâtisserie Couilletou est devenue l'endroit à la mode ? C'est une cohue à l'heure de l'apéritif. Tous ces nouveaux venus, vêtus, ou plutôt dévêtu, il faut voir comment, à la terrasse !... Un vrai petit Saint-Tropez ! C'est à peine si on ose encore y aller commander son saint-honoré du dimanche ! Ils y perdront leurs vieux clients. Couilletou n'est plus le Couilletou que nous avons connu ! La semaine dernière on m'y a volé mon parapluie.

MADAME PRUDENT *s'exclame, confondue*.

Chez Couilletou ? Ce n'est pas possible !

LA DEUXIÈME DAME *s'exclame aussi*.

Josyane, vous n'allez pas me dire que c'était votre beau, de véritable écaille, cerclé d'or ?

LA PREMIÈRE DAME, *sombre*.

Si fait, Gabrielle ! Si fait. Le parapluie de mes quinze ans de mariage !

3. Il n'est pas sans signification que ces deux provinciales soient réduites à l'anonymat tant dans cette didascalie que dans la liste initiale des personnages et dans les mentions de changement d'interlocuteur, où elles sont toujours désignées comme : « La première dame » et « la deuxième dame ». Nous n'apprenons qu'incidemment leur identité quand il est question, pour la première, de son mari « Monsieur Pédouze » et quand le nom de la seconde (dont nous savons d'abord seulement le prénom) est prononcé par Charlotte louant devant Antoine le dévouement de « Gabrielle Fessard-Valcreuse » (p. 32). On montrera plus loin que cet anonymat favorise le système de permutation des deux dialogues. Assez curieusement, du reste, cette interversion stylistique semble avoir déréglé le mode de désignation des personnages. En effet, au moment où va s'achever la visite des deux provinciales, l'indication « La *deuxième* dame, qui s'est levée aussi... » (p. 31) est nécessairement une étourderie ou une coquille, puisqu'il ne peut s'agir alors que de la *première* dame (cf. l'adverbe « aussi », l'allusion à Monsieur Pédouze, l'ensemble du jeu de scène). Le texte original, aux éditions de la *Table Ronde*, présente la même leçon.

LA DEUXIÈME DAME.

Mais c'est affreux ! Qu'a dit Monsieur Pédouze ?

LA PREMIÈRE DAME.

Je n'ai pas encore osé le lui dire. Il en ferait une maladie ! Ce parapluie était pour lui le symbole de notre bonheur.

Une conversation s'engage, croisée entre les quatre dames.

CHARLOTTE, à la première dame.

(R. 1) Votre parapluie, votre beau parapluie que nous admirions toutes ! Vous devez vous sentir toute désemparée ?

MADAME PRUDENT, en même temps à la deuxième dame.

(R. 2) Seule maintenant dans cette grande maison avec votre vieille Marthe, vous devez vous trouver bien perdue ?...

LA DEUXIÈME DAME soupire.

(R. 3) Charles était renfermé, lunatique, et en fait, nous ne nous parlions jamais, mais enfin il était là !

LA PREMIÈRE DAME, à Charlotte.

(R. 4) Bien sûr, je ne m'en servais pas tous les jours. J'en avais un vieux pour le marché, mais enfin, je savais que je l'avais ! Vous dirai-je, chère amie, que je le sens encore à mon bras ?

MADAME PRUDENT poursuit, à la deuxième dame.

(R. 5) Certes, on ne s'entend pas toujours. Mais enfin une vie ensemble... Et un mari, c'est un mari...

LA DEUXIÈME DAME.

(R. 6) Ne serait-ce que pour les fournisseurs, les vagabonds qui viennent sonner. C'était tout de même une présence d'homme dans la maison. Une femme seule est une femme seule. Son pas éternel dans son bureau à l'étage — qui m'agaçait, bien sûr — et même depuis qu'il avait pris l'habitude de lire son journal à table, cela peuplait encore la salle à manger...

LA PREMIÈRE DAME continue, à Charlotte.

(R. 7) Bien sûr, je m'en achèterai un autre, peut-être même un aussi joli — je n'aurai qu'à le dire à Monsieur Pédouze qui se ferait un devoir de me l'offrir —, mais enfin, ce ne sera plus mon parapluie ! Il était vieux, il s'ouvrait mal, il avait deux baleines tordues, mais c'était le mien ! On est bête !

LA DEUXIÈME DAME, à Madame Prudent.

(R. 8) Un mari, c'est un mari. Si mal qu'on soit arrivés à s'en-

tendre, et même si on ne s'adresse plus un mot, que voulez-vous, c'est tout de même à vous.

MADAME PRUDENT.

(R. 9) On se déteste mais on s'attache et les disputes même, cela finit par manquer.

LA PREMIÈRE DAME, à *Charlotte*.

(R. 10) Et puis, vous avouerai-je, ce qui me tourmente le plus ? C'est que je me demande quelle est la garce qui l'a maintenant à son bras. Une fois je l'avais lâché en descendant du trolleybus, il avait failli passer sous les roues, hé bien, j'aurais préféré cela !

MADAME PRUDENT, à *la deuxième dame*.

(R. 11) Je vais vous dire, ma bonne : vous avez au moins une consolation de votre peine, c'est qu'il n'est plus dans les bras de l'autre.

LA DEUXIÈME DAME.

(R. 12) Oui, pour cela, maintenant, je sais au moins où il est.

Les Poissons rouges, p. 27-30.

L'irruption d'Antoine met un terme à cette conversation croisée des quatre femmes, la deuxième dame cessant soudain de dialoguer avec Madame Prudent pour s'adresser au nouveau venu⁴. Après le départ des deux visiteuses, Antoine reste en tête à tête avec sa mère et sa belle-mère et la didascalie laisse à penser que le procédé va être réutilisé :

Il y a un long silence qui marque qu'ils sont plongés tous trois dans leurs pensées, avant que se croisent leurs trois monologues, dits à voix haute.

(p. 34)

Il l'est en effet, mais de façon fugitive et moins appuyée, les considérations de Charlotte en train de tricoter et celles d'Antoine qui revit les doux moments passés auprès d'Edwiga ne se télescopant réellement que dans ces deux répliques :

CHARLOTTE.

L'originalité à tout prix ! On devient de plus en plus raffinés, au tricot ; on complique, on complique et à la longue, on s'aperçoit que c'est le classique qui est le meilleur !

4. Au changement de destinataire s'ajoute un changement de ton. La deuxième dame, qui s'était mise au diapason du ton de condoléances de Madame Prudent, retrouve toute son ironie à l'égard d'Antoine et « enchaîne gaiement ».

ANTOINE, *conchuant sa rêverie, désabusé.*

Quoique les trouvailles de l'amour... On s'en fait un monde et c'est bien limité. Ce qui compte au fond c'est la tendresse⁵. (p. 36)

Revenons à la conversation croisée des quatre femmes pour observer tout d'abord que le procédé dramaturgique auquel nous nous intéressons, et dont la force comique est évidente, est épaulé par plusieurs autres jeux sur le langage qui contribuent assez largement à faire de cette courte scène un moment de concentration maximale des effets plaisants. Signalons, entre autres, l'onomastique ridicule (Couilletou, Pédouze)⁶, l'euphémisme surprenant « où il est », les lapalissades (« une femme seule est une femme seule »), le trait caricatural (« Nous ne nous parlions jamais — l'habitude de lire son journal à table ») et surtout la parlure des deux provinciales, étonnant mélange de vulgarismes (emploi du possessif « *votre beau* », lexique trivial « *la garce* », désignation petite-bourgeoise du conjoint « *Monsieur Pédouze*, etc.) et d'une emphase parodique (« Ce parapluie était pour lui le symbole de notre bonheur »)⁷.

L'élément primordial reste bien toutefois l'entrecroisement des deux dialogues, dont nous ferons une analyse descriptive, avant de préciser plus brièvement les rapports qu'il entretient avec le quiproquo et d'apprécier enfin la part de gratuité d'un tel procédé.

L'artifice employé par Anouilh est, dans son principe, d'une grande simplicité : grâce à la proximité des thèmes des deux conversations (perte du parapluie / perte du mari)⁸, à l'imbrication des répliques, et à tout un jeu de similitudes formelles, les deux discours vont interférer de sorte que, pour le spectateur (ou pour le lecteur), ce qui est dit du parapluie va être mentalement appliqué au mari (et inversement) :

thèmes :	Parapluie	mari
↑ prédicats :	 dialogue Charlotte 1 ^{re} dame	X dialogue M ^{me} Prudent 2 ^e dame

5. Les marques favorisant la confusion des deux discours sont sensiblement les mêmes que celles que nous identifierons dans la conversation des quatre femmes : réflexions de caractère également général (« on... c'est »), rapprochements lexicaux (« originalité / trouvailles »), thème de l'échec de la complication scandé par des formules parallèles (« à la longue / au fond »).

6. Appartiennent au même registre les noms de Gérard Courtepointe (p. 11), de Gabrielle Fessard-Valcreuse (p. 32), de l'abbé Mouillette (p. 40). Du reste presque tous les noms propres de la pièce sont amusants à un titre ou à un autre : Edwige Pataquès, les Montmachou (p. 38), Patrick Fausseporte (p. 12), etc.

7. Quelques-uns des éléments que nous venons de citer se trouvent en fait dans les six répliques qui précèdent la conversation croisée elle-même.

8. Proximité phonétique également [parapluji / mari] par identité de la voyelle finale et profils en assonance à l'initiale (par / mar).

Ce chassé-croisé est en réalité légèrement asymétrique, le déplacement des propos sur le mari vers le motif du parapluie étant bien moins représenté que le transfert inverse. La raison en est qu'au premier élément de comique qu'est déjà, en soi, la permutation de deux dialogues (pur exercice de virtuosité verbale), s'en ajoute un second, plus voyant, qui est l'impropriété voulue de certains termes employés en théorie à propos du parapluie, dès lors qu'on les rapporte au défunt, dans un climat de dérision burlesque. Il y a donc à la fois analogie et écart, et le stratagème repose sur un habile tempérament de ces deux tendances contraires que nous allons envisager tour à tour.

Nous commencerons par l'examen des faits d'analogie, car ils précèdent les éléments de dissemblance à la fois dans la logique du procédé (l'écart n'existe que par rapport à une similitude préalablement acquise) et dans le mouvement de la scène, encore que l'antécédence soit ici bien réduite.

Comment le contact s'établit-il entre les deux dialogues supposés indépendants ? Dans l'échange qui précède la conversation à quatre, le traitement hyperbolique de l'épisode du parapluie égaré (« C'est affreux ») et sa mise en relation avec l'existence conjugale (« quinze ans de mariage — notre bonheur ») préparent discrètement la confusion des deux thèmes. Mais ce sont, bien entendu, les deux premières répliques (numérotées R. 1 et R. 2) qui doivent mettre immédiatement en place la superposition des deux conversations. D'où l'étroit parallélisme grammatical et sémantique des deux clausules interrogatives :

- Vous devez vous sentir toute désemparée ?
- Vous devez vous trouver bien perdue ?

Même interrogation par la seule mélodie, canevas syntaxiques rigoureusement identiques, reprise terme à terme de l'attaque de la phrase, et simples variations synonymiques sur le verbe (sentir / trouver), l'adverbe d'intensité (toute / bien) et le participe-adjectif (désemparée / perdue)⁹. Ici encore, comme c'était le cas plus haut pour « affreux », l'adjectif « désemparée » est légèrement disconvenant, s'agissant d'un incident mineur, et le choix d'un terme qui conviendrait mieux à une situation plus tragique sert de catalyseur à la permutation.

La mise en scène également devrait, en théorie, rendre sensible la convergence des propos grâce à une diction synchronisée des deux répliques. Nous disons « devrait », car la didascalie *en même temps* ne saurait être entendue *stricto sensu* et, sauf à admettre un brouillage qui

9. Le parallélisme est poussé beaucoup moins loin dans la première partie des deux répliques. On y relèvera surtout la ressemblance des deux groupes nominaux « votre beau parapluie » / « votre vieille Marthe ».

annulerait tout le bénéfice de la scène, un décalage minimum doit être substitué au synchronisme indiqué¹⁰.

Une fois que la permutabilité des deux séries a été « soufflée » au spectateur (lecteur) et que sa connivence est donc acquise, il n'est plus nécessaire que soit maintenu un parallélisme verbal aussi rigoureux et chacune des deux conversations peut reprendre un peu d'autonomie, à condition, cependant, que soit disséminée dans la suite de la scène toute une série d'échos propres à raviver la convention initiale. De fait, de multiples figures de répétition jalonnent le texte. Un premier classement, purement formel, en montrera la densité et la variété.

- Reprises littérales (anadiploses) : « Un mari, c'est un mari » (R. 5 et R. 8) ;
- Reprises • d'un verbe avec polyptote : « on ne s'entend pas... » / « s'entendre » (R. 5-R. 8).
 - de l'adjectif : « vieux » : « votre vieille Marthe » (R. 2), « J'en avais un vieux » (R. 4), « il était vieux » (R. 7).
- Variations synonymiques :
 - sur l'idée d'appartenance : « ce ne sera plus *mon* parapluie » ; « c'était le mien » (R. 7) / « C'est tout de même à vous » (R. 8) ;
 - avec gradation descendante « jamais » (R. 3), « pas tous les jours » (R. 4), « pas toujours » (R. 5) ;
 - jouant sur les constructions verbales : « se parler » (R. 3) / « s'adresser la parole » (R. 8) ;
 - par rotation des catégories grammaticales : « ce qui me tourmente le plus » (R. 10) / « votre peine » (R. 11).
- Désignation malveillante des « emprunteuses » : « la garce » (R. 10) / « l'autre » (R. 11).
- Retournement d'une locution :
 - « avoir à son bras » (R. 4 et R. 10) / « être dans les bras de » (R. 11) (soulignée, à distance, par l'antithèse « encore / ne plus »).
- Mouvements de pensée qui procèdent par balancements concessifs. À cet égard il faut noter la suite remarquable des répliques 3 à 9 dont les canevas logiques sont très voisins :

R. 3	En fait	... mais enfin
R. 4	Bien sûr	... mais enfin
R. 5	Certes	... mais enfin

10. Il s'agit là d'un problème commun à toutes les tentatives de simultanéisme, de Molière (cf. le commentaire de P. Larthomas sur un passage du *Malade imaginaire*, op. cit., p. 242) à Ionesco (par exemple dans le début du *Rhinocéros*). L'effet recherché peut être ou la cacophonie ou l'exacte superposition des paroles.

R. 6	Ø	... tout de même
R. 7	Bien sûr	... mais enfin
	Ø	... mais
R. 8	Si... que }	... tout de même
	Même si }	
R. 9	Ø	... mais même

- Goût de l'affirmation sentencieuse et du lieu commun qui se manifeste :
 - par l'emploi de l'indéfini *on* (R. 5, 8 et 9) et du présent gnomicique ;
 - dans les aphorismes symétriques « un mari c'est un mari » (R. 5 et 8) et « Une femme seule est une femme seule » (R. 6).
- Emploi récurrent du démonstratif neutre :
 - sous la forme simple, dans les différentes réalisations du tour « c'est » (présentatifs, segmentations) :
 - c'est un mari (R. 5),
 - c'était une présence d'homme (R. 6),
 - c'était le mien (R. 7),
 - c'est à vous (R. 8),
 - et, surtout, sous la forme renforcée *cela* :
 - « cela peuplait... » (R. 6), « cela finit... » (R. 9), « j'aurais préféré cela » (R. 10), « pour cela » (R. 12).
- Analogies dans les repérages temporels :
 - mêmes imparfaits du passé regretté dans tout le texte, et par exemple en R. 3 et R. 4 (« il était là / je l'avais ») avec jeu sur présence / possession.
 - présent évoqué par l'adverbe « maintenant » aux deux extrémités du texte (R. 1 et R. 12).
 - futurs stylistiques de la précaution oratoire :
 - vous dirai-je... (R. 4),
 - vous avouerai-je... (R. 10),
 - Je vais vous dire... (R. 11).

On pourrait identifier encore d'autres faits de détail, tels les volumes comparables des deux répliques consécutives 6 et 7, sans oublier toutes sortes de correspondances sonores secondaires¹¹.

Il n'est pas douteux que la plupart de ces reprises sont perçues, mais elles le sont sans doute avec une intensité variable, ce que le caractère

11. Citons, à titre d'exemple, les profils sonores partiellement identiques des groupes verbaux de deux répliques consécutives, R 4 et R 5 :

je le sens encore... / on ne s'entend pas
[zə le sãz äkɔr] / [3 nə sãtã pa]

analytique de notre dénombrement n'a guère permis d'observer. Il faudrait distinguer en effet entre les similitudes qui sont repérées de façon immédiate et consciente parce qu'elles se situent à proximité ou qu'elles sont plus frappantes¹², et celles qui, plus distantes ou plus ténues, ne le sont que de manière intuitive¹³. Quoi qu'il en soit, elles forment, toutes ensemble, un réseau nourri qui maintient la confusion provoquée par l'étroite convergence des deux premières répliques.

Si, à présent, nous portons notre attention sur la disposition interne de ces multiples échos et sur la construction d'ensemble de la scène, nous découvrons que l'effet de compénétration des deux dialogues ne se limite pas à la simple figure de croisement (expressément indiquée par Anouilh), mais qu'il se double d'un système d'enchevêtrement beaucoup plus complet.

Observons d'abord que les similitudes d'expression que nous avons relevées se situent en réalité sur deux plans distincts d'énonciation. Un grand nombre d'entre elles, et ce sont les seules à avoir valeur comique, permettent de jeter des passerelles entre les deux conversations réputées distinctes. Elles appartiennent nécessairement à des répliques contiguës, et à des places telles que l'écho soit aussi immédiat que possible. C'est le cas, par exemple, entre les troisième et quatrième répliques. La première phrase de la réplique 4 « Bien sûr, je ne m'en servais pas tous les jours » est le calque de la fin de la réplique de la deuxième dame « En fait, nous ne nous parlions jamais » (R. 3). Plus nette encore est l'importance que revêt la proximité dans la connexion des échanges 7 et 8. C'est aux derniers mots de la réplique, un peu plus longue, de la première dame que s'arrime, en chiasme, le truisme énoncé par la deuxième dame :

R. 7 — ... mais c'était le mien ! On est bête !

R. 8 — Que voulez-vous, c'est tout de même à vous.

À ces collisions artificielles s'ajoutent des reprises d'un autre ordre entre les interlocuteurs régulièrement en présence. Il s'agit de convergences de propos toutes naturelles, par reprises thématiques, telles qu'on peut en observer dans n'importe quelle conversation, soit entre questions et réponses, soit quand l'interlocuteur acquiesce ou renchérit. L'entretien entre Madame Prudent et la deuxième dame est riche en répétitions de cette sorte, par confirmation. Ainsi à une remarque désabusée de la veuve (R. 3) Madame Prudent répond-elle par une réflexion qui va dans le même sens, avec simple élargissement du cas individuel à la règle générale (R. 5) :

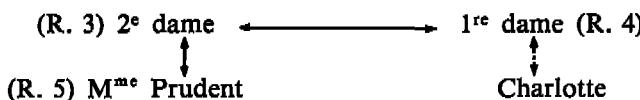
12. Tel est, par exemple, le cas du système d'enchaînement R. 10-R. 11 par modulation sur les expressions « avoir à son bras / être dans les bras de ».

13. Les échos de l'adjectif *vieux* sont ainsi moins instantanément repérables, et du fait de leur relative dispersion (R. 2-R. 4-R. 7), et parce que la connotation *en est neutre* dans le premier emploi, péjorative dans les deux autres.

(R. 3) — Charles était renfermé, lunatique, et en fait, nous ne nous parlions jamais, mais enfin — il était là !

(R. 5) — Certes, on ne s'entend pas toujours. Mais enfin une vie ensemble... Et un mari, c'est un mari...

Mais comme la même réplique R. 3 reçoit par ailleurs dans le plan de l'autre conversation (Charlotte / première dame) un écho inattendu (R. 4), on a une série ternaire de variations (R. 3, R. 4, R. 5) autour de l'antithèse « imperfections — mais avantages », avec un système d'écho double associant les deux types définis à l'instant, c'est-à-dire à la fois dans le plan de l'interlocution régulière R. 3-R. 5 (figuré ici verticalement) et dans celui du télescopage des deux conversations R. 3-R. 4 (figuré ici horizontalement) :



Autre exemple de reprise à double orientation en R. 8 dont les premiers mots (« un mari, c'est un mari ») reprennent terme à terme des propos antérieurs de Madame Prudent (R. 5), tandis que la seconde phrase enchaîne plaisamment sur la fin des considérations de la première dame (R. 7)¹⁴.

Dans la progression de la scène l'intérêt de ces systèmes complexes d'échos combinés est sans doute d'ajouter au simple croisement des deux conversations un effet de confusion élargi, si bien que les voix des quatre femmes en viennent à se ressembler, à ne plus être que les éléments interchangeables d'un chœur de bavardes ridicules¹⁵. Tout est

14. C'est une variante de la combinaison double par glissement d'un plan à l'autre que l'on a avec la série triple :

« sentir à son bras » (R. 4),
« avoir à son bras » (R. 10),

« être dans les bras de » (R. 11).

À la différence des deux cas précédents, le premier écho, de R. 10 par rapport à R. 4, ne s'établit pas d'interlocutrice à locutrice. Les deux expressions comparables sont toutes deux dans la bouche de Madame Pédrozoue, et les schémas des deux combinaisons [R. 3-R. 4-R. 5] et [R. 4-R. 10-R. 11] sont distincts :

R. 3 ←→ R. 4 R. 4
 ↓ { R. 10 } ←→ R. 11
 R. 5 ↓

Différence supplémentaire, mais non moindre, les répliques R. 3-R. 4-R. 5 sont continues tandis qu'un assez long intervalle sépare le premier emploi du tour « sentir à son bras » de sa reprise légèrement déviée « avoir à son bras », qui constitue un retour en arrière.

15. En recourant intentionnellement au singulier (« Une conversation s'engage, croisée entre les quatre dames »), Anouilh donne pour acquise d'avance la contamination des deux dialogues. Au sens étroit du terme, en effet, il y a deux conversations qui se nouent, à moins qu'on ne prenne le mot dans le sens plus large qu'il a dans des tours comme « La conversation s'anima, x prit part à la conversation », etc.).

fait, d'ailleurs, pour brouiller les pistes, pour que nous hésitions à chaque fois, tout au moins dans une lecture rapide, sur l'identité de celle qui reprend la parole¹⁶. L'anonymat des deux dames en visite y contribue, comme l'ingénieuse alternance des répliques, ou certaines équivoques verbales. En distinguant les thèmes des deux dialogues (perte du parapluie / veuvage), le tableau de l'alternance des répliques se présente ainsi (nous avons souligné les échanges concernant le parapluie) :

	Thèmes	Remarques
R. 1 <i>Charlotte</i> → première dame.....	<i>parapluie</i>	
R. 2 M ^{me} Prudent → deuxième dame.....	<i>veuvage</i>	assimilation initiale
R. 3 Deuxième dame → M ^{me} Prudent.....	<i>veuvage</i>	
R. 4 Première dame → Charlotte	<i>parapluie</i>	
R. 5 M ^{me} Prudent → deuxième dame	<i>veuvage</i>	
R. 6 Deuxième dame → M ^{me} Prudent.....	<i>veuvage</i>	
R. 7 Première dame → Charlotte	<i>parapluie</i>	(suite de R. 4 cf. « continue »)
R. 8 Deuxième dame → M ^{me} Prudent.....	<i>veuvage</i>	
R. 9 M ^{me} Prudent → deuxième dame	<i>veuvage</i>	
R. 10 Première dame → Charlotte	<i>parapluie</i>	
R. 11 M ^{me} Prudent → deuxième dame	<i>veuvage</i>	
R. 12 Deuxième dame → M ^{me} Prudent.....	<i>veuvage</i>	

Ce tableau appelle au moins deux remarques. Ce qui frappe, d'emblée, c'est la nette prédominance (en nombre de répliques) du dialogue entre Madame Prudent et la veuve (huit répliques contre quatre). On pourrait s'en étonner puisqu'on a signalé plus haut que le mécanisme comique était orienté et reposait prioritairement sur la déviation de ce qui était dit du parapluie dérobé vers le motif du veuvage. En déséquilibrant la répartition des échanges au profit de ce second sujet, l'écrivain paraît renoncer à exploiter à fond le procédé qui est pourtant la seule justification de cette scène. Certes, mais il respecte du même coup certaines lois du genre. La vraisemblance y gagne (si l'on peut parler ici de vraisemblance) ; les sujets des deux entretiens sont différents, et il est naturel que Madame Pérouze soit seule en mesure d'apporter des précisions inédites sur l'objet qui lui a appartenu, d'où une conversation à sens unique que Charlotte se contente de lancer, tandis que l'exercice des condoléances se prête traditionnellement à ces chants amébées prolongés. Ensuite l'utilisation excessive du procédé

16. À strictement parler, bien entendu, aucune confusion n'est possible, ni à la représentation, du fait que les quatre femmes s'expriment sous nos yeux, ni à la lecture, puisque nous sommes en principe renseignés sur leur identité par les indications de régie. Ce que nous aimerais montrer, c'est qu'en dépit de ces évidences tout est réglé pour favoriser une indistinction croissante.

comique du télescopage entraînerait un risque de saturation et disloquerait trop complètement l'organisation de la scène alors que les courtes phases d'échanges cohérents entre Madame Prudent et la deuxième dame viennent à rythme régulier ménager à l'esprit les temps de pause nécessaires.

L'ordre de succession des répliques est non moins ingénieux. À première vue la disposition est équilibrée, les tirades sur le parapluie alternant avec les échanges entre Madame Prudent et la veuve à raison d'une réplique pour le premier sujet contre deux pour l'autre. À y regarder de plus près, on constate au contraire que cette régularité trop mécanique est rompue ou seulement menacée à la faveur d'ambiguïtés verbales qui sont autant de « leurre » destinés à nous aiguiller sur de fausses pistes. La première rupture se situe à la sixième réplique. En effet, après la mise en place des entretiens parallèles par la mère et la belle-mère d'Antoine (R. 1 et R. 2), les répliques 3, 4 et 5 amorcent un pas croisé (R. 3 veuvage / R. 4 parapluie / R. 5 veuvage...) dont on s'attend à ce qu'il se poursuive jusqu'au terme de la scène. Selon une telle alternance, la sixième réplique devrait donc concerner le parapluie. Or c'est la veuve qui reprend la parole, mais dans des termes tels que les premiers mots « Ne serait-ce que pour les fournisseurs, les vagabonds... » n'excluent pas totalement la première interprétation, l'image d'un instrument que l'on brandit pour se débarrasser d'un intrus menaçant venant confusément à l'esprit (cf. la canne levée pour frapper, le rôle bien connu du rouleau à pâtisserie, etc.). Le tour concessif « ne serait-ce que... » permet, parce qu'il constitue une manière de rajout, de ne pas préciser à nouveau l'objet du propos, et rend grammaticalement possible l'équivoque.

Plus clairement encore la dixième réplique tout entière se prête de façon presque plausible à une double lecture :

Et puis, vous avouerai-je, ce qui me tourmente le plus ? C'est que je me demande quelle est la garce qui l'a maintenant à son bras. Une fois je l'avais lâché en descendant du trolleybus, il avait failli passer sous les roues, hé bien, j'aurais préféré cela !

Ici l'attente est créée par l'emploi de tours neutres « ce qui... c'est que... » et l'hésitation est prolongée par le recours aux pronoms représentants *l'* et *il*. Mieux encore, le terme de *garce* fait immanquablement penser à quelque rivalité amoureuse et l'expression « passer sous les roues » se dit surtout d'une personne, grâce à quoi l'ambiguïté semblerait un instant devoir se résoudre dans cette fausse direction si le verbe *lâcher* (et à un moindre degré la locution *avoir à son bras*) ne nous réorientait. Ajoutons que cette possibilité d'un double décodage n'apparaît d'ailleurs aussi nettement que dans les tout derniers échanges, précisément au moment où sont abandonnées les références explicites au mari et au parapluie.

Ainsi par le jeu des échos doubles et par la construction savante de la scène Anouilh dérègle-t-il comme à plaisir la distribution de la parole entre les quatre personnages.

Revenons à la confusion majeure, celle des deux conversations entre elles. Nous avons montré toutes les analogies qui les rapprochaient, mais nous avons dit aussi que le deuxième élément comique, le plus visible, tenait au maintien de certaines formes d'écart, à une imprécision systématique qui joue à sens unique, étant donné que la seule translation amusante est celle qui reporte sur l'époux disparu ce qui est dit du parapluie¹⁷. C'est pourquoi la discordance exploite au maximum l'écart linguistique entre les registres de l'inanimé et de l'animé (humain), comme nous allons le voir. L'utilisation des pronoms réservés en français moderne à l'inanimé tend déjà à « chosifier » la personne dont il est parlé.

- pronom adverbial *en* : « *s'en servir*, *en* avoir un vieux, *en* acheter un autre » (avec, dans les deux derniers cas, une valeur partitive impliquant une série d'objets identiques) ;
- pronom démonstratif neutre *ce* : « *ce* ne sera plus mon parapluie, *c'était* le mien ».

La transposition mentale de ces démonstratifs neutres à la personne du défunt n'est pas sans faire penser à l'usage méprisant de la forme *ça* en français familier. Mais ce qui est beaucoup plus sensible à la lecture, c'est qu'à ces emplois du démonstratif neutre (réguliers, si on les interprète au 1^{er} degré) correspond, dans les propos mêmes de la veuve, un recours stylistiquement marqué à des formes de neutre :

cela peuplait encore la salle à manger ;
c'est tout de même à vous.

Autrement dit la « chosification » ironique de l'époux qui procède d'une lecture codée du dialogue entre Charlotte et Madame Pérouze rejoint la manière même dont la deuxième dame évoque sans aménité le disparu. L'insistance grinçante sur le mutisme du conjoint contribue semblablement à le réduire à l'état d'objet.

À l'impropriété grammaticale se superpose, plus voyante et souvent plus drôle, l'impertinence lexicale. La réinterprétation du papotage de Madame Pérouze donne lieu à une accumulation de détails cocasses : qualifications légèrement inappropriées (« joli ») ou discourtoises (« il était vieux »), verbes insolites à propos d'un animé humain (« acheter,

17. Faut-il voir l'amorce d'un échange inverse dans la paronomase latente « renfermé / refermé » (R. 3) ?

offrir »), précisions descriptives de pure fantaisie (« Il s'ouvrait mal » — « il avait deux baleines tordues ») et suggestions grivoises (« je ne m'en servais pas tous les jours »).

Plusieurs expressions peuvent aussi se comprendre comme autant de cas de déchéance de l'individu, par sénilité (« je le sens encore à mon bras ») ou infantilisation (« je l'avais lâché en descendant du trolleybus », comme un enfant qu'on tiendrait par la main).

Tel est donc le procédé des conversations croisées, qui tend à fusionner deux échanges parallèles tout en ménageant entre eux des zones de non-coïncidence rigoureuse. En quoi le rapprochement avec le quiproquo est-il fondé et qu'est-ce qui l'en différencie ?

Comme pour le quiproquo, il s'agit avant tout de provoquer le report d'une parole sur un sujet auquel initialement elle n'était pas destinée. C'est pourquoi l'équivoque verbale, ressource essentielle du quiproquo, est ici aussi largement sollicitée. C'est grâce à elle que l'échange des deux conversations se prolonge, jusqu'à créer de véritables ambiguïtés (cas de la dizième réplique). Relèvent des multiples formes de l'équivoque des faits déjà signalés comme l'ambivalence de certaines expressions (« avoir à son bras, passer sous les roues ») un large recours à la synonymie, et surtout la plasticité des pronoms personnels représentants, soit qu'en l'absence de mention du représenté un léger doute puisse s'introduire (ce qui est le cas dans les trois répliques finales), soit que le choix de départ de deux substantifs de même genre grammatical (mari-parapluie) autorise, partout où sont employées les formes marquées en genre *Il* et *le*, à les rapporter indifféremment à l'un ou l'autre des deux termes clefs¹⁸.

Là s'arrête à peu près la ressemblance. En effet les situations imaginées par l'auteur dramatique ne sont pas identiques. Dans le cas du quiproquo, et à l'instar de ce qui peut arriver dans la vie quotidienne, un malentendu vrai s'installe entre les deux personnages qui se parlent. C'est un accident de la conversation qui respecterait la vraisemblance s'il n'était parfois trop ingénieusement amené et s'il n'était souvent prolongé outre mesure. Chez Anouilh, en revanche — et la différence est capitale —, il n'existe nulle méprise de la part des quatre femmes en présence. Considérée isolément, chacune des deux conversations est parfaitement régulière, et la fusion des deux séries théoriquement indépendantes¹⁹ ne se produit que grâce à la synthèse opérée par la

18. *A contrario* une paire comme « ombrelle / mari » n'aurait pas permis le même jeu. La même contrainte d'identité de genre grammatical est implicitement respectée dans tous les quiproquos, par exemple dans ceux de *l'Avare* cités par P. Larthomas (*op. cit.*, p. 233 et 234) : « celui qui m'a dérobé / cochon de lait » (2 masc.), « Élise / la cassette » (2 fém.).

19. Est-il nécessaire de préciser combien il est hors de toute vraisemblance qu'entre

vision d'un tiers, en l'espèce le spectateur ; elle n'existe que pour lui et par lui²⁰. C'est donc un croisé artificiel, pure supercherie d'écriture.

Cette différence essentielle a plusieurs corollaires.

D'abord les points de départ des scènes sont dissemblables. Alors que dans le quiproquo un ensemble de données antérieures (situationnelles, psychologiques, etc.), connues du spectateur, préparent généralement la confusion dont sont victimes les interlocuteurs et que l'emploi équivoque d'un seul terme suffit alors à un moment donné à déclencher, ici la nécessité de suggérer *ex nihilo* au spectateur la collision artificielle des deux entretiens explique le parallélisme verbal très poussé des deux premières répliques. Par la suite, au contraire — seconde différence —, la coïncidence peut être relâchée (et c'est ce qui se passe avec les nombreux développements en porte-à-faux comique) sans que soit remis en cause le procédé puisque celui-ci s'établit sur une sorte de pacte conclu avec le spectateur. À l'inverse, une des difficultés stylistiques bien connues du quiproquo est qu'il est menacé de rupture par l'emploi de toute expression qui ne s'inscrit pas dans le système du langage à double entente. C'est du reste un accident de ce type qui y met souvent fin, tandis que dans notre exemple le jeu pourrait se prolonger indéfiniment si la fantaisie de l'écrivain n'y apportait arbitrairement un terme. Enfin la vertu comique des deux procédés n'est pas exactement de même essence. Le quiproquo fait rire parce que nous nous amusons de la méprise des personnages en même temps que nous admirons la virtuosité de l'écrivain. S'il arrive de temps à autre, mais non nécessairement, qu'un terme convienne moins étroitement à l'un des deux sujets qu'à l'autre, cette inadéquation passagère est surtout là pour nous faire craindre que l'amphibologie ne soit dénoncée, précisément pour la prolonger de plus belle. Il n'en est pas de même dans cette scène des *Poissons rouges* où l'impropriété constante d'un des deux discours (après transposition des thèmes), loin d'être un accident, entretient le décalage facétieux qui fait presque tout le sel du texte.

Ce court passage peut être jugé d'un comique facile et tenu pour une bouffonnerie gratuite, inutile au progrès de l'action. Sa portée philosophique est sans doute moins négligeable qu'il n'y paraît car il s'inscrit parmi les multiples figures de dédoublement, d'échange et d'enchevêtrément auquel l'univers d'Anouilh fait une place croissante. Le stylisticien retiendra la virtuosité avec laquelle est employé un procédé

quatre femmes qui l'instant d'avant s'entretenaient des mêmes sujets puissent soudain s'établir et se maintenir deux conversations parallèles, sans qu'à aucun moment aucune d'entre elles s'aperçoive de la similitude comique du sujet abordé par l'autre paire ?

20. Commentant l'échange de propos simultanés qui entraîne une annihilation du dialogue entre Diafoirus et Argan, dans *Le Malade imaginaire*, P. Lathomas souligne que dans ce cas également le véritable destinataire est le public : « Et l'on remarquera que là encore le jeu se prolonge sans qu'aucun des autres personnages n'en souligne l'étrangeté ; comme si celle-ci n'était sensible qu'au seul spectateur. » (*Op. cit.*, p. 242).

qui, tout en s'inscrivant dans la tradition du quiproquo, l'élargit par la présence de quatre personnages, et non plus de deux, et en accuse délibérément le caractère factice en prenant le contre-pied des situations que la vie courante nous réserve. Chacun sait en effet que le croisement accidentel de deux conversations produit d'ordinaire un effet d'incongruité, voire d'absurde. C'est le cas des interférences saugrenues de deux échanges téléphoniques sur une même ligne (« As-tu vu Pierre ces temps-ci ? / Passez-moi la chambre 7 »). Pierre Daninos, dans les *Touristocrates*, force à peine les choses en imaginant la juxtaposition des propos de plusieurs passagers sur un navire en croisière :

Sur le pont, accoudé à la lisse, un monsieur contemplant distraitemment le paysage explique à un autre le chemin le plus court pour aller chez lui à Puteaux. Cette explication est hachée des recettes de cuisine que se communiquent deux dames.

Je laisse dérouler le ruban de mon magnétophone (haute fidélité) :

Écoutez, c'est bien simple y'a pas d'problème... vous voyez le feu rouge de la rue Jean-Jaurès ?... C'était un mille-feuilles. Eh bien, croyez-le ou non, il en a laissé un entier ! Je l'ai enveloppé vous pensez ! Mais le lendemain matin j'ai été obligée de le jeter forcément avec la crème... Bon vous l'passez, vous prenez la première à droite et le premier pavillon en montant la côte, c'est moi ! Vous pouvez pas vous tromper... Moi je dis : c'est du gâchis, c'est du gaspillage ! Quand je pense qu'il y a des gens qui meurent de faim, ça m'soulève le cœur... »²¹.

Ionesco tire parti d'accidents du même ordre dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* où les réponses téléphoniques de Madeleine se mêlent à des bribes de dialogue avec Amédée. Toutes ces formes d'embrouillamini²² ont en commun d'accuser la divergence et le disparate des deux échanges, alors qu'Anouilh, fort de la liberté d'invention que se donne l'auteur dramatique, imagine, contre toute vraisemblance, un mouvement inverse de convergence.

Enfin, à la différence du quiproquo, en déplaçant le plan du télescopage des répliques de la scène à la salle, du plateau à l'amusement complice du spectateur, il observe jusqu'au paradoxe cette règle première du langage dramatique qu'il énonce lui-même en ces termes : « Une pièce se joue avec des acteurs, et l'un de ces acteurs, qu'on le veuille ou non, c'est le public »²³.

Jean-Louis de BOISSIEU,
Université de Paris-Sorbonne.

21. Pierre Daninos, *Les Touristocrates*, Paris, Le livre de poche, 1976, p. 84-85.

22. Sur ce sujet on consultera en particulier l'ouvrage de R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957.

23. Cité par P. Vandromme dans *Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*, Paris, La Table Ronde, 1965, p. 34.

QU'APPELER « ACTUALISATION » ?

Hegel donnait pour fondamentale cette contradiction inhérente au langage : alors qu'il est fait pour communiquer l'expérience individuelle, il ne peut exprimer que l'universel (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 1833, XIV, 2). La manière dont le problème est résolu dans les langues semble avoir inspiré au XX^e siècle la théorie de l'*actualisation*, définie dans le *Dictionnaire de linguistique Larousse* « l'opération par laquelle une unité de la langue passe en parole ».

L'accord est loin d'être réalisé tant sur la théorie que sur sa dénomination. Le mot *actualisation* ne figure pas dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (Seuil, 1972). Dans *La linguistique, guide alphabétique*, publié sous la direction d'André Martinet (Denoël, 1969), le huitième article, dû à Frédéric François, introduit ce terme sur le mode hypothétique : « Si l'on nomme *actualisation* le passage du sens indéterminé des unités isolées au sens précis qu'elles ont dans un message particulier, on dira que le contexte linguistique ou la situation extra-linguistique peuvent tous deux jouer ce rôle d'*actualisation* » (p. 69-70). Un autre philosophe, Georges Galichet, estime que les fonctions sujet, attribut, complément sont actualisées par le verbe, « grâce à sa propriété d'insérer le procès dans le temps » (*Essai de grammaire psychologique*, 1947, p. 112). Enfin Robert Galisson parle d'*actualisation sémique* dans un article de *Langue française* (décembre 1970) dont la théorie est reprise par Mariana Tutescu dans son *Précis de sémantique français* (2^e éd., 1978, p. 118 ss.).

Ces acceptations morphologique, syntaxique, lexicale ont pour seul point commun la prise en compte d'une différence entre le signifié d'un mot en langue et son signifié en discours. Les unes et les autres seraient également légitimes si le terme n'avait fait sa première apparition notable à une date bien précise, dans un sens bien défini, sous la plume de Charles Bally.

Analysant en 1922 dans le *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, p. 117-137, *La Pensée et la Langue* de Ferdinand Brunot, le linguiste genevois formulait en une note étalée sur deux pages toute la théorie qu'on retrouvera dix ans plus tard dans son ouvrage doctrinal

Linguistique générale et linguistique française. La citation du début de cette note s'impose avant toute discussion :

Les mots d'une langue ne correspondent à aucune pensée réelle, formée par un sujet donné ; ils ne désignent que des représentations généralisées et des concepts abstraits. Le mot *roi* n'indique aucune image concrète de roi dans le cerveau d'un sujet déterminé. C'est seulement par contact avec la réalité que ces signes généraux correspondent à des formes individuelles de pensée ; par eux-mêmes, ils ne le peuvent pas. La langue est donc un système de signes *virtuels* destinés à être *actualisés*, dans chaque circonstance, pour l'expression d'une pensée donnée ; le fonctionnement de la langue consiste à transformer le virtuel en actuel ; tout un ensemble de signes sont affectés à cet usage. *Roi* est un signe virtuel ; au contraire « *le roi* (est mort) », « *mon roi* », « *un roi* », « *les rois* », « *deux rois* », « *quelques rois* », « *aucun roi* », « *le roi* (est le père de ses sujets) » sont des exemples d'une notion virtuelle actualisée, devenue élément d'une pensée réelle, et représentant, dans le cas particulier, un individu (déterminé ou non), une somme d'individus, une partie (déterminée ou non) de cette somme, enfin un genre. Ce que F. Brunot distingue sous les noms de détermination et indétermination (*P. L.*, 135 ss.) se range sous un seul chef : l'*actualisation* ; nous venons de voir ce que cela signifie psychologiquement ; grammaticalement, cela veut dire qu'un signe lexicologique est transformé en un *terme* de la phrase, et devient susceptible d'avoir une *fonction* dans cette phrase.

En aucun point de son exposé, Bally ne faisait allusion à la thèse, parue en 1919, de Gustave Guillaume sur *Le Problème de l'article et sa solution dans la langue française*, tout entière consacrée à la théorie du passage des noms de la langue, où ils offrent un sens « virtuel », au discours, où ils offrent un sens « réel », et à l'étude historique des formes et des emplois de l'article, petit mot ignoré du latin classique, né en latin vulgaire, présent en français dès la *Cantilène de Sainte Eulalie*, et dont la fonction propre est de « réaliser » le sens du nom. Bally a-t-il eu en mains le livre de Guillaume ? S'en est-il inspiré en remplaçant *réel* par *actuel* pris au sens de l'anglais *actual* ? La très forte personnalité de Ch. Bally, sa notoriété assise depuis 1905 sur le *Précis de stylistique française* et depuis 1916 sur la publication du *Cours de linguistique générale* de Saussure interdisent toute suspicion de démarquage conscient. Il paraît avoir ignoré Guillaume — et celui-ci affectera de l'ignorer, n'employant jamais le terme d'*actualisation*, d'ailleurs incompatible avec l'emploi qu'il faisait dans sa thèse du terme *actuel* pour distinguer l'article indéfini de l'article défini, *inactuel*.

Lecteur de *Temps et verbe* (paru en 1929) et auditeur en 1946-1948 des cours de Guillaume à l'École des Hautes Études, j'ai été frappé de l'analogie, aperçue clairement par lui et très confusément par Bally, entre la « réalisation » du procès dans l'emploi du verbe et celle de la

substance dans l'emploi du nom. Le parallélisme m'est apparu si éclatant que j'ai tenu à l'exploiter dans ma *Grammaire française des lycées et collèges*, dont Guillaume lut le manuscrit et approuva la publication (1950), heureux de voir sa doctrine — dont je gardais l'essentiel — en passe d'accéder à une large diffusion grâce à l'audace éclairée d'un éditeur scolaire plus soucieux de bien instruire que de beaucoup vendre. Malgré des réactions très favorables, le succès de ma grammaire ne devait s'affirmer vraiment que vingt ans plus tard, après la mort de Guillaume.

En 1971, au milieu de ce succès, je me permis pourtant de retoucher la théorie, dans l'article ACTUALISATION du *Grand Larousse de la langue française* : au dualisme guillaumien espace / temps je substituai les triples coordonnées du réel MOI-ICI-MAINTENANT. Dix ans plus tard, cette nouvelle version a trouvé sa place naturelle dans la théorie de l'énonciation au début de mon *Code du français courant* (Magnard, 1981), et j'ai pris le risque d'introduire dans ce manuel scolaire le terme même d'*actualisation* dont la nomenclature ministérielle n'offre aucun équivalent.

Un vieux scrupule, et une question que me posa en 1978 le Professeur Peter Wunderli, m'obligent à révéler une difficulté sur laquelle j'ai toujours glissé dans mes écrits de vulgarisation, en vertu du principe valéryen selon lequel « tout ce qui est simple est faux, mais tout ce qui est compliqué est inutilisable ». Je n'ai que trop essayé de reproches pour avoir voulu exploiter au niveau scolaire en 1950 une découverte de 1919.

Le problème se pose dans le domaine du nom, et je dois rappeler la formule — banale en mathématique — dont j'ai usé depuis 1965 (communication à la S.E.L.F.) pour symboliser le signifié du « substantif » :

$$E = \{x : p\}$$

Le substantif a pour signifié un « ensemble » E , défini « tout x ayant la propriété p ». L'élément p du signifié nominal est une constante, relevant du lexique ; l'élément x est une variable, relevant de la grammaire, plus particulièrement de la morphologie. À partir de cette formule, on peut concevoir l'actualisation de deux façons :

1° Limitation de l'extension d' x .

Il est tentant de penser que, de la langue au discours, l'extension d' x passe de l'universel au particulier. Les exemples de Bally paraissent d'abord appuyer cette vue : x , qui est flottant pour le mot *roi* isolé ou flanqué d'une épithète comme dans *grand roi* ou *roi cruel*, est réduit à un petit nombre dans *quelques rois*, à deux dans *deux rois*, à un dans *mon roi* où il est de plus identifié par rapport à la coordonnée MOI, et

dans *ce roi* où il est identifié par rapport à la coordonnée ICI (dans le contexte ou la situation). Ainsi le nom serait actualisé par tous les mots qui limitent son extension, articles et adjectifs non qualificatifs.

Voir ainsi les choses serait oublier que précisément Bally s'est élevé contre la confusion faite par Brunot entre « détermination » et « actualisation ». Dans la suite *un roi, roi* n'est pas « déterminé », mais il est « actuel ». Dans une maxime générale comme : *Le roi est le père de ses sujets*, l'extension du nom *roi* est infinie, mais le nom est actualisé.

La vue trop simple consistant à doter d'une fonction unique de limitation d'extension tous les mots précédant le nom dans le groupe nominal, à l'exception des adjectifs qualificatifs préposés, a pu être favorisée par la dénomination de *déterminants* ou *prédéterminants* que donnèrent à cette classe de mots les importateurs français du distributionnalisme américain (traduisant ainsi l'expression de Bloomfield *limiting adjectives*). Ce terme, employé par eux d'Henri Mitterand à Maurice Gross, a fini par être imposé aux enseignants du secondaire par la nomenclature de 1975. L'ayant évité jusque-là (au profit de *mots accessoires du nom*), j'ai dû finir par m'y soumettre dans le *Code du français courant*, tout en dénonçant ses faiblesses (§§ 108, 111). En fait, il en est de ce terme comme de tant d'autres chez les linguistes : on le dote d'un signifié global sans rapport avec son étymologie, et on convient sans trop de gêne d'appeler *déterminants* même les mots « indéfinis » qui marquent l'indétermination.

Mais le vrai problème est dans les choses : est-il besoin d'un terme unique pour rassembler ce que la grammaire traditionnelle énumérait en disant : *article, adjectif possessif, adjectif démonstratif, adjectif numeral, adjectif indéfini*, etc.? Ces mots ont-ils une fonction unique à laquelle le terme *d'actualisateurs* conviendrait mieux que *déterminants*? « Quantifier », « identifier », « généraliser », ce sont les fonctions que remplissaient en latin les adjectifs *duo, meus, omnis*, sans qu'on eût jamais l'emploi d'un terme comme « *actualisateur* ». On ne voit pas clairement, du côté des signifiés morphologiques, l'unité d'une « fonction actualisatrice » qui serait à la quantification et à la détermination ce qu'un genre est à des espèces.

2° Marquage de la « substantivosité ».

Le français dit : *Le roi entre*, et non : **Roi entre*. Le nom *roi* sans article ne peut désigner une substance, en l'occurrence une personne : son signifié se réduit à l'élément *p*, il note un complexe de propriétés, par exemple dans une phrase comme *Macbeth est roi*. Pour être sujet, le nom doit avoir le signifié *x : p*. L'article a la fonction de le lui conférer : Guillaume dit qu'il le « réalise », Bally qu'il l'« actualise ».

Damourette et Pichon, en 1927, sans référence à Guillaume ni à

Bally, ont exprimé des idées semblables dans leur théorie de l'assiette (*Des mots à la pensée*, tome 1, livre IV, chap. III, §§ 294 et 298) :

Le vrai substantif nominal, tel que le français le conçoit, comporte l'affirmation d'une réalité définie, d'une substance stable, d'une personnalité identifiable.

(...)

Une substance, dit Kant, *c'est ce qui peut être sujet*.

(...)

Ni la sexuisemblance, ni la blocalité, ne suffisent à assurer la substantivosité actuelle d'un substantif nominal. En effet, elles lui sont indissolublement attachées et ne le quittent point même lorsqu'il n'est pas en valence substantiveuse. Ceci s'applique, pour les répartitoires de quantitude, à la blocalité : *une étable à bœufs*. De même pour la sexuisemblance : *un corsage à rayes blanches*.

Pour que le substantif soit actuellement substantiveux, il lui faut mettre en outre de l'assiette, c'est-à-dire un certain degré de détermination touchant l'identité permanente de la substance.

Cette assiette, un nom comme *explication* la reçoit, selon eux, dans les groupes *une explication*, *cette explication*, *l'explication*, et « illusoirement » dans : *On n'a jamais donné d'explication* où l'explication « est envisagée comme hors du monde réel ».

Leur définition, formellement bien assise, ne l'est pas sémantiquement puisqu'elle prend en compte « un certain degré de détermination », critère dont on a vu l'inconsistance. Des mots comme *deux*, *quelques*, bien qu'ils n'apportent aucune détermination d'identité, donnent l'assiette au nom (*Deux rois se rencontrent*) ; des mots comme *autre*, *même*, dont l'emploi peut être décisif dans une identification (*C'est l'autre homme*, *C'est le même homme*), ne sont pas aptes à actualiser (on ne dit pas : **Autre homme est venu*, **J'ai vu même homme*).

Le meilleur, le seul critère d'une fonction actualisatrice est donc à chercher dans l'analyse distributionnelle, qui malheureusement borne sa compétence au constat d'un statut de position. Est actualisateur, outre l'article, tout mot substituable à l'article devant un nom sujet. Dans l'inventaire qui en découle, nous trouvons donc pour le français moderne :

- a) les articles (défini, indéfinis nombrable et continu) : *le roi*, *un roi*, *des pommes*, *du pain* ;
- b) des adjectifs non qualificatifs : les possessifs (*notre roi*), les démonstratifs (*ce roi*), des indéfinis (*quelques rois*, *certains rois*, *tout roi*, *chaque roi*, *aucun roi*), *quel* interrogatif et exclamatif (*quel roi*), *lequel* relatif (*lequel roi*), les numéraux cardinaux (*deux rois*) ;
- c) des mots de quantité recteurs, adverbes ou noms : *beaucoup de rois*, *plus de rois*, *des tas de rois* ;

d) la préposition *de* dans un contexte négatif : *Le pays n'a plus de roi, n'a plus de rois.*

La fonction actualisatrice de ces mots consiste à pourvoir les noms de l'élément *x*, c'est-à-dire de substance, et non à indiquer quelque valeur que ce soit de cette variable ; s'ils le font, c'est par une fonction associée : l'adjectif *deux*, par exemple, quantifie et actualise, l'adjectif *tout* généralise et actualise, l'adjectif *mon* identifie et actualise.

Les linguistes logiciens d'aujourd'hui, entre autres Robert Martin, Marc Wilmet, Georges Kleiber, Michel Galmiche, rivalisent de pénétration dans l'analyse du sémantisme des articles défini et indéfini : qu'il suffise de renvoyer à *Sémantikos*, vol. 2, N° 1 (1977), à *Linguistique romane et linguistique française* (Hommage à Jacques Pohl, 1980), au N° 57 (février 1983) de *Langue française (Grammaire et référence)*, au N° d'avril 1983 du *Français moderne (La détermination en français)*, aux N°^e 1 (1979) et 9 (1983) de LINX. Leur perspicacité ne rend pas inutile la lecture des pages de Guillaume dans sa thèse et ses écrits ultérieurs, de Bally au chapitre *Les termes de la phrase*, de Damourette et Pichon au chapitre *Assiette du substantif nominal* (tome 1). L'emploi dit « générique » des articles *un* et *le* dans des phrases comme :

Un / Le soldat français sait résister à la fatigue
a suscité entre autres mainte réflexion, de la thèse de Guillaume à l'article de Galmiche dans LINX 9 en passant par la jolie formule de Wilmet : *UN pose et LE présuppose*. Mais toutes ces analyses définissent les fonctions associées à la fonction actualisatrice, laquelle n'est pas concernée. Il faut récuser la logique sémantique comme facteur d'explication des marques d'actualisation, qui diffèrent d'une langue à l'autre et souvent d'un état à l'autre d'une même langue.

On pourrait penser qu'en latin la fonction actualisatrice, que n'assumait aucun « article », était aussi bien remplie par la variation casuelle, qui n'indiquait ni extension ni identité, mais **présupposait la substantivosité en impliquant le nom dans la chaîne syntaxique**. Cependant cette variation, si elle distinguait le nom du verbe, affectait aussi l'adjectif auquel le nom imposait son cas, et qui n'en acquérait pas pour autant la substantivosité (d'où la confusion de ces deux classes sous le terme *nomen* dans la liste latine des parties du discours, confusion perpétuée sous le terme *nom* jusqu'au XVII^e siècle).

Un argument étayant cette seconde conception de l'actualisation peut être tiré du système de l'ancien français, tel que je l'ai exposé dans une communication au Colloque des 28-29 septembre 1978 à Bruxelles, dont les Actes ont été publiés par Marc Wilmet sous le titre *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en Moyen Français*. Une sorte de « règle rythmique » gouvernait alors le groupe nominal : hormis les cas où l'article manquait comme en latin par suite d'une résistance de cer-

tains noms, principalement des noms abstraits offrant en discours la même représentation qu'en langue (G. Guillaume), l'ancien français (et le moyen français jusqu'au XV^e siècle) octroyait la fonction actualisatrice à tout **adjectif précédent le nom** : *tout* sans article actualisait au pluriel (*tous hommes*) comme encore aujourd'hui au singulier (*tout homme*) ; *autre* et *même* se passaient d'article : *Autre dame vous recevra*. Même l'adjectif qualificatif, du moment qu'il précédait le nom, dispensait de tout autre actualisateur :

Grant grace nous fist Dieu (Joinville)
Il y avoit lons merriens [poutres] (Joinville).

Cette particularité (qui explique seule historiquement l'emploi de *de* pour *des* en français moderne devant l'épithète antéposée) témoigne en faveur d'un statut plus formel que logique du groupe nominal, et la logique sémantique aurait du mal à déceler quelque « degré de détermination » dans le sens des adjectifs *grant*, *lons*, ailleurs *petit*, *gros*, *sage*, *beau*, *bon*, *meilleur*, *mauvais*, *nouveau*, etc.

Au terme de mon exposé à Bruxelles, la question de M. Wunderli fut celle-ci :

Avec le terme d'actualisation, ne désignez-vous pas deux choses différentes en ancien français et en français moderne ? Actualisation en A. F. : notionnelle, conditionnée par une identification référentielle concrète ; en F. M. : substantive, marque qu'un terme remplit une fonction qui peut revenir ou revient au substantif.

Je répondis hâtivement qu'il fallait peut-être disposer de deux mots pour distinguer ces deux choses, mais que le problème était le même aux deux époques. J'aurais dû trancher en donnant pour seule légitime la dernière acceptation, et en ajoutant que les actualisateurs, qu'ils soient désinence casuelle, article, adjectif déterminatif, numéral, voire qualificatif, présupposent plus ou moins conventionnellement la substantivosité par l'indication de fonction, de nombre, de détermination, voire de qualité qu'ils apportent. Le terme de **substantificateurs** eût été plus strictement définitoire, mais je m'en étais tenu au terme de Bally parce qu'aucun linguiste notoire n'en proposait de meilleur, considérant que la substantivosité trouve sa plus solide assise dans la substance référentielle, et que toute l'évolution du français a tendu à éliminer de la classe des substantificateurs les mots qui ne rattachent pas le nom aux coordonnées du réel.

ET SI NOUS RELISIONS BUFFON : « LE STYLE EST L'HOMME MÊME »

Par cette citation écourtée, parfois même transformée en « le style, c'est l'homme », Buffon apparaît comme le garant de la stylistique d'auteur. Serait-il le précurseur des romantiques exaltant l'individualité, la singularité ? Pour répondre à cette question, il est prudent de relire le discours prononcé par Buffon à l'Académie française le jour de sa réception, le 25 août 1753. Selon des démarches que la linguistique n'a pas inventées, mais explicitées et systématisées, la citation sera replacée dans des contextes de plus en plus élargis : le mot « style » sera étudié d'abord dans le métalangage que constituent ses définitions, et avec leur contexte pragmatique ; puis il sera saisi d'un point de vue sémantique dans ses autres emplois au long du *Discours*, selon les deux axes syntagmatique et paradigmaticque ; enfin l'ensemble du *Discours* sera situé dans le contexte de son énonciation.

Le point de départ est la proposition « le style est l'homme même », qui se compose grammaticalement d'un sujet, du verbe être et d'un attribut, et apparaît comme une définition. Le discours de réception de Buffon à l'Académie française a d'ailleurs souvent été édité et commenté dans les classes sous le nom de *Discours sur le style*, et ce titre, qui n'est pas de l'auteur, est bien conforme aux premières lignes du texte :

Je n'ai, messieurs, à vous offrir que votre propre bien : ce sont quelques idées sur le style que j'ai puisées dans vos ouvrages¹.

Ces « idées » se présentent plusieurs fois sous forme de définitions. Ainsi le troisième paragraphe commence par :

Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées.

1. Le texte du *Discours* n'étant pas long et accessible dans de nombreuses éditions, nous ne précisons pas de numéros de pages, et nous limitons le titre à *Discours*.

Cette définition première est complétée deux paragraphes plus loin :

Ce plan n'est pas encore le style, mais il en est la base ; il le soutient, il le dirige, il règle son mouvement et le soumet à des lois.

Cette dernière phrase invite à approfondir l'analyse : le mot « style » y est en fonction d'attribut, et pourtant il s'agit bien encore de définir le style et non pas le plan. C'est que le sujet grammatical ne coïncide pas avec le « sujet » que l'auteur déclare traiter. La grammaire ne dispense pas d'une interrogation de type pragmatique. L'élément « qui, au moment de l'acte d'énonciation, appartient déjà au champ de la conscience »² est le style comme « sujet » du *Discours*, ou pour éviter l'ambiguïté, comme « thème » ; ce qui porte l'information, ou « rhème », est ici le plan.

Ce type d'analyse en thème et rhème invite à sortir du cadre de la proposition pour s'étendre à la phrase et aux suites de phrases. Le mot « thème » est proche alors de son sens banal. Le thème est ce qui assure la cohésion du texte, ce qui en fait l'« unité », pour emprunter ce terme cher à Buffon³ ; il est souvent signalé par des répétitions de mots, comme « style » dans le *Discours*.

Mais précisément relisons dans son contexte la proposition « le style est l'homme même », qui n'est que le second élément d'une phrase : « Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même » ; il semble que, par un déplacement, le thème, répétitif, devienne l'homme, ce qui apparaît mieux dans le paragraphe complet :

Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité. La quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes, ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité ; si les ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goûts, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, et gagnent même à être mis en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer : s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps ; car il n'y a que la vérité qui soit durable et même éternelle. Or un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain, que celles qui peuvent faire le fond du sujet.

2. Bernard Combettes, *Pour une grammaire textuelle*, Paris, Duculot, 1983.

3. Buffon commence son sixième paragraphe par « tout sujet est un » et vante un peu plus loin « l'unité du style », sujet et style étant liés.

Sans doute est-il question du style, annoncé par « bien écrits », et le mot « style » est encore deux fois en position de sujet grammatical. Mais Buffon vient de parler aux académiciens des « morceaux sublimes » qu'il a trouvés dans leurs ouvrages ; c'est à eux qu'il s'adresse, comme dans son exorde et sa péroration, sur le thème de l'immortalité, développé par « postérité », « périr », « dans tous les temps », « durable », « éternelle ». Les « choses » qui sont opposées au style, ce sont les connaissances, les faits, les découvertes. Tout est organisé autour de la notion d'humain, et rejoint cette interrogation fondamentale pour le moraliste : qu'est-ce que l'homme ? d'où vient sa grandeur ? Buffon pense particulièrement aux académiciens, mais sans doute aussi à l'homme en général, tel qu'il a l'habitude de le situer au plus haut dans l'échelle des êtres vivants. Le contexte ne fait pas mention en tout cas d'un génie individuel ne ressemblant à aucun autre, et la notion de singularité, pour les faits, n'est pas valorisante.

La proposition si souvent isolée pourrait être paraphrasée par *ce qui fait l'homme, c'est le style (et non pas ce que les faits et les découvertes ont de singulier ou de nouveau). Par transformation, on obtiendrait *l'homme, c'est le style, plutôt que *le style, c'est l'homme. Ce que Buffon définit, c'est l'homme par le style. Le contexte élargi à la phrase et au paragraphe assure une lecture moins aventureuse. Mais, en dehors des périphrases, « style » appartient aussi au langage de Buffon : il convient de donner à ce mot répété le contexte plus étendu encore du *Discours* dans son ensemble pour une étude sémantique.

Pour déterminer les idées sur le style exposées par Buffon, les mots qui se combinent avec « style » et les substituts possibles du substantif sont à étudier séparément.

Sur l'axe syntagmatique des combinaisons, « style » est le support de divers prédicats, sous la forme d'adjectifs ou de substantifs abstraits dérivés d'adjectifs. Ces adjectifs sont dépréciatifs, comme « diffus », « lâche », « traînant », lorsque les pensées manquent d'ordre. Mais ils présentent le plus souvent le style comme un idéal à atteindre. Lié à un bon plan, « le style devient ferme, nerveux et concis ». Il doit être « naturel et facile » pour l'écrivain, « intéressant et lumineux » pour le lecteur. En fonction du sujet à traiter, il est « élevé, noble, sublime » ou « simple ». Les substantifs « gravité », « majesté », « noblesse », « rapidité », « sévérité », « unité », « vérité » sont tous valorisants ; ils renforcent l'impression que, pour un écrit, « avoir du style » est la qualité qui résume toutes les autres. C'est le contraire lorsque

des esprits cultivés, mais stériles (...) ont des mots en abondance, point d'idées ; ils travaillent donc sur les mots, et s'imaginent avoir combiné des idées, parce qu'ils ont arrangé des phrases, et avoir épuré le langage quand ils l'ont corrompu en détournant les acceptations. Ces

écrivains n'ont point de style, ou, si l'on veut, ils n'en ont que l'ombre. Le style doit graver des pensées : ils ne savent que tracer des paroles.

Les oppositions « idées » / « mots », « pensées » / « paroles » dans ce court passage constituent une autre manière de réfléchir sur le style.

Sur l'axe paradigmique, en effet, la notion de style s'éclaire par les associations quasi synonymiques, mais aussi et surtout par les antithèses. Dans la série des éloges reviennent deux fois « la véritable éloquence », quatre fois l'expression « bien écrire », définie ainsi :

Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre.

Ces trois valeurs sont une constante pour l'esthétique des arts visuels, auxquels renvoie implicitement Buffon. Toujours en liaison avec le style, le terme « génie » fait la synthèse des qualités opposées à la « facilité naturelle de parler qui n'est qu'un talent ». Dans une formule comme :

Le style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles,

« génie », « éloquence », art de « bien écrire » pourraient commuter avec « style ».

Par contraste, l'accent est mis aussi sur les mauvais écrivains, longuement critiqués. Ce sont ceux qui aiment les mots élégants, les brillantes couleurs, les « beautés dans les détails », qui expriment « des choses ordinaires ou communes d'une manière singulière ou pompeuse », qui aiment les mots plus que les idées. Parmi les valeurs négatives figurent encore à plusieurs reprises les passions fortes, « l'imagination prompte » ou « le premier feu de l'imagination », les effets produits sur l'oreille et les yeux, la recherche des mots pour eux-mêmes. Une métaphore filée image même les idées sur le style :

Ainsi, plus on mettra de cet esprit mince et brillant dans un écrit, moins il aura de nerf, de lumière, de chaleur et de style.

Ces observations sur le style touchent par certains côtés à la rhétorique, par d'autres à la critique littéraire. On croit lire certains manuels du temps⁴, dans lesquels, contrairement à la vision restrictive de notre époque, le style est mis en relation, non seulement avec le talent ou le génie de l'écrivain, mais encore avec le lecteur ou l'auditeur sur qui il faut « faire impression », avec des règles, qui ne varient que selon les

4. Charles Bruneau cite Du Marsais, Gaillard, Gibert, Lamy dans sa présentation du *Discours pour le Corpus général des philosophes français*, t. XLI, 1, Paris, P.U.F., 1954.

genres et selon le sujet traité, ce sur quoi Buffon insiste à la fin⁵. Le texte est discrètement normatif, l'indicatif futur indiquant indirectement ce que l'écrivain doit faire. Les différents chapitres de la rhétorique apparaissent, même si les mots techniques ne sont pas employés : le rôle de l'action oratoire est évoqué ; l'élocution s'efface devant l'invention et plus encore la disposition, lorsque le style est défini comme l'ordre dans les pensées.

Buffon expose donc des idées conformes à celles des traités. Il n'est pas novateur et ne conseille pas non plus aux autres de l'être. Les « règles » sont les mêmes pour tous, et ce qui est « singulier » est suspect. D'ailleurs le nouvel académicien n'annonce-t-il pas au début qu'il puise ses idées dans les ouvrages des autres ?

Mais à ce propos apparaît l'autre aspect du *Discours* : Buffon ne se contente pas d'énumérer les conditions d'un « beau style », il vise aussi — sans les nommer — des auteurs dont il analyse les textes sans complaisance et que les commentateurs se plaisent à identifier. Il fait alors œuvre de critique littéraire et son *Discours* ne peut être compris que dans son contexte, non linguistique cette fois. Il précise d'ailleurs lui-même la situation d'énonciation dans laquelle il se trouve.

À qui parle Buffon ? Il s'adresse à des académiciens qui l'ont élu sans qu'il pose sa candidature, alors qu'il appartient à l'Académie des Sciences depuis vingt ans.

De quoi parle-t-il ? Selon l'habitude, le nouvel académicien fait l'éloge de son prédécesseur, en plus des louanges obligées au roi, à Richelieu, au Chancelier Séguier : deux paragraphes lui suffisent, avec une seule ligne pour l'Archevêque de Sens dont il va occuper le fauteuil. En revanche, il choisit de parler à tous les académiciens de ce qu'ils sont, de ce qu'ils devraient être, et un peu des mauvais écrivains, qu'ils ne sont pas ou qu'ils ne devraient pas être. Il s'agit certes apparemment du style en général, mais les commentateurs croient reconnaître des allusions au « feu de l'imagination » chez Diderot, aux « traits saillants » chez Fontenelle ou Marivaux, au manque de vues d'ensemble chez Montesquieu. On peut imaginer l'effet produit par ce sujet inhabituel pour un discours de réception à l'Académie française.

Buffon parle aussi, indirectement, de lui-même. Son *Discours* appartient au style polémique : en fustigeant les écrits faciles et brillants, Buffon répond à certaines des attaques qui lui étaient faites, notamment contre ses idées de scientifique. Il refuse que son rôle soit seule-

5. Ch. Bruneau cite aussi un fragment non daté conservé par le notaire de Buffon : « Selon les différents sujets la manière d'écrire doit donc être très différente... Un grand écrivain ne doit point avoir de cachet ; l'impression du même sceau sur des productions diverses déclèle un manque de génie » (p. 496, note 4).

ment de mettre en forme, comme un simple vulgarisateur, des faits, des découvertes. Il voit dans la construction d'un ensemble cohérent le vrai mérite de l'homme. Mais de quel homme Buffon parle-t-il ? Il ne pense pas à une « individualité », ce terme ne se diffusant d'ailleurs que dans les années 1760, à un être « singulier », mais à l'homme en général. Il parle en philosophe avant que grandisse avec les romantiques l'idée du génie individuel de chaque artiste. C'est à la lecture de toute son œuvre qu'il faudrait renvoyer.

Non, Buffon n'a pas pu VOULOIR dire en 1753 que le style est l'expression d'**UN** homme, d'un être unique en son genre.

Et pourtant nous voilà en train de parler de Buffon, de le situer, lui et pas un autre, pour mieux comprendre son texte. Au terme d'un long cheminement avec l'aide des méthodes linguistiques pour éviter les faux sens, nous revenons à **UN** homme. Le texte de Buffon se prêterait à la stylistique d'auteur et, derrière le style du scientifique, perceraient sa rhétorique personnelle, ses « couleurs » et même ses métaphores, qui révèlent que, par de secrètes correspondances, les arts se ressemblent⁶.

Décidément, même interprétée hâtivement par la « postérité », la phrase de Buffon est pleine de bon sens.

Danielle BOUVEROT,
Université de Nancy II.

6. Notamment « linéament », « pièce de rapport », « fondre d'un seul jet », « coloris », sans compter « dessin », « tableau ».

SYNTAXE DE L'ORDRE PROUSTIEN

Je dus quitter un instant Gilberte, Françoise m'ayant appelé. Il me fallut l'accompagner dans un petit pavillon treillissé de vert, assez semblable aux bureaux d'octroi désaffectés du vieux Paris et dans lequel étaient depuis peu installés ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo et en France, par une anglo-manie mal informée, des water-closets. Les murs humides et anciens de l'entrée où je restai à attendre Françoise, dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui, m'allégeant aussitôt des soucis que venaient de faire naître en moi les paroles de Swann rapportées par Gilberte, me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexpliquée et certaine. J'aurais voulu, comme autrefois dans mes promenades du côté de Guermantes, essayer de pénétrer le charme de cette impression qui m'avait saisi et rester immobile à interroger cette émanation vieillotte qui me proposait non de jouir du plaisir qu'elle ne me donnait que par surcroît, mais de descendre dans la réalité qu'elle ne m'avait pas dévoilée. Mais la tenancière de l'établissement, vieille dame à jolies plâtrées et à perruque rousse, se mit à me parler. Françoise la croyait « tout à fait bien de chez elle ». Sa demoiselle avait épousé ce que Françoise appelait « un jeune homme de famille », par conséquent quelqu'un qu'elle trouvait plus différent d'un ouvrier que Saint-Simon un duc d'un homme « sorti de la lie du peuple ». Sans doute la tenancière, avant de l'être, avait eu des revers. Mais Françoise assurait qu'elle était marquise et appartenait à la famille de Saint-Ferréol. Cette marquise me conseilla de ne pas rester au frais et m'ouvrit même un cabinet en me disant : « Vous ne voulez pas entrer ? en voici un tout propre, pour vous ce sera gratis. » Elle le faisait peut-être seulement comme les demoiselles de chez Gouache, quand nous venions faire une commande, m'offraient un des bons qu'elles avaient sur le comptoir sous des cloches de verre et que maman me défendait, hélas ! d'accepter ; peut-être aussi, moins innocemment, comme telle vieille fleuriste par qui maman faisait remplir ses « jardinières » et qui me donnait une rose en roulant des yeux doux. En tous cas, si la « marquise » avait du goût pour les jeunes garçons, en leur ouvrant la porte hypogéenne de ces cubes de pierre où les hommes sont accroupis comme des sphinx, elle devait chercher dans ses générosités moins l'espérance de les corrompre que le plaisir qu'on éprouve à se montrer vainement prodigue envers ce qu'on aime, car je n'ai jamais vu auprès d'elle d'autre visiteur qu'un vieux garde forestier du jardin.

Un instant après je prenais congé de la « marquise », accompagné de Françoise, et je quittai cette dernière pour retourner auprès de Gilberte. Je l'aperçus tout de suite, sur une chaise, derrière le massif de lauriers. C'était pour ne pas être vue de ses amies : on jouait à cache-cache. J'allai m'asseoir à côté d'elle. Elle avait une toque plate qui descendait assez bas sur ses yeux, leur donnant ce même regard « en dessous », rêveur et fourbe que je lui avais vu la première fois à Combray. Je lui demandai s'il n'y avait pas moyen que j'eusse une explication verbale avec son père. Gilberte me dit qu'elle la lui avait proposée, mais qu'il la jugeait inutile. « Tenez, ajouta-t-elle, ne me laissez pas votre lettre, il faut rejoindre les autres puisqu'ils ne m'ont pas trouvée. »

Si Swann était arrivé alors avant même que je l'eusse reprise, cette lettre de la sincérité de laquelle je trouvais qu'il avait été si insensé de ne pas s'être laissé persuader, peut-être aurait-il vu que c'était lui qui avait raison. Car m'approchant de Gilberte qui, renversée sur sa chaise, me disait de prendre la lettre et ne me la tendait pas, je me sentis si attiré par son corps que je lui dis :

— Voyons, empêchez-moi de l'attraper, nous allons voir qui sera le plus fort.

Elle la mit dans son dos, je passai mes mains derrière son cou, en soulevant les nattes de cheveux qu'elle portait sur les épaules, soit que ce fût encore de son âge, soit que sa mère voulût la faire paraître plus longtemps enfant, afin de se rajeunir elle-même ; nous luttions, arcboutés. Je tâchais de l'attirer, elle résistait ; ses pommettes enflammées par l'effort étaient rouges et rondes comme des cerises ; elle riait comme si je l'eusse chatouillée ; je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j'aurais voulu grimper ; et, au milieu de la gymnastique que je faisais, sans qu'en fût à peine augmenté l'essoufflement que me donnaient l'exercice musculaire et l'ardeur du jeu, je répandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, mon plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps d'en connaître le goût ; aussitôt je pris la lettre. Alors, Gilberte me dit avec bonté :

— Vous savez, si vous voulez, nous pouvons lutter encore un peu.

Peut-être avait-elle obscurément senti que mon jeu avait un autre objet que celui que j'avais avoué, mais n'avait-elle pas su remarquer que je l'avais atteint. Et moi qui craignais qu'elle s'en fût aperçue (et un certain mouvement rétractile et contenu de pudeur offensée qu'elle eut un instant après, me donna à penser que je n'avais pas eu tort de le craindre), j'acceptai de lutter encore, de peur qu'elle pût croire que je ne m'étais pas proposé d'autre but que celui après quoi je n'avais plus envie que de rester tranquille auprès d'elle.

En rentrant, j'aperçus, je me rappelai brusquement l'image, cachée jusqu'à là, dont m'avait approché, sans me la laisser voir ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé. Cette image était celle de la petite pièce de mon oncle Adolphe, à Combray, laquelle exhalait en effet le même parfum d'humidité. Mais je ne pus comprendre, et je remis à plus tard de chercher pourquoi le rappel d'une image si insignifiante m'avait donné une telle félicité.

À l'ombre des Jeunes Filles en fleur (Paris, Gallimard, Pléiade), p. 492-494.

La scène est marquée par une boutade lancée par Gilberte, parlant de ses parents : « Vous savez, ils ne vous gobent pas ! » La lettre envoyée par le narrateur à Swann n'arrange rien — « ... j'étais désespéré ».

Alors, en deux pages d'une extrême densité dramatique, psychologique et symbolique, le récit brusquement quitte le champ abstrait des considérations idéalistes sur l'amour et le mensonge inconscient guidé par le désir pour introduire, dans un ordre immédiatement insensible, des touches précises sur :

— les lavabos des Champs-Élysées et leur odeur délivrante de tous les « soucis »¹ ;

1. Est-il agressivement anachronique (*Sein und Zeit* est de 1929) de relever dans cet emploi que fait Proust du mot *souci* des sèmes que classera l'analyse heideggerienne ? Sans doute. Mais il reste que les traducteurs n'ont pas retenu arbitrairement le mot *souci* : en écoutant leur langue, ils ont entendu un ensemble de significations, senties par Proust, et qui pouvaient correspondre au sentiment de Heidegger. — L'aphorisme de Char — « Mon métier est un métier de pointe » — est encore une fois vérifié par l'histoire lit-

- la dame (la « marquise ») tenancière de l'établissement où les hommes « sont accroupis comme des sphinx » ;
- le corps-à-corps maladroit et sensuel entre Marcel et Gilberte, marqué d'un plaisir érotique aussi soudain que discret ;
- le rapprochement entre l'odeur des toilettes et le cabinet de l'oncle Adolphe à Combray, « odeur de moisи ».

L'organisation intérieure de ces deux pages est un modèle de la méthode proustienne : par glissements successifs, profondément enchaînés les uns aux autres, le récit se développe, guidé par une cohérence implicite que le romancier veut masquer, tout en laissant les traces discrètes de cet ordre qui est au cœur de son projet. L'analyse stylistique de ces deux pages est peut-être capable de le décrire.

I. — LE PERSONNAGE COMME MÉTAPHORE.

Proust a souvent insisté sur la construction architecturale de son œuvre, en réponse à ceux qui ne savaient lire que des souvenirs découssus. L'attention à ces deux pages manifeste une organisation qui descend jusque dans le détail de certaines incidentes dont la gratuité ornementale se transforme alors en signes. Un exemple : par l'entremise de l'oncle Adolphe, cette page des *Jeunes Filles* est mise en écho avec le récit de la visite chez cet oncle où Marcel rencontra la « dame en rose », première apparition d'Odette. Fille d'Odette, Gilberte transforme l'émoi purement mental de Marcel, lors de cette visite chez l'oncle libertin, en sa réalité sensuelle ; d'autre part, la brouille entre la famille « légitime » et l'oncle Adolphe fait de cette relation à Gilberte une relation interdite par son code moral inconscient, ce qu'atteste la gêne inquiète (« ... moi qui craignais..., ... je n'avais pas eu tort de le craindre..., ... de peur qu'elle pût croire... ») qui suit le plaisir accompli.

L'ombre d'Odette, alors cocotte liée à la faute érotique, pèse, par un autre détail très anecdotique qui ouvre notre texte : « ... ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo et en France, par une *anglomanie* mal informée, des water-closets ». Odette, héroïne durant tout le roman de cette « anglomanie mal informée », avait appelé Marcel, lors de cette visite, un *gentleman*, prononcé, précisait Proust, les dents serrées « pour donner à la phrase un accent légèrement britannique »². C'est

téraire : le romancier occupe déjà le lieu que le philosophe occupera vingt ans plus tard, au sens où, par exemple, Corneille dramaturge décrit très exactement, dans *La Place Royale* (1635), la liberté d'indifférence deuxième manière de Descartes, dans ses lettres à Mesland de 1645.

2. *Swann*, I, p. 78.

encore elle qui propose à l'oncle d'inviter Marcel à prendre « a cup of tea ». De telles résonances formelles agissent comme des symboles discrets qui assurent de lointains contacts entre des textes apparemment disjoints et cependant liés par un souci précis d'orchestration.

Un dernier détail peut convaincre de l'aspect systématique de l'intention « musicale » qui guide Proust : une des caractéristiques synesthésiques de l'odeur du cabinet de l'oncle Adolphe à Combray est « ... odeur obscure et fraîche, à la fois forestière et *ancien régime*... » (I, 72). Le lavabo des Champs-Élysées est tenu par une femme que l'on appelle la « *marquise* ».

Rien ne dit explicitement que la scène que nous étudions est la suite de la visite chez l'oncle ; et cependant tout converge pour rendre possible une telle intuition : l'événement fortuit et provocateur lors duquel Marcel effleura une femme, interdite et possible, interdite par l'ordre moral de la famille Proust, brouillée avec l'oncle depuis cette rencontre, et possible, puisque cette femme passe pour être vénale, peut être tenu pour l'origine de fantasmes dont la lutte aux Champs-Élysées avec la fille de cette femme actualise les images.

Dans la *Recherche*, l'oncle Adolphe fonctionne comme une image synthétique de morceaux d'existence et de valeurs morales : il permet de fixer la première image sociale d'Odette, lorette entretenue de la plaine Monceau ; il est le libertinage censuré par le milieu familial (cf. les deux acceptations de « *moisi* » dans notre extrait) ; Morel, enfin, est fils d'un domestique au « *40 bis*, boulevard Malesherbes ». Le personnage secondaire, chez Proust, est ainsi plus souvent une métaphore complexe qu'une personne.

II. — ÉTUDE DE DEUX CHAMPS SÉMANTIQUES.

L'intention de Proust est très claire à partir du moment où l'on tient en mémoire le projet qui donne toute sa valeur à ce qui est le plan visible : rapprocher au maximum dans le récit l'évocation des deux plaisirs³, des deux secousses nerveuses qui se disputent l'expérience vitale de Marcel, l'une appelant à une espèce d'approfondissement spirituel, l'autre en revanche exigeant la poursuite sensuelle et jalouse où l'angoisse est permanente ; d'un côté il y a le plaisir qui appelle, par son assouvissement à la fois imprévu et insensible, l'arrêt du désir qui l'a suscité (plaisir « après quoi je n'avais plus envie que de rester tran-

3. Que l'on se souvienne de Rousseau, dans la cinquième *Promenade* : « ... tant que cet état dure [celui où « l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière »], celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur *imparfait, pauvre et relatif*, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur *suffisant, parfait et plein*, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. » (Paris, Garnier, 1944, p. 50).

quille auprès d'elle »), et de l'autre celui qui pousse à vouloir « descendre dans la réalité qu'elle (l'impression vécue lors de la réminiscence) ne m'avait pas dévoilée » ou « à pénétrer le charme de cette impression qui m'avait saisi ». Les mots « immobile » et « tranquille » font le pont entre ces deux vécus, mais dans des contextes où leur valeur n'a pas du tout la même acception : l'immobilité, lors de la réminiscence (« rester immobile à interroger cette émanation vieillotte »), est celle du chien d'arrêt saisi par l'odeur du gibier, et dont le brusque raidissement du corps est encore plus un effort dynamique que sa quête désordonnée ; en revanche, l'immobilité désirée après la surprise du plaisir sensuel est le résultat d'une perte d'énergie, et correspond à un temps de repos passif où le corps s'abandonne après la tension excessive du pur désir. Alors que le plaisir sensuel appelle sa propre fin, le plaisir de la réminiscence désire son propre dépassement, il est le signe, furtif et décisif, d'un autre ordre de perception. Dans les catégories temporelles où ces deux expériences trouvent leur vraie définition, les choix lexicaux de Proust s'organisent spontanément.

Deux champs sémantiques dont les pôles sont temporels divisent ces deux pages : un système précis d'antonymes, dans l'ordre temporel, spatial, sensuel et moral peut être dégagé qui permet de caractériser les deux plaisirs dont la signification *anagogique* devient alors patente. Les deux adjectifs *instable* et *consistant* nomment au plus juste ce système d'antonymes : la racine commune *stare*, dans un cas niée, dans l'autre renforcée, assure la vigueur rhétorique de l'idée. Du côté de l'*instable* se tient l'expérience hédoniste, sensuellement marquée par la chaleur (« enflammés par l'effort », « ardeur du jeu », « gouttes de sueur », métaphore transparente) ; du côté du *consistant* en revanche se multiplient les notations opposées : humidité, fraîcheur, odeur de renfermé. De la même façon le premier plaisir est senti comme « paisible », alors que l'autre est vécu comme une lutte et une gymnastique ; on peut « s'étayer » à l'un, alors que Gilberte est « l'arbuste après lequel j'aurais voulu grimper », l'image renversant les rôles ; l'un a un goût « délicieux », l'autre est « un plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps d'en connaître le goût » ; enfin et surtout, l'un relève d'une vérité « durable », l'autre est fugitif puisqu'il nous laisse incapable de le « retenir » et de le « posséder ». Ces deux derniers traits sont évidemment liés au jeu amoureux avec Gilberte, dont le récit vient ensuite, par une polysémie classique du verbe posséder. Le non-contrôle de l'orgasme, sa soudaineté « sans goût », l'absence de tout échange avec le partenaire, perversement présentée comme un soulagement et qui est en fait la raison même de l'échec, tout cela se tient en filigrane dans cette description qui, anticipant sur la scène en fait visée, se tient dans les limites des bienséances et du désir de masquer en partie la réalité crue.

Voici, schématisés, les deux paradigmes que nous venons de décrire :

Le plaisir sensuel	Le plaisir de la réminiscence
Souci	Exaltation
Instable	Consistant
Immobile	Tranquille
Lutter } Gymnastique }	Paisible
Ardeur du jeu Gouttes de sueur }	Fraîcheur
Impossibilité de le retenir	Durable
» » posséder	
» » s'y « attarder	
le temps d'en connaître le goût »	Délicieux
« Jouir du plaisir »	« Descendre dans la réalité »
Hédonisme. Plaisir qui a sa fin en lui-même. Temps perdu. Durée mortifère.	Recherche spirituelle. Plaisir initiatique qui a sa fin hors de lui-même. Temps retrouvé. Salut.

L'analyse lexicologique esquissée permet de comprendre que les deux plaisirs servent de support aux deux expériences temporelles qui constituent l'essence d'une vie : il y a l'instant dont la saveur échappe à la temporalité mortifère (« ... allège [d'où « exaltation »] de tous les soucis »), et celui qui, par son instabilité même, exacerbe le sentiment de la durée en concentrant en lui le triple sentiment qui la constitue : le désir, ou le futur ; le regret inquiet, ou le passé ; et la jouissance, ou le présent étroit. Le souci est le fruit vénéneux de cette temporalité intégralement vécue, alors que « l'exaltation » insoucieuse est, comme il nous le dira dans le *Temps retrouvé*, la suspension de ce sentiment. Le mot « félicité », chargé de connotations psychologiques et religieuses, n'a pas son antonyme dans le texte, mais le système général est si pesant que son absence devient le signe-zéro du concept de chute, chute dans le temps perdu, dans la jalouse, dans l'inessentiel en général.

Il y a le plaisir actif qui relance, dans le moment de son impression, le désir que Proust nomme vaguement à ce moment du récit, et que l'on comprendra très vite comme le désir de la création : les notes écrites sur les genoux, dans la voiture du docteur Percepied, lorsque jouaient avec le relief les trois clochers de Martinville, sont présentées comme les prémisses d'une vocation que le moment spirituel de Proust interprète non plus comme un appel religieux, mais comme un appel vers la littérature. Tel est le plaisir dont le sentiment ne cesse de renforcer le désir ; à l'opposé il y a le plaisir dont l'essence même est, se connaissant, d'anéantir le désir dont il était la fin, et dont l'archétype est évidemment l'orgasme que Proust décrit dans sa réalité la plus euphémisée et en même temps la plus violente.

III. ÉTUDE DE LA FONCTION D'UNE CONSTANTE : LA COMPARAISON « ZEUGMATIQUE »⁴.

Question d'ordre : pourquoi avoir intercalé dans le récit de la réminiscence et des luttes adolescentes le passage sur la « marquise » ? Quelle est l'utilité dramatique de cette étrange parenthèse où apparaît une trace de scatalogie, même adoucie par l'humour d'une comparaison exacte et inattendue ? Quelle est la fonction symbolique de ce bref développement, apparemment gratuit et incongru, sur les toilettes à entrée « hypogéenne », où les hommes se tiennent « accroupis comme des sphinx » ? La mort, les excréments, le sphinx, l'Œdipe, voilà un champ surdéterminé qu'un artiste en commentaire lacanien pourra légitimement exploiter. Mais tel n'est pas notre objet immédiat, qui est l'organisation dramatique et la logique de certains enchaînements. Si l'axe directeur du passage est la mise en contact, aussi étroite que possible, des deux postulations dont la tension contradictoire organise la vie du narrateur, on peut comprendre que le chemin qui les réunit, et qui est fait de cette vie perdue au cours de laquelle la mémoire se charge de matière, en même temps que l'esprit renonce à mener à bien l'œuvre essentielle, est renvoyé analogiquement aux lieux d'aisance, au *moisi*, par lesquels il faut nécessairement transiter pour rejoindre l'œuvre. À ce titre la médiation de Norpois, au début des *Jeunes Filles*, est emblématique d'une dérive loin des vérités aperçues à Combray et du détours par le vagabondage mondain.

Tel est le détours, à la fois dérisoire et nécessaire, pour que la forme littéraire s'épanouisse, car elle ne saurait se nourrir du rien. L'illusion est de penser que le détours, parce qu'il est un détours, peut être évité : l'homme ne peut faire l'économie de sa vie « mondaine », en elle-même vaine, mais qui peut être retrouvée si, par delà les désirs particuliers dont notre appétit la parsème, nous savons éprouver le mystère d'une présence qui fait signe en direction de notre être « durable, inexpliqué et certain ». Ainsi l'oncle Adolphe, perdu dans les filets des cocottes, est l'objet d'une condamnation morale qui l'exclut du cercle social, comme les lavabos, déchets, excréments, sont ignorés, enterrés (« hypo-

4. Que l'on me pardonne ce néologisme inélégant : par lui je veux désigner ce type de comparaison que Proust affectionne et dans laquelle il établit une relation d'identité entre des réalités que les mœurs, les hiérarchies acceptées, ont l'habitude de séparer. Un exemple : « Et rien ne fait mieux penser à certaines livreries de Notre-Dame de Paris et d'œuvres de Gérard de Nerval, telles qu'elles étaient accrochées à la devanture de l'épicerie de Combray, que, dans son encadrement rectangulaire et fleuri que supportaient les divinités fluviales, une action nominative de la Compagnie des Eaux » (I, p. 455). Le lecteur pourra compléter son corpus facilement, certaines pages (p. 506 des *Jeunes Filles* par exemple) pouvant contenir jusqu'à quatre comparaisons de ce type. Gérard Genette a signalé ce trait dans *Figures III*.

gée »). Mais ce qui est chute radicale dans la banalité quotidienne, répétitive et insatisfaisante des plaisirs peut être le lieu du salut si l'émerveillante sensation d'une présence absolue est éprouvée à son contact, par exemple lorsqu'une fraîche odeur de moisi fait se superposer un instant ancien et l'instant présent, détruisant ainsi la possibilité du futur porteur de la mort. L'habitude proustienne des comparaisons « *zeugmatiques* » a ici son origine : au sens où le presque rien (une odeur de moisi) peut communiquer une « véritable exaltation », de même il est possible de mettre en relation des réalités dont toutes les apparences physiques, morales ou sociales n'ont évidemment aucune commune mesure. Une métaphysique implicite ne cesse de sous-tendre cette constante stylistique : l'être et le presque rien sont solidaires, comme est continue la chaîne du vivant, ce qui permet de comparer l'attitude de Françoise à l'égard de la « *Charité de Giotto* » à celle de la guêpe fouisseuse paralysant ses proies, ou l'ardeur de la même Françoise, aux Halles, à celle de Michel-Ange dans les carrières de marbre, tous deux à la recherche de la matière propre à assurer au chef-d'œuvre projeté son support matériel parfait. Il n'y a pas de page où Proust ne joue de ces rapprochements surprenants qui lèvent les parois séparant les classes sociales, les ordres de sentiments ou les attitudes mondaines : rien ne serait plus réducteur que d'interpréter cette constante comme le reflet métaphorique d'un regard de psychologue, darwinien et ironique, sachant voir derrière les « variantes », au sens structuraliste du mot, la réalité architectonique commune : cette interprétation, d'une certaine manière exacte, ne va pas jusqu'à la vérité de ce « tic » d'écriture. On peut s'approcher de celle-ci à mesure que l'on comprend la douleur nécessaire : devoir enfonder sa vie dans le dédale des désirs successifs et vains, pour métamorphoser un jour en une œuvre ces expériences nulles en elles-mêmes. L'œuvre proustienne est comme l'*Absolu* de Hegel : le détournement par « la violence et la douleur du négatif » est inévitable.

Ainsi le passage des amours enfantines, ici très marquées par un érotisme à la fois tyrannique et raté, à l'exaltation supérieure ne peut faire l'économie d'une évocation triviale comme la vie, celle de la marquise, « tenancière » des lieux clos. À l'intérieur de cette description, comme dans une structure en abîme, Proust développe des images « *zeugmatiques* », lavabos et hypogée, homme accroupi et sphinx. L'Égypte de la vallée des rois et les toilettes publiques sont rapprochées en une espèce de burlesque bas où l'on peut toujours lire les traces de ce réflexe stylistique, lui-même symptôme de cette vision du monde où la nomination même de l'Être, sans le support des choses, est impossible, mais où, également, les choses en elles-mêmes, sans la lumière de l'Être, sont « inconsistantes ».

Il y a le plaisir fugitif qui sent la mort, l'hypogée, qui est lié au fécal, et la dérision du rapprochement entre la silhouette de profil du sphinx et de l'homme accroupi qui, tels les lions de Délos, interroge le

temps. Le monde de Charlus, à travers le masque de la marquise, rôde dans ces lavabos aux odeurs de moisî : de la marquise au baron, des « joues plâtrées » de celle-ci au maquillage de Mémé, et surtout du « goût pour les jeunes garçons » et de cette tendance à se « montrer vainement prodigue envers ce qu'on aime », le chemin est droit et les ressemblances trop nombreuses qui jouent le rôle de l'annonce tragique. Le « derrière rebondi » de Charlus à la fin du roman est ici évoqué dans la trivialité agressive des water-closets. La rhétorique proustienne de l'ordre aime à s'avancer masquée, mais son goût pour la structure classique — annonces, reprises, masques dramatiques trahis par des faits de style, comme dans Marivaux — ne laisse pas d'apparaître. Par une espèce d'hypallage incessant des traits somatiques et psychologiques, au sens où ce qui caractérise la « marquise » vise en fait déjà Charlus, le roman se développe sur plusieurs modes temporels, l'un de la durée fictive au cours de laquelle les personnages se métamorphosent et vont à leur destin (Bloch, Saint-Loup, Odette, M^{me} Verdurin, etc.), l'autre de l'instant où coexistent ces différentes figures (Swann est au début du livre ce que passera pour être Bloch à la fin).

On a beaucoup travaillé sur la syntaxe de la phrase proustienne. La syntaxe du discours, la « disposition » classique, offre peut-être des ressources plus nombreuses et plus éclairantes au commentaire car, discrète et nonchalante comme le jeu du souvenir, c'est elle qui réorganise la réalité et lui donne sa signification *volontaire*.

Pierre A. CAHNÉ,
Université de Paris-Sorbonne.

**UNE REMISE EN CAUSE
DES ARTS DU LANGAGE
AU XVIII^e SIÈCLE :
LE NOUVEAU VISAGE DES BELLES-LETTRES
AU SEIN DES PARTIES DU SAVOIR**

L'enquête lexico-sémantique que j'effectue sur les bouleversements qui ont affecté la configuration du savoir entre 1680 et 1760 m'a amené à concentrer tout d'abord mon attention sur la locution *Belles-Lettres* et sur l'objet dont elle a été le vocable préférentiel durant plusieurs décennies.

Un précédent article¹ faisait le point sur les problèmes posés par cette locution, notamment l'imprécision de l'objet par là désigné, mais aussi les causes de sa désaffection progressive.

Le deuxième volet de cette étude dont je me propose de donner ici un aperçu succinct² vient tout naturellement répondre à la question : que dit-on des Belles-Lettres au XVIII^e siècle ? ou, pour être plus précis, que dit-on de cet objet de langage que sont les Belles-Lettres ? Quelle perception les contemporains en ont-ils ? Quels sont les signes lexicaux qui viennent le plus communément s'associer à cet objet ?

Ce faisant, j'espère introduire à la fois à une meilleure connaissance des mentalités au XVIII^e siècle et dessiner les premiers contours de cette désaffection croissante pour les arts du langage à laquelle nous assistons dans nos établissements scolaires.

J'ai mené cette enquête sur un vaste corpus d'œuvres dites mineures : discours académiques, pamphlets, cours et Écoles de Belles-Lettres, articles de dictionnaires, Remarques et Réflexions, préfaces d'ouvrages, recensions de livres, etc.³.

1. *Expertise linguistique d'une locution : les Belles-Lettres*, article à paraître dans *Le Français moderne*.

2. On en trouvera un exposé plus détaillé dans ma thèse de troisième cycle *La locution Belles-Lettres au XVIII^e siècle* (soutenue à Nancy II en 1980).

3. Dans ce corpus, j'extrairai les quelques références bibliographiques les plus significatives : Barbeyrac (J.), *Discours sur l'utilité des Lettres et des Sciences en vue du bien de l'État*, La Haye, 1715 ; Montesquieu, Discours prononcé à la rentrée de l'Académie de Bordeaux le 15 novembre 1717 ; La Nauze, *Discours sur les rapports que les Belles-Lettres et les Sciences ont entr'elles* (prononcé en 1735 devant l'Académie des Inscriptions

La méthode d'investigation a consisté à extraire d'un tissu grammatical plus ou moins complexe les jugements analytiques portés sur les Belles-Lettres en général ou sur telle ou telle de leurs parties vraiment canoniques. Parfois ils revêtent la forme d'un prédicat verbal mais dans d'autres cas ils se logent par exemple dans des tournures nominalisées que l'on doit alors décomposer afin de faire apparaître un contenu pré-suppositionnel classique. Soit l'énoncé suivant :

Que les détracteurs des Belles-Lettres remontent donc à leur origine, qu'ils considèrent la multitude d'objets intéressants qu'elles embrassent, et ils auront pour elles l'estime et la reconnaissance qu'elles méritent : mais incapables d'en apprécier les beautés fines et délicates...⁴.

Quelques propositions s'extraient ici de façon simple :

1. Les Belles-Lettres sont dénigrées (faute de pouvoir employer un verbe de la même racine que détracteurs).
2. Elles embrassent une multitude d'objets intéressants.
3. Elles méritent l'estime et la reconnaissance.
4. Elles ont des beautés fines et délicates.

Ces propositions ne sont pas toutes d'un égal intérêt. Ce sont surtout la deuxième et la quatrième qui nous intéressent dans la mesure où elles livrent une appréciation intrinsèque aux Belles-Lettres. En revanche, la première et la troisième mettent en relation ces disciplines avec un objet extérieur à elles : l'opinion qu'on en a, piètre ou au contraire favorable.

Le texte continue ensuite :

... incapables d'en apprécier les beautés fines et délicates, ils aiment mieux les avilir que de les cultiver ; ils dédaignent de sacrifier aux grâces pour assujettir tout à leurs méthodes, à leurs règles et à leurs compas⁵.

Dans ce passage, il s'agit toujours du comportement des détracteurs des Belles-Lettres face à leurs victimes. Or le texte crée ici une sorte d'équivalence que la construction en parataxe met en valeur et que nous pouvons formuler ainsi :

et Belles-Lettres) ; *De l'abus qu'on fait quelque fois d'une prétendue clarté de style, en traitant les matières de littérature* (discours prononcé le 4 janvier 1736 devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), in *Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome XIII, p. 372-399 ; Anonyme, *Réflexions générales sur l'utilité des Belles-Lettres*, in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome XVI, p. 11-37 ; d'Alembert, Discours préliminaire de l'*Encyclopédie (passim)*, Paris, 1751 ; Jaucourt (Denis de), articles « Lettres » et « Sciences » de l'*Encyclopédie* ; Forest (J.), *Discours sur ces paroles Combien les Sciences sont redévalues aux Belles-Lettres*, Mercure de France, août 1753, p. 47 sq.

4. J. Forest, *op. cit.*, p. 49.

5. *Ibid.*

5. Cultiver les Belles-Lettres, c'est (en d'autres termes et figurativement) sacrifier aux grâces.

Plus loin, l'opération se fait plus délicate. Parlant de l'âme, l'auteur dit :

Elle perdroit entièrement l'usage de ses facultés naissantes, si on ne les exerceoit de bonne heure par des objets faciles et agréables qui piquent son attention, et qui développant peu à peu ses ressorts, la préparent insensiblement aux travaux des Sciences ⁶.

On sait que, dans la formation de l'enfant, les Belles-Lettres ont le rôle d'initiateur. *Ces objets faciles* sont donc une périphrase explicative qui, dans le contexte, renvoie aux Belles-Lettres. On pourra donc ajouter au catalogue des propos tenus sur les Belles-Lettres le jugement ainsi formulé :

6. Les Belles-Lettres ont des objets faciles et agréables.

Plus loin dans le texte viennent plusieurs cas d'hyponymie :

L'amusante variété de l'Histoire, les mouvements impétueux ou pathétiques de l'Éloquence, la douce harmonie de la Poésie, les traits vifs, les beautés naïves et touchantes qu'elles prodiguent dans tous les genres, sont des charmes propres à nous rendre attentifs, et le moyen le plus prompt pour nous remplir l'esprit de signes et d'idées ⁷.

L'Histoire, l'Éloquence et la Poésie sont, on le sait, les parties cardinales des Belles-Lettres. Nous les considérons donc comme hyponymes de *Belles-Lettres*. Par voie de conséquence, ce qui se dit de non spécifique sur ces disciplines peut à bon droit s'appliquer aussi aux Belles-Lettres. Or les constructions nominales *l'amusante variété de l'Histoire, les mouvements impétueux de l'Éloquence, la douce harmonie de la Poésie*, se laissent aisément développer en propositions simples :

7. L'Histoire est d'une amusante variété.
8. L'Éloquence a des mouvements impétueux ou pathétiques.
9. La Poésie a une douce harmonie.
10. Toutes ont des traits vifs.
11. Toutes ont des beautés naïves et touchantes.
12. Elles ont des charmes.
13. Ceux-ci sont propres à nous rendre attentifs.
14. Ils nous remplissent l'esprit de signes et d'idées.

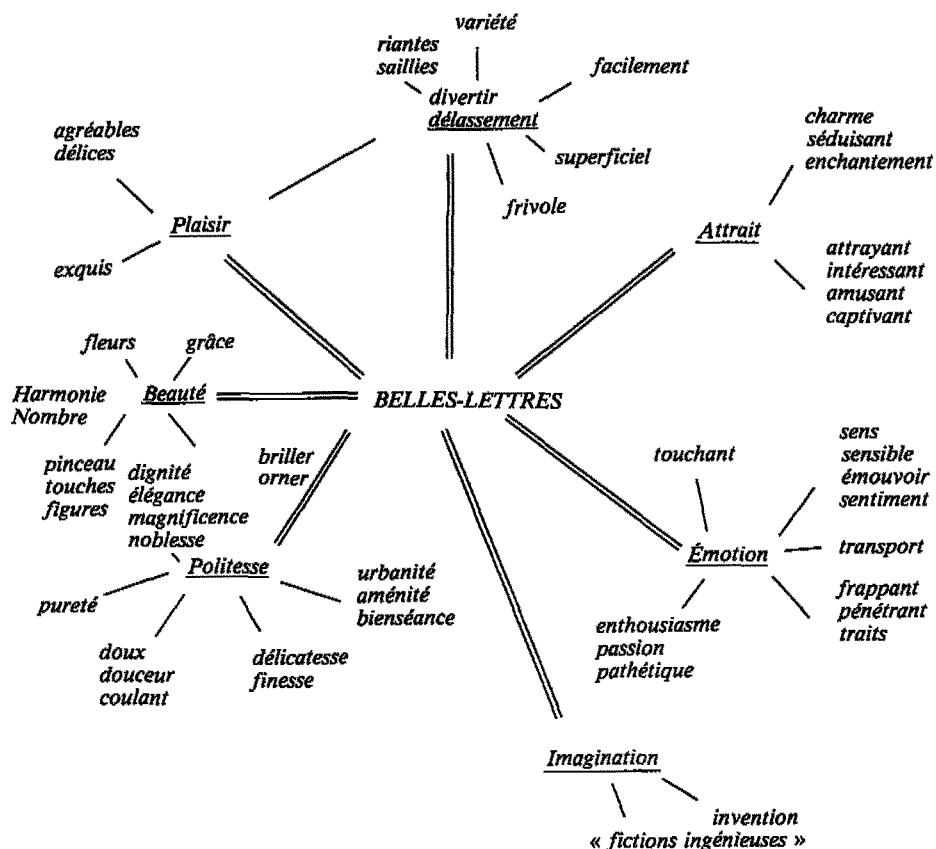
Toutes ces propositions valent également pour les Belles-Lettres. Une fois collectées les propositions ainsi obtenues par le dépouille-

6. *Id.*, p. 50.

7. *Ibid.*

ment des textes du corpus, il s'agit de les classer afin de donner à ce désordre une configuration rationnelle.

À l'usage, il nous est apparu que la thématique des Belles-Lettres se laissait assez aisément organiser autour de quelques grands pôles notionnels dont le croquis ci-joint donne une représentation assez exacte. Précisons toutefois qu'il ne saurait être question de conférer aux constellations lexicales que j'ai constituées autour de quelques mots-vedettes une rigueur géométrique : j'ai regroupé empiriquement les mots à partir d'affinités sémantiques plus ou moins étroites. Mais le résultat éclaire singulièrement l'image que les contemporains de Voltaire se font des Belles-Lettres. Voici donc ce croquis :



N. B. : Les lexèmes sont ici inscrits selon une suffixation indifférente, adjetivale, nominale ou verbale. Il faut évidemment ne retenir que la racine, car elle figure ensuite dans tous les environnements suffixaux possibles.

Il convient d'insister ici sur la récurrence « obstinée » de ces thèmes que la seule influence mutuelle ne saurait expliquer. Il y a là une série d'associations fréquentes qui traduisent une image assez généralement reçue des Belles-Lettres.

Les Belles-Lettres se caractérisent donc principalement par leur *beauté*, leur *politesse*, par le travail de l'*imagination* et par les effets qu'elles produisent : *plaisir*, *attrait*, *émotion* et *délassement*.

On pourrait résumer cette thématique par une comparaison souvent donnée dans notre corpus : les Belles-Lettres sont semées de *fleurs* tel un jardin :

Le passage subit de l'étude des Belles-Lettres à celle de la Philosophie, c'est-à-dire d'un pays agréable, riant et tout rempli de fleurs, à une région pour l'ordinaire sèche, épineuse et escarpée, rebute quelques fois les jeunes gens⁸.

On voit pourquoi, alors, les Belles-Lettres jouent, dans le développement de l'intelligence, un rôle de défrichage préparatoire à l'étude des Sciences : elles sont d'un abord facile qui ne rebute pas l'enfant. Elles *s'insinuent* presque sans effort dans son esprit et contribuent à affiner ses idées.

Mais pourquoi sont-elles si faciles d'abord ? À cela les textes donnent trois réponses : parce qu'elles *plaisent*, parce qu'elles *émeument*, parce qu'elles *divertissent*.

Les Belles-Lettres sont en effet une occasion de *plaisir* ; les textes comportent un foisonnement de vocabulaire qui gravite autour de cette notion : *agrément*, *aménité*, *délice*, *attrayant*, *exquis*, *douceur*, *élégance*, *urbanité*.

Bruzen de la Martinière résume fort bien la position générale de nos auteurs en ces termes :

Les Matières que nous avons parcourues dans cette Seconde Partie (i.e. les Belles-Lettres) composent ce que nos ayeux appeloient la Gaye Science ; il semble que par ce nom ils ayent supposé que le principal but que l'on s'y propose est le plaisir. Il est vrai que tous les ouvrages d'Éloquence, de Poésie, de Musique et de Peinture doivent causer en nous un véritable plaisir⁹.

Ce plaisir est essentiellement dû à leur beauté. Par les ornements que confèrent les figures au style, par le nombre et l'harmonie de

8. Ch. Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris, J. Estienne, 1728, tome IV, p. 345.

9. A. A. Bruzen de la Martinière, *Introduction à l'étude des sciences et des belles-lettres, en faveur des personnes qui ne savent que le françois*, La Haye, J. Beauregard, 1731, p. 290-291.

l'expression, les Belles-Lettres séduisent, charment et vont jusqu'à captiver l'esprit. Pendant que le rythme harmonieux de la parole charme nos oreilles, les images gracieuses, les fictions ingénieuses, les figures hardies font sur nous l'effet d'une belle peinture. Tels sont les propos qu'en substance tiennent nos auteurs.

D'autre part, les Belles-Lettres émeuvent. Elles s'adressent davantage à la sensibilité qu'à l'intelligence rationnelle. Elles touchent, frappent, voire transportent. Suscitant l'imagination, elles la nourrissent par des fictions attrayantes ou pathétiques. Elles donnent à voir plus qu'à comprendre, à sentir plus qu'à raisonner.

Tout se passe comme si la culture des Belles-Lettres ne demandait presque pas d'effort en regard de celle des Sciences. Elle n'est donc destinée qu'à instruire l'enfance ou à divertir l'âge adulte.

Divertissement, délassement, variété, tels sont en effet les mots-clés qui désignent la récréation de l'homme mûr. Dans plusieurs documents, en effet, l'auteur conseille instamment à son disciple de ne faire qu'un usage modéré des Belles-Lettres :

Il est bon de les aimer mais sobrement. On peut bien s'en faire un délassement agréable, mais non pas une occupation accablante.

Outre cela il est assez ordinaire que leur agrément jette dans un esprit qui les a goûtées une aversion pour les Sciences dont la méthode est sèche, mais l'utilité plus grande¹⁰.

Le Père Thomassin, modèle d'une vie réglée dans les études, est cité en exemple pour n'avoir lu des auteurs d'*Humanités* que pendant ses vacances. Un autre passage de Bruzen de la Martinière montre parfaitement le statut respectif des Sciences et des Belles-Lettres dans la vie :

Les études dont nous avons parlé jusqu'à présent (i.e. les Sciences) regardent les Devoirs, et sont une préparation utile aux Emplois. Nous avons dit que les devoirs doivent être le premier objet de nos soins ; on ne sauroit trop le répéter, et c'est une vérité que l'on ne devroit jamais perdre de vue. Les Sciences, suivant ce principe, méritent notre principale attention par le rapport inévitable qu'elles ont respectivement avec les emplois auxquels la Providence trouve bon de nous attacher, mais en supposant qu'on leur a donné le temps et l'application qu'elles demandent, rien n'empêche que l'on ne donne aussi quelques heures à un autre genre d'Études qui servent à orner l'Esprit. C'est par rapport à ces ornemens qu'on les appelle Belles-Lettres, et on nomme Beaux Esprits ceux qui les cultivent¹¹.

En relation avec la vie professionnelle et sociale, les Sciences sont donc au premier plan des préoccupations de l'homme, tandis que les

10. *Id.*, p. 122.

11. *Id.*, p. 116.

Belles-Lettres ne prennent qu'une place secondaire. Les unes sont dans l'ordre de l'*utile*, tandis que les autres n'ont en partage que l'*agréable*. Or, de l'*agréable* au superflu il ne reste qu'un pas qui est vite franchi : « À la rigueur on peut se passer des Belles-Lettres », dit Bruzen. La Nauze confirme ce jugement tout en y apportant des restrictions fort significatives.

L'homme pourroit se passer de l'Éloquence, de la Poësie et de tout l'attirail des Lettres, s'il n'avoit pour toutes qualitez de l'âme que la seule intelligence, et si les impressions que font sur lui les objets sensibles, aboutissoient à de pures perceptions. La façon de s'énoncer la plus simple et la plus claire seroit alors la plus convenable pour lui, parce qu'elle seroit la mieux assortie à la simplicité de ses idées. Mais il a reçu des mains de la Nature quelque chose de plus ; il a reçu le don de l'imagination et du sentiment, et ces deux principes qui entrent dans tout ce qu'il peut penser, dire, ou faire, ont leur langage particulier. C'est ce langage réduit en art qui est le langage des Belles-Lettres¹².

On voit que la position des Belles-Lettres, au sein de l'Encyclopédie, est fragile. Cette dernière citation montre sur quel terrain et par quels moyens les partisans des Lettres tentent de défendre la valeur de leurs disciplines. Au sein de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres notamment, plusieurs discours argumentent en faveur de l'embellissement des Sciences par les Belles-Lettres¹³ :

La parole, dit un Ancien, est le flambeau de l'âme. Quelques exactes, quelques justes que soient nos idées, elles ne sauroient se montrer si elles n'étoient revêtues de mots propres, d'épithètes choisies et de tous les agréments nécessaires à en faire ressortir l'analogie et la vérité. Ce principe, incontestable à l'égard de tout ouvrage d'Esprit en général, acquiert un nouveau degré de force à l'égard des ouvrages sur les Sciences ; plus elles sont abstraites, plus celui qui les médite semble avoir besoin d'un style pur ou élégant pour se rendre intelligible¹⁴.

Ce sujet fait pratiquement l'objet de tout le deuxième discours de l'abbé La Nauze qui prend vigoureusement parti en faveur de l'embellissement des matières de science :

Dans les siècles où régnait le bon goût..., on traitoit philosophiquement les matières de Littérature, et l'on accompagnoit en même temps les ouvrages les plus savants et les plus profonds, de tous les agréments d'une érudition variée¹⁵.

12. La Nauze, *De l'abus qu'on fait quelquefois d'une prétendue clarté de style*, p. 391-392.

13. La Nauze et Anonyme en note 3 ci-dessus.

14. J. Forest, *op. cit.*, p. 71.

15. La Nauze, *op. cit.*, p. 384.

Son argumentation consiste à soutenir que l'homme n'est pas pur entendement. En conséquence, il ne s'agit pas tant pour celui qui parle de pouvoir se faire entendre que de savoir se faire écouter. On parle en l'air, on écrit en vain si l'on ne possède l'art d'intéresser un auditeur ou un lecteur. Il faut donc sans cesse soutenir son attention défaillante. Or une trop grande clarté, une netteté trop parfaite finissent par lasser. C'est là que les Belles-Lettres interviennent pour pallier la monotonie ou la difficulté du discours scientifique : elles apportent avec elles *dignité, finesse, abondance, pureté, vivacité, noblesse, harmonie et élégance*. Ainsi procédaient les Anciens, continue notre auteur, lorsqu'ils mettaient en vers les connaissances les plus didactiques ou usaient de tous les artifices de l'Éloquence pour faire accepter les exigences les plus rudes de la Morale. Tant il est vrai, conclut-il, que *les hommes se conduisent beaucoup plus par sentiment que par conviction*¹⁶.

S'agit-il alors de rompre avec la clarté ? La réponse est ici mitigée : il ne faut évidemment pas tomber dans l'obscurité qui est toujours condamnable dans la mesure où elle est un défaut d'expression. Mais il est bon d'utiliser les ornements d'un discours séduisant, quitte à rendre le sens moins immédiatement perceptible. Le lecteur cultivé ne répugne pas à chercher le sens caché d'un texte bien écrit. Il trouve même une joie sensible à deviner :

Rien ne flatte davantage l'amour propre de ceux qui vous écoutent, que de leur donner à entendre plus que vous ne paroissez leur en dire. Vous leur supposez de l'esprit et de l'intelligence en leur expliquant les choses à demi, en leur laissant deviner le reste¹⁷.

S'il faut de la méthode, nul n'en doute, elle doit donc passer inaperçue. Les finesse de l'art sont d'autant plus estimables qu'elles sont plus cachées. Or toutes ces techniques s'apprennent au contact des Belles-Lettres :

Elles n'ont qu'à toucher à un objet, elles l'embellissent, elles le transforment par une espèce d'enchantement¹⁸.

et l'auteur de conclure :

Il faut par conséquent que le mérite de la plus grande clarté ne soit pas une preuve incontestable de la plus grande perfection du langage¹⁹.

La littérature apologétique dont je viens de donner un aperçu reflète bien une situation conflictuelle dans laquelle le secteur des Belles-

16. *Id.*, p. 396.

17. *Id.*, p. 387.

18. *Id.*, p. 391.

19. *Id.*, p. 399.

Lettres, naguère au ciel des connaissances, se trouve concurrencé et remis en cause par les disciplines de calcul et d'observation. Il n'est pas arbitraire que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ait été le théâtre de plusieurs des discours ici dépouillés : elle avait à sauvegarder le savoir dont elle était dépositaire. Argumenter abondamment en faveur des Belles-Lettres, en défendre la légitimité, c'est bien l'indice que, dès le premier tiers du XVIII^e siècle, l'intérêt des études littéraires, des arts du langage, se trouve sérieusement contesté.

Je voudrais tirer de cette enquête deux autres conclusions plus actuelles :

- D'abord la physionomie des arts du langage, telle que nous la voyons dessinée par les auteurs du XVIII^e siècle, porte en germe celle, moins structurée mais plus radicale, que nous connaissons aujourd'hui. À cela près, me semble-t-il, que les contemporains de Voltaire croient encore à la nécessité de donner à l'enfant une solide teinture des bons auteurs afin que son style y acquière à la fois clarté, force et élégance. Mais le grief de frivilité est déjà présent.
- Cette revendication des Belles-Lettres à jouer un rôle dans le véhicule des connaissances scientifiques nous paraît vraiment anachronique aujourd'hui. Et pourtant il y a peut-être là une leçon à méditer : si l'on peut mettre en doute l'utilité de l'*ornate dicere* dans la rédaction scientifique, encore faut-il que la base, *recte et bene dicere*, soit acquise. On peut en douter aujourd'hui.

Depuis la disparition des cours de rhétorique à la fin du siècle dernier, nous avons connu un appauvrissement graduel des pratiques et des contenus de la classe de français. Si une partie de ces exercices étaient sclérosés, on peut se demander si l'on n'a pas jeté aujourd'hui « le bébé avec l'eau du bain ». La construction d'un texte, fût-il des plus quotidiens, ne saurait se faire au hasard. Il y a des protocoles, des règles dont la négligence conduit à l'incohérence, à l'incompréhension. C'est à mettre à jour ces règles de syntaxe et de rhétorique textuelles qu'il nous faudrait travailler afin qu'elles puissent ensuite faire l'objet d'une approche méthodique dans les classes.

Philippe CARON,
Université de Limoges.

LE « TABLEAU » DU MAGASIN D'ANTIQUITÉS DANS *LA PEAU DE CHAGRIN*

Quand Balzac publie *La Peau de Chagrin* il est déjà l'auteur du *Dernier Chouan* et il y a longtemps qu'il s'est essayé aux techniques du récit dans les romans qu'il n'a pas signés de son nom, mais, en écrivant pour *La Mode*, *La Silhouette*, *Le Voleur*, *La Caricature*, il s'est aussi forgé un style qui n'ignore et ne refuse rien des artifices d'un journaliste à succès. Loin de chercher à s'en défaire pour écrire ce qu'il appelle alors son « conte fantastique »¹ il en joue avec complaisance, faisant parade de la virtuosité que son ami Philaret Chasles va mettre à rendre compte, dans *Le Messager des Chambres*², de cette *Peau de chagrin* et que lui-même prêtera plus tard à Lucien de Rubempré écrivant son premier article ou à Lousteau improvisant dans le salon de la « Muse du département ». Tout est dit et raconté comme si auteur et lecteurs gardaient une liberté ironique face au pathétique et au fantastique qui se déploient. Quand Raphaël s'exclame : « Ah ! si tu connaissais ma vie », il entend aussitôt son ami Émile lui dire : « la phrase est usée », et quand le drame s'est achevé dans une outrance toute romantique sur une image de mort et de désespoir, un épilogue plaisamment dialogué vient rompre l'illusion et nous rappeler que tout n'était que rêve, caprice de la fantaisie. Raphaël lui-même, quand il prend la place du narrateur, met à raconter ses malheurs un égal brio : pour traduire son horreur des dettes et les cauchemars qu'elle lui inspire, il se compare au « double d'un Allemand » et s'imagine face à des créanciers qui lui demanderaient de quel droit il mange « des puddings à la chipolata »³ ; autant d'allusions au goût du jour : au succès des contes d'Hoffmann récemment traduits et, ce qui est plus inattendu pour évoquer un luxe coupable, à un vaudeville de Scribe où un cuisinier veut retrouver la recette d'un plat mirifique et bien évidemment imaginaire⁴.

1. *La Caricature*, 9 décembre 1830, « Les Litanies romantiques » : première apparition du titre. L'article est signé du pseudonyme d'Alfred Coudreux, *Oeuvres diverses*, Paris, Conard, 1938, t. II, p. 218.

2. *Le Messager des Chambres*, 6 août 1831, article en partie repris dans son Introduction aux *Romans et Contes philosophiques* : voir *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, 1979, p. 1189-1192 (édition de référence).

3. *La Peau de Chagrin*, éd. P. Citron, *ibid.*, p. 119, 199.

4. *Vatel*, créé en 1823.

Un peu partout enfin s'insinuent dans le récit des morceaux brillants qui font saillie et pourraient presque s'en détacher. La preuve en est que Balzac a publié, dans *La Caricature*, un « Croquis » intitulé « Le dernier napoléon »⁵ qui est une première ébauche de la scène dans la maison de jeu par quoi commence le roman.

La visite du magasin d'antiquités est un de ces épisodes à part, où la narration est suspendue plus délibérément, plus longtemps qu'ailleurs et où le style se charge, se surcharge même, de mots et de figures faits pour briller et fixer l'attention. M. Larthomas a montré naguère, avec le talent qu'on lui connaît, comment Balzac, tout au long du *Cabinet des Antiques*, a représenté Diane de Maufrigneuse et sa séduction en multipliant les variations sur le mot *ange* et le vocabulaire de « l'angélisme »⁶. Je voudrais à l'inverse m'arrêter ici, dans ce seul épisode, au foisonnement des mots et des images⁷. C'est la discontinuité, la gratuité qui paraissent triompher dans cet exercice de style. Chaque détail pourtant est en place dans un ensemble.

À lire cette description qui interrompt le récit si près de son début, on voit aussitôt que c'est un morceau de bravoure, où la virtuosité est poussée à l'extrême. Mais tout l'art du romancier est déjà dans la manière d'introduire et d'encadrer ce « tableau ». Balzac a pris soin qu'il s'accorde d'emblée au moment comme au lieu et tant de détails juxtaposés et proliférants qui le composent n'ont rien qui soit hors de propos. Prenons-y garde avant d'entrer dans leur étude, la mise en scène importe à leur effet et dispose le lecteur à se plaire à leur bizarerie.

On ne sait rien encore du « jeune homme » anonyme apparu au premier plan dès l'ouverture, sinon qu'il est ruiné et décidé à se noyer quand la nuit sera venue. Il entre dans le magasin dans l'intention, nous dit-on, de « donner une pâture à ses sens ou d'y attendre la nuit en marchandant des objets d'art ». Quand la visite s'est achevée sur une rêverie solitaire, l'attente est finie : « la nuit, l'heure de mourir était subitement venue », et l'action va reprendre avec l'arrivée du marchand. La plus hyperbolique des descriptions se trouve enfermée entre ces très strictes bornes temporelles, dans un temps creux où rien ne peut ni ne doit se passer et dont elle est par sa longueur même l'exakte figure. Quant au lieu, il en autorise par avance toutes les extravagances

5. *La Caricature*, n° 7, 16 décembre 1830 : texte reproduit par P. Citron, éd. de référence, variantes, p. 1232-1234. Deux autres fragments ont paru en 1831 avant le volume, mais comme réclames : voir *ibid.*, p. 1226.

6. P. Larthomas, « Sur une image de Balzac », *Année balzacienne*, 1973, p. 301-326.

7. Voir C. H., t. X, p. 68-77. Tous les mots et formules étudiés se lisent déjà dans la première version de 1831 : voir les variantes données par P. Citron.

sans qu'il soit besoin pour autant d'oublier le Paris réel. Nous restons avec le héros sur les rives de la Seine, quai Voltaire, où une jeune élégante vient d'acheter « des albums et des lithographies ». L'*Almanach du commerce* de 1830 note bien dans ce quartier des marchands de curiosités et d'objets d'art. Moins spécialisés qu'ils ne le sont aujourd'hui⁸, ils proposent alors, pour satisfaire ce que Balzac appelle ailleurs la « bricabracologie »⁹, des objets très divers, dont quelques meubles gothiques ou Renaissance. Rien d'invoicable à découvrir pèle-mêle des tableaux, des statues, des armes, des vases, des madrépores, une écritoire, des coffrets, une table d'ébène sculptée... La surprise va naître de la surabondance. L'ampleur du décor, les trois salles du rez-de-chaussée et, au premier, « l'immense enfilade d'appartements dorés », le nombre, la rareté et l'extrême disparate font du magasin un lieu bien plus étonnant encore que ne devait l'être l'hôtel de Cluny qu'Alexandre Sommerard allait bientôt ouvrir au public¹⁰. Temps et lieu concourent ainsi pour favoriser l'amplification d'une description qui vise à traduire l'éblouissement du visiteur et à créer celui du lecteur par une soudaine profusion de mots insolites et de noms célèbres.

Ne fallait-il pas déjà quelque recherche pour nommer le magasin un « magasin d'*antiquités* » ? On parlait plus couramment de magasins, de marchands, de commerce de *curiosités*, comme Balzac le fait lui-même quelques lignes plus loin et comme l'attestent les rubriques des *Almanachs du commerce* et les articles des dictionnaires. Bescherelle même, qui semble faire écho à ces pages de *La Peau de Chagrin* dans l'énumération qu'il donne en exemple du pluriel *curiosités* et qui, pour *antiquités*, au sens de « tout ce qui nous reste d'une nation », innove en adjointant à « édifices » les « sculptures, peintures (...), ustensiles », note seulement le commerce des *curiosités*, tout comme l'*Académie* de 1835, le *Complément* de 1852, et encore le *Dictionnaire* de Pierre Larousse¹¹.

8. S. Bottin, *Almanach du commerce...*, Paris, 1830, au bureau, chapitre Paris, rubrique « Curiosités, Objets d'art (Marchands de) », p. 81-83. La plupart sont quai Voltaire, quai Malaquais, rue Jacob, rue des Saints-Pères ; tel d'entre eux vend à la fois tableaux, gravures, porcelaines, cristaux, pendules, tel autre (à la rubrique « Tableaux ») des « tableaux originaux des différentes écoles et des objets d'occasion ». C'était déjà l'usage du XVII^e siècle ; voir Abraham du Pradel (Nicolas de Blegny), *Le Livre commode des adresses de Paris*, Paris, 1692, p. 68, rubrique « Commerce de curiositez » : « Les Marchands tenant boutique, Acheteurs, vendeurs et Troqueurs de Tableaux, Meubles de la Chine, Porcelaines, Cristaux, Coquillages et autres Curiositez et Bijouteries ».

9. Dans *Le Cousin Pons* : C. H., éd. citée, t. VII, 1977, p. 490.

10. En 1833.

11. Les dictionnaires de référence sont les suivants : Abbé Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, 1787, et *Supplément* manuscrit (Bibliothèque de l'E.N.S.I.F.), *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1798 (Paris, Smits et C°, an VII), 1813 (Paris, Bossange et Masson), 1835 (Paris, Firmin-Didot Frères), *Supplément au Dictionnaire de l'Académie française*, 1836 (Paris, Gustave Barba), *Complément...*, 1852 (Paris, Firmin-Didot Frères) ; M. Bescherelle aîné, *Dictionnaire national*, Paris, Simon et Garnier Frères, 1846 ; P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1865-1890.

Quant aux marchands qui vendent ces objets anciens, ils ne prendront le nom d'*antiquaires* que vers la fin du siècle, au moment où le sens de connaisseur, d'érudit en matière d'antiquité tendra à vieillir : c'est par abus, et par commodité, que l'on cite parmi les personnages balzaciens l'*Antiquaire* de *La Peau de Chagrin* qui, dans le texte, reste un « marchand », un « vieillard » anonyme. Sans être tout à fait impropre, l'emploi de « magasin d'antiquités » était à coup sûr dans sa nouveauté, et que ce soit un hasard de plume ou que l'effet ait été calculé, il s'accorde exactement, dans le vocabulaire de l'époque, à la description qui va suivre où les objets sont perçus moins comme des « curiosités » précieuses pour un collectionneur que comme des « monuments » liés à des civilisations disparues.

La recherche est bien plus évidente dans la nomenclature de ce que recèle ce magasin. Toute une série de termes, épars au fil des phrases, appartiennent au passé de la langue. Dès lors que les objets qu'ils désignent sont eux-mêmes devenus des raretés, ils sont sortis de l'usage commun et n'y rentrent pas tout à fait, même si ces raretés se font alors accessoires à la mode ; ainsi des « drageoirs féodaux » : « on ne dit plus *drageoir* », note Féraud en 1787, et l'*Académie*, en 1798, 1813 ou 1835 : « espèce de boîte (...) dans laquelle on servait autrefois des dragées sur la fin des repas » ; ainsi encore du « *rebec* » de la châtelaine, noté comme « vieux » dans les dictionnaires du XVIII^e siècle, ignoré de Féraud, puis ajouté comme « vieux » dans son *Supplément*, avec la mention « on le dit encore en plaisantant » ; l'*Académie* de 1798 et de 1813 précise « de peu d'usage, si ce n'est dans le burlesque » ; par goût pour le style « *troubadour* » peut-être, on ne signale plus ensuite la nuance plaisante, mais toujours la couleur archaïque. Il arrive même à Balzac, pour mieux dater l'objet par le mot, de préférer délibérément la forme ancienne à la forme usuelle, et il mentionne aussi bien « l'*hacquebutte* du Moyen Age », dans sa grammaire du XV^e siècle qu'ignorent les dictionnaires de son temps, que « l'*arquebuse à mèche* » dont se serait servi Pizarre.

Au dépaysement dans le temps se mêle le dépaysement dans l'espace. Non seulement l'Orient et l'Amérique du XVII^e et du XVIII^e siècle sont là, avec le vocabulaire mis en vogue par Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, le *séail*, le *santal*, un *calumet*, la natte d'une *baya-dère*, le *pagne* d'une jeune fille d'Otaïti, mais d'autres mots plus rares, doublement exotiques par leur forme et par leur signification, sans être tout à fait des néologismes, devaient rester un peu mystérieux pour beaucoup de lecteurs. Les *yatagans*, ces « grands couteaux » turcs dont parlait dès 1787 un *Traité sur le commerce de la Mer noire*¹², ne sont

12. M. de Peyssonnel, *Traité sur le commerce de la Mer noire*, Paris, Cuchet, 1787, t. II, p. 60.

notés dans le *Dictionnaire de l'Académie* qu'en 1835, et la *chibouque*, dans son Supplément de 1836. Le *tomahawk* ou *tomhawk* d'*Atala* est ignoré jusqu'à dans le *Complément* de 1852 et il faut ouvrir le Bescherelle pour en trouver la définition, tandis que la tribu indienne des *Cherokee*, recensée par Bescherelle, apparaît seulement dans le *Complément* de 1852.

Par tous ces mots vieillis ou exotiques qui les désignent, les objets sont présents sans être décrits, sauf, parfois, en quelques détails rapides. La nomenclature suffit à manifester le goût nouveau qui allait se répandant en peinture et en décoration comme en littérature. Ce même vocabulaire, vingt ans plus tard, ne serait pas d'un emploi plus courant, mais il aurait perdu, dans la prose d'art ou la poésie, le lustre d'une relative nouveauté. Vers 1830, des scènes chevaleresques ou des évocations de pays lointains, le Moyen Age des *Odes et Ballades*, l'Orient des *Orientales*, suffisaient encore, avec quelques traits de couleur locale, à déconcerter ou à séduire.

Se détachant aussi sur la trame du discours descriptif, les noms propres surabondent, chargés d'une plus complexe fonction.

Tout comme les noms communs, ils servent cet effet de dépaysement en qualifiant un objet par son origine : des assiettes *de Saxe*, des tasses venues *de Chine*, une armure *de Milan*. De même, quand un objet fait surgir toute une scène dans l'imagination du spectateur, le nom propre la situe aussitôt : c'est « l'Égypte raide, mystérieuse » qui se dresse « de ses sables », avec ses Pharaons « ensevelissant des peuples pour se construire une tombe », ou bien « la vie simple de la nature » à Otaïti et, par le biais des personnages, « les orgies des Borgia » ou les « conquêtes d'Alexandre ».

Plus souvent encore des noms d'artistes illustres viennent composer, dans ce magasin, un fabuleux musée imaginaire, une de ces collections à la mesure des rêves et des appétits de Balzac, telles qu'en posséderont certains personnages de *La Comédie humaine*. Dans *La Recherche de l'Absolu*, la maison Claës aura semblablement des Gerard Dow, des Téniers, des Miéris, des Rembrandt et, grâce à la famille espagnole de M^{me} Claës, des Murillo et des Velasquez ; Pons aura des Rubens et des Claude Lorrain, et l'actrice Josepha, dans *La Cousine Bette*, des Rembrandt, des Téniers, des Murillo. De 1831 à 1847, ce sont les mêmes noms qui reviennent, ceux entre autres qui incarnent « le beau idéal de chaque pays », comme Raphaël, Murillo et Rembrandt¹³. Leur accumulation prête ici au marchand une richesse quasi fantastique.

Mais ces noms sont réduits à eux-mêmes comme si Balzac, ici comme ailleurs, se fiait à leur puissance pour signifier la beauté de l'œuvre qui leur est liée. S'il lui arrive d'en isoler un pour faire surgir

13. *Modeste Mignon*, C. H., éd. citée, 1976, t. I, p. 500.

une image, ce n'est pas celle du tableau lui-même¹⁴, c'est celle d'un personnage qui lui ressemble ou de la scène imaginaire qu'il évoque : le marchand maître de ces trésors a, quand il apparaît, les traits du « Peseur d'or »¹⁵ de Gerard Dow, tout comme l'héroïne des *Maraña* rappelle les portraits de Murillo, ou bien Eugénie Grandet et Véronique Graslin enfant, les Vierges de Raphaël, tandis qu'à regarder quelques Téniers le jeune homme se rêve en Flandre, s'enivrant de bière ou jouant aux cartes parmi les figures du peintre. Quand il énumère ces noms célèbres en séries, leur citation semble se prolonger, dans une mémoire et une imagination qui seraient communes à l'auteur, au héros et au lecteur, par des formes et des couleurs qu'il n'est pas besoin de préciser. C'est au point que Balzac se contente, pour noter une impression visuelle, de transférer, aussi hardiment que vaguement, d'un art à l'autre : les Velasquez apparaissent « sombres et colorés comme un poème de Lord Byron »¹⁶.

À s'en tenir à ce qui est dit de ce magasin d'antiquités, on a l'exemple d'une de ces descriptions elliptiques et paradoxales comme il y en aura tant dans *La Comédie humaine*, où rien n'est décrit, du moins aucun des objets mentionnés. Les mots rares et les noms propres sont là pour les désigner, et non, comme un titre, pour introduire leur description.

Mais dans cette visite du magasin se crée un accord subtil entre cette écriture et la situation du visiteur. Tout se passe comme s'il ne fixait jamais son regard et son attention assez longtemps pour que nous soit donnée l'image exacte de ce qu'il voit. Ce ne sera qu'une fois la visite achevée qu'il s'arrêtera enfin « à l'aspect » d'un tableau qui était isolé et caché dans une boîte d'acajou. Devant le Christ peint par Raphaël, le jeune homme, nous dit-on, « oublia les fantaisies du magasin (...) et revécut dans le monde réel »¹⁷ : les mots alors s'appliquent à la fois à noter les sentiments qu'inspire le portrait du « divin visage » et à en esquisser la représentation. Auparavant, en effet, ce qui est réellement perçu tend sans cesse à se brouiller, à se fondre dans l'imaginaire. Les objets sont très précisément nommés, mais leur singularité se dilue avant d'être perçue et, au fil du texte, les noms communs, dans leur rareté, les noms propres, dans leur célébrité, servent semblablement à susciter des « fantaisies ».

14. Un des rares tableaux décrit avec soin est un tableau qui n'existe plus, ce « chef-d'œuvre inconnu » dont seul un pied reste visible : *C. H.*, t. X, p. 435-437.

15. *C. H.*, t. X, p. 78.

16. L'exactitude importe si peu qu'avant 1835 la formule s'appliquait à Murillo : voir *C. H.*, t. X, p. 74 et var. a, p. 1244.

17. *C. H.*, t. X, p. 79.

D'abord, le spectacle réel ressemble à une fantaisie¹⁸, à un caprice dans le goût d'Hoffmann. C'est celui du magasin dans sa totalité, où les objets sont là ensemble, voisinant sans ordre ni raison, pêle-mêle et sous un regard toujours en mouvement. Rien ne s'y rapporte à la vie quotidienne, les accessoires faits jadis pour qu'on s'en serve, salière ou serrure, ont perdu leur utilité et tout, jusqu'aux coquillages marins, n'y est qu'*'images'*¹⁹ d'un passé ou d'un espace absents. À cette présence collective d'objets disparates peut ainsi se superposer, au point de s'y substituer par instants, le spectacle, tout aussi mobile, qu'elle suscite dans l'esprit du visiteur, ces pensées, ces visions qui sont, proprement, des « fantaisies ». Le texte marque très précisément cette subordination de ce qui est vu à ce qui est rêvé dans un « vertige », et de plus en plus nettement :

- L'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés...
- La vue de tant d'existences (...) attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme (...) : il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal.

et, plus loin, s'agissant des scènes où il se donne un rôle :

- Il (...) s'emparait de toutes les formules d'existence en éparpillant (...) sa vie et ses sentiments sur les simulacres de cette nature plastique et vide...²⁰.

Dans cette complexe perspective, à la rencontre du visible et de l'invisible, l'épisode se donne à lire de bout en bout sur un double registre : le vocabulaire encore et les « similitudes » sont choisis pour que s'entende ce contrepoint où l'ironie et l'amplification lyrique tiennent chacune leur partie.

On le perçoit, au cœur du texte, dans les métaphores se référant à la peinture qui, à travers leurs variations, se chargent d'ambivalence. « Au premier coup d'œil », c'est un « tableau confus » qui apparaît, « dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient », et dont les diverses parties forment autant de « monstrueux tableaux ». « Tableau », dans son emploi figuré, est lexicalisé, mais le contexte, la reprise du mot et les adjectifs qui l'accompagnent lui redonnent quelque force métaphorique : ce que l'œil découvre est saisi comme un tableau hors du réel quotidien, et dans la surprise, il entre de la déri-

18. Le mot est employé dans le titre des traductions d'Hoffmann : *Oeuvres complètes*, Paris, Renduel, 1830-1832, traduction de Loëve-Weimars, t. XVIII-XIX, « Contes et fantaisies ».

19. C. H., t. X, p. 71 : « ... les riantes images de la chevalerie sourdirent d'une armure de Milan ».

20. *Ibid.*, p. 70, 73.

sion. Quand il s'agit du spectacle saisi par « l'âme », la métaphore est systématiquement développée :

Formes, couleurs, pensées, tout revivait là ; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devaitachever le *croquis* du grand *peintre* qui avait fait cette immense *palette* où les innombrables accidents de la vie humaine étaient *jetés à profusion* avec dédain.

Si l'association maladroite de « croquis » à « palette » rompt la continuité souhaitable, le second terme marque plus fortement que le premier la liberté de l'esprit face aux objets regardés. Dans l'ampleur de cette matière offerte au « poète », le désordre, l'incohérence trouvent un sens et leur grandeur. La constante métamorphose de la description d'un magasin en évocation d'une rêverie se fait légitime et nécessaire.

Le texte, il est vrai, a commencé par décrire, par mettre en relief, avec une pittoresque précision qui ne se retrouvera pas dans les énumérations admiratives, les plus incongrus des contrastes, associant des « boas empaillés » et des « vitraux d'église », M^{me} Du Barry peinte par La Tour et une chibouque indienne, l'empereur Auguste et une machine pneumatique. Dans ces détails accumulés se marque clairement la distance prise d'abord par le spectateur et qui fait écho à l'annonce d'un « tableau confus ». Mais le choix des périphrases et des « similitudes » insinue aussitôt, dans l'ironie de l'observation, la part du rêve, qui ira grandissant. À travers ces voisinages insolites et dans leur « grotesque bonhomie », ce sont « le commencement du monde et les événements d'hier » qui se marient ; le pêle-mêle de ces « débris » est un « fumier philosophique », dérisoire certes, mais aussi fécond pour l'esprit ; enfin, par une comparaison qui est expressément attribuée au visiteur, tout cela est comme « un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde » ²¹.

Même ambivalence dans chacun des deux mouvements de la rêverie, où alternent et se mêlent une vision quasi métaphysique qui rassemble tous les éléments de ce « tableau », et des images qui les dissocient en donnant à chacun — comme à la tête de Cicéron un instant entrevue — le pouvoir d'un « talisman ».

Les scènes, que les objets font surgir en retrouvant par ce détour leur singularité perdue, sont, dans leur « multitude », à la mesure de l'univers, mais elles sont aussi trop bien accordées au goût romantique pour que leur succession, dans sa rapide discontinuité, n'ait pas quelque chose d'un jeu. Ce n'est pas un hasard si on y trouve le Moyen Age, l'Orient et l'Italie, comme les fastes et les débauches de la Renaissance ou les violences des guerres de religion ; ce sont les sujets préférés des jeunes artistes depuis quelques années déjà, et dans *La Mode* de

21. *Ibid.*, p. 69, p. 71-72, p. 69-70.

novembre 1830, Balzac plaisante sur les éloges des salons : on se doit d'admirer « tout l'Orient » ou encore « le rude Moyen Age, ses tours, ses vautours et ses manoirs noirs »²². L'auteur et le lecteur ne sauraient s'y tromper. « L'extase » du jeune inconnu est peuplée de lieux communs donnés pour tels et sous leur forme la plus convenue. Mots rares ou noms illustres les introduisent, le reste suit, sans recherche aucune. Devant la tête de Cicéron, le héros voit défiler « le consul, les licteurs, les toges bordées de pourpre, les luttes du Forum » ; devant une mosaïque, « il (...) courait dans les Abruzzes, aspirait aux amours italiennes, se passionnait pour les blancs visages aux longs yeux noirs » ; devant un « rebec », « il le confiait à la main d'une châtelaine en (...) lui déclarant son amour le soir, auprès d'une cheminée gothique, dans la pénombre »²³. Autant de clichés ironiquement rassemblés.

La vision qui s'ajoute à ces scènes est d'abord introduite sur le mode lyrique, en préambule. On nous promet les « dernières » et « terribles » méditations d'un poète :

son âme rencontra fortuitement une immense pâture : il devait voir par avance les ossements de vingt mondes.

Périphrase et métaphore à la fois pour désigner les objets accumulés, la formule marque déjà que le spectacle, dans son incohérence même, va s'organiser en vision et elle prend tout son sens à mesure que le texte, en se déroulant, lui fait précisément écho. L'extase de l'inconnu, toute peuplée qu'elle soit de stéréotypes sans consistance, commence par une analogie avec l'*Apocalypse* :

il (...) arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Patmos²⁴.

Rien de neuf dans le choix de la comparaison et même les jeunes poètes de province, comme Lucien dans *Illusions Perdues*, pouvaient choisir le sujet. C'était encore là un de ces lieux communs dont Balzac journaliste plaisantait si volontiers. Il l'a placé, dans son article des « Litanies romantiques », parmi les exclamations qu'il prétend bonnes à louer un texte aussi décousu qu'inintelligible : « C'est apocalyptique !... — Oh ! c'est Saint Jean dans Patmos ! »²⁵. Mais ici il le traite sur le mode sérieux. Il en fait la définition métaphorique de la description paradoxale qui va suivre pour donner par avance une unité à sa discontinuité et une dignité quasi métaphysique aux scènes rêvées où s'efface

22. *La Mode*, 20 novembre 1830, « Des salons littéraires et des mots élogieux », *O. D.*, éd. citée, t. II, p. 202 ; article non signé.

23. *C. H.*, t. X, p. 70-71, 72.

24. *Ibid.*, p. 69, 70.

25. Article cité, n. 1, *O. D.*, t. I, p. 221. Richelet note déjà pour *Apocalypse* : « Langage ou discours fort obscur » (Genève, J. H. Widerhold, 1680).

l'exacte perception des objets. La vision ne sera pas mystique, elle ne va pas dévoiler, avec la fin d'un monde, un ordre divin encore à venir, mais, tournée vers le passé et triomphant du temps destructeur, elle aura même force et même violence pour recréer dans sa totalité « l'univers » des hommes. Le rêveur en est comme victime, étouffant « sous les débris de cinquante siècles évanouis (...), opprisé sous ces formes renaissantes ». L'image des « ossements » et la comparaison avec l'*Apocalypse* sont enfin rassemblées dans l'amplification qui clôt l'épisode. Elle commence comme une digression où Balzac célèbre dans l'œuvre de Cuvier « une sorte d'*Apocalypse rétrograde* » et le pouvoir d'un « regard rétrospectif » qui « reconstruit des mondes avec des os blanchis », mais elle évoque aussi l'effroi, « l'abattement » qui s'empare de l'âme « en présence de cette épouvantable résurrection », et, par une soudaine analogie, la digression trouve sa nécessité : « toute la création connue » figurée par les « merveilles » du magasin a eu sur le visiteur le même effet que « la vue scientifique des créations inconnues ». Les unes et les autres inspirent aux esprits « déracinés du présent » une méditation sur l'immensité du temps et la vanité de la vie.

L'exaltation ne pouvait s'achever qu'en désenchantement et les mots le disent bien, tout au long du texte : c'est d'abord un « poème sans fin » que compose « cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines » ; puis le magasin devient un « vaste bazar des folies humaines » : *bazar* doit être pris quasi dans son sens propre de marché, puisque ni Furetière qui note déjà ce terme de « relation », en le localisant « parmi les Orientaux, principalement dans la Perse », ni l'*Académie* en 1798 ou en 1813 ni Féraud dans son *Supplément* ne donnent le sens dépréciatif que nous connaissons. Le mot serait plutôt ici un exemple voisin du sens étendu, noté par l'*Académie* en 1835 : « on nomme ainsi à Paris (...) certains lieux couverts où sont réunis des marchands tenant boutique d'étoffes, de meubles, de bijouteries ». Mais il y a quelque discordance peut-être à l'employer pour une boutique qui recèle à elle seule tant de merveilles et l'ironie apparaît nettement dans la périphrase qui réduit ces « merveilles » à des « folies ». Enfin trois mots tout récents viennent indiquer à la fois la force et la vanité de la vision au moment même où elle est portée à son paroxysme : le visiteur laisse « errer ses regards à travers les *fantasmagories* de ce *panorama* du passé » et, tandis que toutes ces formes semblent s'animer, il favorise « les bizarreries de ce *galvanisme moral* »²⁶. *Fantasmagorie* et *panorama* apparaissent l'un et l'autre dans les dernières années du XVIII^e siècle pour désigner des spectacles jouant sur des effets d'optique et dont la mode va persister²⁷. En 1799, un brevet était

26. C. H., t. X, p. 74, 75-76 ; p. 71, 73, 76.

27. F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. IX, réimpression, Paris, A. Colin, 1967, p. 1212. Voir *Le Père Goriot*, C. H., t. III, 1976, p. 91.

déposé pour l'exposition de tableaux circulaires dits *panoramas*, et en 1793 un article de *La Feuille villageoise*, intitulé « La Phantasmagorie, Description d'un spectacle curieux, nouveau et instructif », expliquait « ce mot scientifique » et commentait avec force détails ce que la *Néologie* de Sébastien Mercier va définir en 1801 comme un jeu d'optique créant des « fantômes (...) à volonté et mouvants »²⁸. Les deux mots étaient très vite entrés dans la langue, au propre mais aussi au figuré, et Balzac en 1830 use ironiquement de phantasmagorie comme d'un mot à la mode pour vanter un texte aussi obscur qu'incohérent. En les associant ici il leur redonne force pour rejeter dans l'illusoire, dans l'imaginaire la vision par quoi l'inconnu ressuscitait les temps et les civilisations. Quant à *galvanisme*, d'après F. Brunot, le mot apparaît, avec l'adjectif et le verbe, en 1799, au lendemain de la mort de Galvani²⁹ ; l'*Académie* en 1835 comme Bescherelle en 1846 le notent seulement dans son emploi scientifique, tandis que le *Complément de l'Académie* en 1852 relève pour galvaniser : « a signifié : donner une vie factice », comme si la valeur figurée, à peine apparue, était aussitôt sortie de l'usage. En 1831, c'était bien une figure que de parler de « galvanisme moral » pour signifier une surexcitation de l'esprit, liée ici à des « phénomènes d'optique enfantés par la fatigue », et qui serait comparable à l'excitation des nerfs et des muscles soumis à des décharges électriques. C'est la même analogie qui, dans *La Muse du département*, définit l'action de M^{me} de la Baudraye redonnant de « l'énergie » à Lousteau et rajeunissant son « talent à l'agonie »³⁰. Ici la formule clôt en quelque sorte cette paradoxale description en lui substituant une hallucination, vécue pour ce qu'elle est puisqu'il lui faut la « complicité railleuse » de celui qui l'éprouve et qu'elle va bientôt se perdre dans l'obscurité :

Toute cette nature morte s'abolit dans une même teinte noire.

Entre le réel et l'illusoire, entre le lyrisme et l'ironie qui s'y insinue, la visite du magasin forme un épisode dont le brio se charge de complexité : le foisonnement du vocabulaire, le choix des figures, le jeu des allusions sont d'un journaliste sûr de ses effets qui a tout l'air d'écrire pour des lecteurs complices qui auraient même âge, mêmes goûts et mêmes références. Mais le texte s'organise subtilement selon de très convergentes métaphores, et le récit va découvrir ensuite une concordance entre la perspective où le spectacle a été vu et le personnage qui en était spectateur : ses années de retraite et ses vastes lectures, ses suc-

28. *La Feuille villageoise*, 3^e année, n° 22, 28 février 1793, p. 505 ; L. S. Mercier, *Néologie*, Paris, Moussard-Maradan, an X.

29. F. Brunot, *ibid.*, p. 1204.

30. C. H., t. IV, 1976, p. 765-766.

cès de salon et ses expériences de dissipateur, son épuisement, bref tout son passé tel qu'il va bientôt le raconter, est déjà inscrit dans ces rêveries et la forme qu'elles prennent ; la vision qui s'y mêle et qui conduit à méditer sur la vanité des biens de ce monde et la puissance déstructrice du temps annonce par avance et comme figurément le drame qui va bientôt se nouer. Le brio du journaliste, sans que le lecteur le sache encore, sert ici les desseins du romancier.

Nicole CAZURAN,
École Normale Supérieure de Jeunes Filles.

LA LITOTE CHEZ CHRÉTIEN DE TROYES

Lorsque je m'étais livré à quelques réflexions sur l'hyperbole dans *Le Chevalier de la charrette* j'avais été frappé, au cours de ma lecture du texte, de ce que la figure considérée comme à l'opposé, la litote, sans être aussi abondamment représentée, faisait de nettes apparitions chez Chrétien de Troyes¹. Je ne mettrai pas en question la définition traditionnelle de cette figure, malgré l'imprécision des critères. L'opposition qui vient volontiers à l'esprit entre hyperbole et litote et qui a été formulée en particulier par Du Marsais aide peu à préciser les termes². Dans le premier cas, les mots vont « au delà de la vérité », ce qui laisse le soin au lecteur de faire la part de ce qui est à prendre et de ce qui est à laisser ; dans le second, « on dit le moins par modestie ou par égard, mais on sait bien que ce moins réveillera l'idée du plus ». Le lecteur a de toute manière quelque chose à remettre au point. L'existence d'un arrière-plan, qui lui fait mettre à distance l'interprétation littérale, lui a été suggérée. Cela dit, les conditions d'emploi sont distinctes et on ne passe pas d'une figure à l'autre par simple modification des termes. Est-ce par hasard que Du Marsais évalue les « mots » quand il parle de l'hyperbole, et mentionne plutôt le « dire », qu'il associe à la « modestie » et à « l'égard », dans le chapitre de la litote ? Plus que la litote, l'hyperbole se caractérise par un décalage référentiel qui peut tenir lieu de signal. Quand le conteur nous dit que les eaux étaient couvertes de vaisseaux si nombreux qu'elles disparaissaient (*Cligès*, 1090), nous sentons qu'une impression de masse a donné naissance à un tour hyperbolique susceptible de créer un effet. Il faudrait être bien innocent pour croire sur parole un auteur qui n'en demande pas tant et qui ne se propose que de suggérer. La litote n'est pas marquée en général par un signal aussi net. Figure qui s'exprime volontiers par une tournure négative, elle invite à choisir entre plusieurs interprétations celle qui convient le mieux à l'environnement contextuel. Une personne dont on dit qu'elle n'est pas impolie peut s'être conduite avec une politesse tout juste suffisante, ou qui est digne d'être remarquée. La connaissance des

1. « Quelques réflexions sur l'hyperbole dans *Le Chevalier de la charrette* », *Études de la langue et de la littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*, Paris, 1973, p. 43-53. Les exemples des œuvres de Chrétien de Troyes sont cités d'après les éd. M. Roques (*Erec et Enide*, *Le Chevalier de la charrette*, *Le Chevalier au lion ou Yvain*), A. Micha (*Cligès*), F. Lecoy (*Le Conte du Graal*).

2. *Des Tropes*, 1747, p. 145 et 147.

circonstances et des interlocuteurs, les variétés de l'intonation guideront l'interprétation.

Dans notre collection d'exemples, la disproportion au profit des tournures négatives est marquée. Il y a pourtant quelques exceptions dont la plus notable est cette réponse de Gauvain, au Sénéchal Keu qui ne lui a pas ménagé ses sarcasmes :

Plus belement [...] le me poüssiez dire (*Graal*, 4380-4381).

« Vous auriez pu me le dire plus aimablement ».

Keu a parlé comme un homme en colère. Gauvain réprouve la violence des propos de son interlocuteur, mais il le fait avec la douceur qu'exige la bienséance à la cour du roi Arthur. Si le lecteur imaginait un ton aussi violent dans la réponse que dans le sarcasme, l'effet serait détruit ; mais le texte lui dit que si le contenu du discours n'a pas manqué, en fait, d'être mordant, le roi en a apprécié le ton modéré. Un décalage référentiel se profile. Le sénéchal n'a pas été du tout aimable ; son interlocuteur se contente de lui faire remarquer qu'il aurait pu l'être plus. La part de libre appréciation ménagée par la comparaison atténue le rappel à l'ordre que fait attendre le contexte, mais qui n'est ici que suggéré. Le respect de conventions sociales bouscule ici l'ordre référentiel : elles sont à prendre en compte autant que le contexte, pour que nous puissions sortir du plan de la littéralité, où le dévoilement ne s'opère que partiellement.

L'adverbe *auques*, qui signifie proprement « quelque peu », en vient, dans certains passages, à équivaloir à un intensif. Nous sommes invités par le contexte à adopter cette interprétation quand nous lisons le vers qui campe le comte Guivret, frais et dispos, complètement remis de ses anciennes blessures, face à Erec encore affaibli par celles qu'il a reçues dans des combats récents :

Et cil fu auques respassez... (*Erec*, 4966) :

« Guivret, au contraire, était complètement rétabli ». De même, lorsque le conteur oppose à l'insomnie de Blanchefleur, angoissée par sa situation de châtelaine assiégée et sans ressources, le sommeil rapide et franc de Perceval, qui n'est pas du tout inquiet, nous écartons toute restriction et nous lisons : « Il s'endormit *auques par tans* », c'est-à-dire « tout de suite ». Cette valeur de l'adverbe rejoue les cas de lexicalisation qui seront cités dans la suite. Une litote qui ne porte que sur un mot est fragile. Elle tend à s'introduire dans la capacité polysémique de ce mot, et donc à se lexicaliser³.

3. Il faut que le lecteur de Marie de France ne partage pas l'impatience de Lanval pour interpréter ce mot autrement que par un intensif :

De parler fu aukes hastifs (*Lanval*, 596).

Il arrive que dans le langage actuel l'exclamation *un peu !* signifie « beaucoup ».

Dans notre corpus, la litote se présente le plus souvent sous l'aspect d'une tournure négative. La négation exclut une notion et renvoie l'interprétation dans le sens contraire. L'espace de ce qui est nié est généralement plus large que celui de l'affirmation correspondante. C'est dans cette largeur que joue la litote. La répartition des exemples fait apparaître qu'elle porte habituellement soit sur un adjectif, soit sur un verbe ou une locution verbale. Ces mots se rapportent à un sentiment, indiquent une appréciation ou une volonté. Les adjectifs suivants font partie de phrases attributives : *debonaire* (*Graal*, 6769), *estolz ne chax* (*Yvain*, 2082), *fole ne mauvaise* (*Graal*, 5583), *grevaine* (*Yvain*, 1937), avec modifieur *trop*, *lante ne coarde* (*Graal*, 6635), *oiseus* (*Graal*, 2569), *povres ne frarins* (*Graal*, 5222), *vilain* (*Erec*, 465 ; *Graal*, 4434). À chaque fois le contexte nous invite à porter à un haut degré la qualité inverse de celle qui a été dénommée et niée. L'écuier que rencontre Gauvain, et qui n'est pas *debonaire*, est d'un aspect *desavenant* dès son apparition (*Graal*, 6743). Sa grossièreté et sa brutalité lui valent la réprobation de l'auteur : il refuse de répondre à Gauvain qui lui demande poliment où il va, non sans terminer son discours par une malédiction ; cette conduite est à l'opposé de celle d'un homme *debonaire*. Un chevalier témoin de la scène explique que l'écuier est incapable de prononcer une parole qui soit à l'honneur de son interlocuteur (*Graal*, 6800-6801). À l'égard de ce personnage, absolument mauvais, le reproche n'est pas atténué, et le haut degré est suggéré par une formulation qui ne le mentionne pas expressément, mais qui, ne l'excluant pas, renforce l'impression déjà créée par le contexte.

Le sénéchal dont on nous dit qu'il n'est pas *estolz ne chax* est loin de parler inconsidérément. Son discours est d'un politique heureux et avisé, et l'assemblée se laisse rapidement convaincre (*Yvain*, 2082 ss.). La jeune fille qui n'est pas *lante* est d'une remarquable vivacité, et les cuisiniers qui ne sont pas *oiseus* mettent le plus grand empressement dans leur tâche. De grandes analogies s'observent entre l'usage médiéval et le nôtre. Les mots de même sens tendent à produire les mêmes effets. Des expressions employées comme litotes : *ce n'est pas laid*, *il n'est pas sot*, *il n'est pas poltron* (var. *il n'a pas peur* !) recoupent les négations de *vilain*, *estolt* (var. *fol*), *coart*⁴. Pour peu que l'on modifie les tournures, on élargirait les correspondances : ainsi « *il ne fait pas pitié !* » pourrait être mis en regard de *il n'est ne povres ne frarins*. La pérennité de la litote est telle que les traducteurs, qui ont la possibilité d'opter pour une tournure intensive, gardent souvent la figure sans que l'effet ait cessé d'être sensible.

D'autres adjectifs donnent lieu à des observations similaires. Il est dit d'Enide, dont la beauté est rehaussée par un vêtement splendide,

4. O. Ducrot parle d'un *ce n'est pas laid* admiratif (*Dire et ne pas dire*, p. 137).

5. O. Ducrot, *ibid.*

qu'elle n'ot mie la chiere enuble « que ses traits n'étaient pas sombres » (*Erec*, 1632), ou de combattants à qui on livre leur adversaire qu'ils n'en font pas joie petite (*Yvain*, 3293). La grande rapidité d'un cheval est parfois exprimée par la négation de la lenteur (*Yvain*, 2148 ; *Graal*, 4277). La tournure *ne faire que* au sens de « ne pas agir en » + adj. peut recevoir la même interprétation : *ne faire que vilains ne que fos* (*Charrette*, 1840), *ne faire que cortois* (*Graal*, 5392).

La notion de très grand prix appelle aussi parfois la litote chez Chrétien de Troyes et le conteur s'ingénier à nous faire sentir qu'un lit luxueux n'a rien d'une paillasse, et que les couvertures sont du dernier moelleux, par une série d'expressions négatives (*Charrette*, 512-513, 1195-1196). Le lecteur moderne est un peu dérouté par l'importance accordée à ces objets. La paillasse a cessé de faire partie de son univers familier, tandis que les marques de prestige et de haute qualité se sont déplacées vers d'autres objets. L'anachronisme touche les éléments référentiels, mais non la litote dans son principe.

Les verbes et locutions verbales sont sémantiquement apparentés aux adjectifs. Les divers emplois de *n'avoir cure* ne sont pas immédiatement tirés de l'affirmation beaucoup plus rare *avoir cure*, ni du sens propre de l'élément nominal, qui est « souci ». La locution équivaut souvent à « ne pas vouloir », et peut correspondre à un refus total ; elle tend à être lexicalisée comme une unité à part (*Graal*, 6962, 7136). Lorsque Lancelot ne se prête pas à la conversation que veut avoir avec lui la demoiselle qu'il escorte, le conteur nous dit :

Cele l'aresne, et il n'a cure
de quanque ele l'aparole
einçois refuse sa parole (*Charrette*, 1332-1334) :

« Elle lui adresse la parole ; lui, loin de prêter attention à ce dont elle l'entretient, refuse d'écouter ce qu'elle dit ».

N'avoir cure est employé ici pour repousser l'idée d'une acceptation et précluder à l'énoncé du refus. Une variante de l'édition Föerster isole la locution qui est glosée ensuite par *Moult het son plet et sa parole*. Une attitude de refus est donc impliquée par *n'avoir cure*, et les vers suivants ménagent la cohésion entre l'attitude du héros et sa pensée profonde.

Les verbes impliquant sémantiquement une négation se prêtent particulièrement bien à la litote : *nel mesconut pas* est une façon de dire qu'un personnage « reconnaît très bien » l'autre ou qu'il ne pouvait manquer de le reconnaître (*Graal*, 2763) ; *ne pas refuser* s'emploie lorsque des personnages acceptent de toute évidence avec beaucoup d'empressement (voir *Erec*, 1384 ; *Cligès*, 2292-2293) ; il arrive que le plus grand contentement soit seulement marqué par *ne pas se plaindre* (*Graal*, 5752). *Feindre* signifie proprement « faire semblant » ; la forme pronominale peut équivaloir à « se dérober » ; la tournure négative

ne pas soi feindre en est venue à marquer l'acharnement particulier d'un personnage en pleine action et particulièrement au cours d'un combat. Chrétien oppose ainsi à Yvain, victorieux et combatif, son adversaire, le comte, qui s'enfuit :

Mes mes sire Yvains pas ne fuit
Qui de lui siudre ne se faint (*Yvain*, 3268) :

« Monseigneur Yvain, lui, ne fuit pas ; il est ardent à le poursuivre ». Là encore, nous ne sommes pas en pays étranger. Le vers

Et Percevax pas ne s'en faint

est rendu ainsi par Foulet : « Perceval de son côté n'y va pas de main morte » (*Graal*, 4283 ; voir aussi *Cligès*, 2005, *Yvain*, 529). Une fois de plus la litote, qui fonctionne habituellement comme un intensif, tend à se lexicaliser.

Nous avons le souvenir d'avoir entendu dire : « Il n'y a pas de quoi rire ». Ces paroles restent associées à un visage qui se veut sévère et à un ton réprobateur. L'interlocuteur est invité à reconnaître que ce qui ressemble au rire est jugé inconvenant et que la situation exige le sérieux. Les verbes *jouer*, *gaber* et leurs dérivés servent pareillement à annoncer, quand la tournure est négative, qu'une situation est dangereuse et que des intérêts très importants sont mis en jeu (voir *Cligès*, 1345 ; *Graal*, 8066).

Les exemples renvoient aussi bien aux séquences narratives qu'aux dialogues. Ils ne constituent pas des indices capables de servir au classement d'un genre de discours selon une fonction qui serait particulière. Ils révèlent seulement que tout ce qui doit être compris, dans une expression isolée, n'a pas été livré au discours, et ils renvoient d'un « posé » littéral, qui accuse son insuffisance et sa partielle inadaptation au contexte, à un autre plan, celui du « présupposé », où le lecteur rejoint à la fois le sens et l'auteur⁶. Le composant rhétorique semble être capital, mais il n'a pas toujours pour corrélat des marques linguistiques d'une netteté absolue. L'ignorance de l'intonation, l'incapacité d'évaluer exactement tous les éléments de la situation augmentent, devant un texte qui appartient à une autre époque que la nôtre, notre hésitation et notre perplexité. Plus nous passons directement d'une notion à son contraire et moins la litote est sensible. Voici comment est jugé, par exemple, un palefroi offert par l'oncle d'Enide au jeune Erec :

Quant Erec le palefroi vit
Ne le loa mie petit
Car molt le vit et bel et gent (*Erec*, 1397-1399).

6. O. Ducrot, *ibid.*

La négation de *petit* (« peu ») fait tout de suite venir à l'esprit l'antonyme « beaucoup » ; Erec fit de grands éloges d'un cheval qu'il trouva excellent. Le lecteur est si vite entraîné dans ce sens qu'il n'a guère à se demander s'il doit opter pour le plus ou le moins. L'éloge n'a été ni petit ni moyen. Mais rien ne permet de décider jusqu'où il doit aller dans le plus.

Le discours qu'adresse Harpin, le géant sûr de lui, à son adversaire Yvain n'ouvre pas non plus sur un large choix.

... Cil qui t'anvea ça
Ne t'amoit mie, par mes ialz !
Certes il ne se poist mialz
De toi vangier, en nule guise... (*Yvain*, 4178-4181).

L'association de *ne pas aimer* et de *se venger* rend assez clair un discours dont l'auteur nous dit qu'il est de menace, dans une situation qui prête peu au ménagement. Dans la bouche de ce géant, qui ne respire que la cruauté, nous passons immédiatement de la négation de l'amour à la haine : cependant la tournure négative donne à l'expression un ton sarcastique qui rejaillit sur *de toi vangier*, mais auquel ce dernier verbe aurait été incapable de faire penser.

Quel que soit le résultat produit, il y a une marge entre *ne pas aimer* et *haïr*. Lorsque Erec déclare à son hôte :

Cest chevalier, je ne l'aim pas (*Erec*, 602),

nous sentons bien qu'il a dans son cœur autre chose que de l'indifférence. Nous connaissons par ce qui précède la conduite du chevalier désigné : il s'est fait le complice d'un nain qu'il a à son service et qui a frappé Erec au visage avec son fouet, après avoir maltraité sous ses yeux une jeune fille. Si Erec avait été armé, il se serait vengé immédiatement de lui. La vivacité de la réplique, notée par le conteur au vers 610, rappelle que l'offensé n'a pas oublié l'outrage. Son hôte, le vassal, venait de lui dire que l'épervier allait être gagné par le chevalier qui s'était si mal conduit. Dans la suite se confirme un sens qui ne faisait pas de doute pour le lecteur :

Par ce forfet haïr te doi
Car trop feis grant mesprison (*Erec*, 1023-1024).

Erec a réduit à merci son adversaire et lui explique sa conduite. Le verbe *haïr* qui apparaît ici ne fait que reprendre l'expression *haïr de mort*, précédemment employée par le vaincu. L'outrage a été assez grave pour que la haine s'ensuive immédiatement et, avec elle, le désir de la vengeance. À la fin du combat, l'adversaire n'avait pas reconnu dans Erec celui qu'il avait outragé : aussi lui avait-il demandé pourquoi il l'avait ainsi attaqué. Le lecteur qui connaît l'identité des personnages

comprend le sentiment et la conduite d'Erec. Quand Erec dit qu'il n'aime pas ce chevalier, le lecteur tend à comprendre *hair de mort*, et c'est ce que dit l'offenseur attaqué et vaincu. Devant son hôte, Erec, contenant sa haine, s'est contenté de la tournure négative et d'une expression qui restait en deçà de son véritable sentiment. Le vaincu, au contraire, n'a aucune raison d'user d'atténuation : l'adversaire a révélé son sentiment par sa conduite. Et quand Erec parle, la haine à mort n'est plus qu'une haine par devoir qui est tout à l'honneur du jeune combattant. Le passage fait donc apparaître plusieurs degrés dans l'énonciation. Erec se contient devant son hôte, mais tout a été fait pour que son sentiment transparaisse. Son action l'a fait se manifester et son adversaire l'a reconnu. L'expression est encore modulée par Erec qui n'a plus rien à tenir en réserve une fois que le dénouement s'est produit.

La litote devrait apparaître plus volontiers lorsque l'antonyme d'*aimer*, *hair*, se trouve nié. O. Ducrot a montré que si ne pas *aimer* était généralement l'équivalent de *hair*, il n'en allait pas de même pour *ne pas hair* et *aimer*⁷. La marge qui va de l'indifférence ou de la modération à un sentiment plus vif est dans ce cas souvent mise à profit. L'exemple traditionnel, constamment repris depuis Du Marsais, est la parole adressée par Chimène à Rodrigue : *Va, je ne te hais point ! Il ne m'appartient pas de tirer au clair ce que Chimène s'est jugée en droit de dire et ce que Rodrigue a pensé devoir comprendre. Je rappellerai seulement que Chrétien de Troyes a recouru quatre fois à l'expression *ne pas hair*. Dans un premier exemple la négation entre dans un schéma *ne pas... einz* (« mais ») et ne sert que de relais et de prélude à un deuxième mouvement où s'opère le dévoilement du sentiment éprouvé :*

La reine la chose set
qui Alixandre pas ne het
einz l'ainme molt et loe et prise (*Cligès*, 1139-1141)⁸.

La reine, loin de *hair* Alexandre, a une vive amitié pour lui : le second mouvement rend impossible la litote.

Venons-en au passage où le lion vient combattre aux côtés de son maître, aux prises avec trois adversaires :

7. Même mouvement dans *Yvain* : *Par foi cist n'est pas vilains, Einz est molt frans, je le sai bien* (v. 1818-1819) ; de même v. 2366-2367. Dans le *Roman de la charrette* (v. 1332-1334), *N'a cure* est en coordination avec *eincçois refusé* selon l'éd. M. Roques, mais isolé syntaxiquement et complété ensuite par *Mout het son plet et sa parole* selon l'éd. Förster (cité dans *T. L.*, s. v. *cure*).

8. J. Marouzeau lie la litote à une sobriété qui confine à la pauvreté lorsqu'il caractérise le parler de son village situé dans la Marche : « Puis les menaces ne s'expriment pas : on n'a pas de mot pour dire gentil, charmant, gracieux, délicat, avenant, sympathique » ; tout cela se dit : « c'est pas mal » (*Une enfance*, Paris, Magnard, 1977, p. 40). Or les mots correspondant à ces notions abondent chez Chrétien de Troyes et la litote ajoute de fines nuances le plus souvent liées au contexte.

Mes li lyons sanz dote set
 Que ses sires mie ne het.
 S'aie, ençois l'en ainme plus (*Yvain*, 4537-4539).

Nous reconnaissions les deux mouvements, mais ici l'objet de *hair* (son aide) n'est pas le même que celui d'*aimer* (le lion). Yvain avait repoussé l'animal, lui ayant adressé des menaces pour que le combat parût plus régulier. Mais, en dépit des apparences, le lion est sûr que son maître apprécie ses services. Il y avait lieu de nier l'aversion qui semblait se manifester et *mie ne het* remplit d'abord cet office. Les conditions ne sont pas non plus favorables au développement d'une litote.

Les deux autres exemples demandent davantage à être pris en considération. Le premier est la parole d'une jeune fille à qui un chevalier vient d'amener Gauvain.

Qui si bel compagnon me preste
 Ne me het pas, soe merci (*Graal*, 5742-5743) :

« Celui qui m'offre un si aimable compagnon ne me haît pas ; je l'en remercie ».

Nous savons que la jeune fille, qui se trouvait dans sa chambre, a été très contente de l'arrivée de Gauvain, et elle a accueilli le chevalier qui le conduisait avec des paroles de bénédiction. Il est impossible d'interpréter au degré le plus bas une tournure négative qui laisse entendre que la jeune fille est très sensible au témoignage d'affection qui lui a été donné. Une litote s'insère ici très heureusement dans un discours qui traduit l'enthousiasme du personnage.

Voici maintenant les étapes de la méditation d'une amoureuse qui ne voit pas encore tout à fait clair dans son cœur. Une jeune suivante de la reine Guenièvre, Soredamor, a été touchée par la beauté et les qualités d'Alexandre. En proie aux angoisses de l'amour, elle s'interroge, se rend compte que le jeune homme ne lui est pas indifférent, qu'elle ne lui veut que du bien, et déclare :

Par foi, donc ne le hé je mie (*Cligès*, 907).

Elle est amenée à reconnaître qu'elle ne peut détacher sa pensée du souvenir de celui qu'elle a remarqué. *Est-ce Amors ?* se demande-t-elle. La réponse est *oil* qu'un peu plus loin développe *Or l'ain* : « Eh bien ! je l'aime » (921).

S'est-il produit un changement depuis le début de la complainte ? Aucun dans le sentiment de Soredamors. Si quelque chose s'est produit c'est seulement dans le discours, à travers les objets ou les idées que, dans son déroulement, il a amenés sous le regard. L'amoureuse ne déclare pas du premier coup qu'elle aime. Dès avant sa complainte, nous connaissons son insomnie, sa pensée obsédante : elle aimait. Mais

le discours reprend les choses au début, et il n'est pas possible de retourner l'expression pour créer un effet intensif, là où nous avons la phase préparatoire à la révélation d'une vérité qui demande à être dévoilée progressivement. L'aveu s'accorde du moins de la signification littérale, mais s'entrouvre sur le plus d'une vérité qui déjà s'est imposée.

Les deux derniers exemples font apparaître un jeu d'interprétations, l'une plus littérale et qui n'effarouche pas, même si non loin de là des indices orientent vers une autre, plus riche et plus forte, mais celle-ci est mystérieuse et captivante parce qu'elle n'est pas dite. Les états complexes, transitoires, s'expriment ainsi volontiers : soulagement, mais aussi ravissement de la jeune fille qui voit que le compagnon qui lui est pratiquement imposé, Gauvain, répond à ses souhaits ; moment dans l'analyse intérieure d'une amoureuse toute surprise de ce qui lui est arrivé.

L'existence d'une marge qui laisse au lecteur une certaine liberté dans le choix du degré semble être indispensable pour que soit créé un effet de litote. La relation étroite avec les éléments du contexte est un autre trait décisif, et chez Chrétien de Troyes elle donne lieu à une grande diversité. La touche est parfois légère et passagère mais toujours en accord avec le personnage. Perceval a quitté le château de sa mère et a fait la rencontre d'une jeune fille qu'il a trouvée endormie sous une tente. Nous savons que la faim le tenaille (734-735) et que les pâtés de chevreuil, qui apparaissent quand il soulève le coin de la serviette qui les recouvre, sont tout frais (739-741). Le narrateur se contente de nous dire :

Ne li ennuia pas cist mes (*Graal*, 742) :

« Ce mets ne fut pas pour lui déplaire ».

Le vers suivant rappelle la faim dévorante du personnage, rappel apparemment peu nécessaire, si ce n'est pour faire prédominer en lui l'affamé. Les pleurs, les reproches, les menaces de la jeune fille, dont au surplus il emporte l'anneau, sont restés lettre morte. L'incertitude du degré dans la formulation littérale est en accord avec le ton modéré du conteur qui s'applique à faire sentir la désinvolture non étudiée de son héros. Alors que tout arrive à point pour lui, les indications affectives restent neutres. L'intensif, discrètement proposé au lecteur, apparaît comme suffisamment détaché du héros pour ne pas troubler une masse contextuelle très homogène.

La présence de l'auteur est soupçonnable ici. Il intervient parfois explicitement. C'est le cas lorsqu'après nous avoir dit :

Mes sire Yvains n'en ot pas ire (*Yvain*, 2053),

il ajoute :

Ce vos puis bien conter et dire (*Yvain*, 2054)

« je veux vous l'affirmer ».

Yvain, grâce à l'aide de Lunette, a obtenu ce qu'il désirait. L'accord est conclu avec Laudine ; le chevalier et la dame qui s'aiment viennent se présenter à la cour pour que celle-ci approuve leur mariage. Tous les éléments de la situation font penser qu'*Yvain* est très satisfait de la tournure qu'ont prise les événements. Qui irait s'imaginer qu'il pût en être le moins du monde mécontent ? La négation ne porte sur rien qui soit attendu, ou même plausible. La confirmation que nous donne l'auteur dans son intervention est inutile apparemment. Cette insistance fait penser à un « je vous le garantis », à telle de ces expressions que nous employons de nos jours pour entraîner la conviction. L'intensité passe plutôt dans ce qui s'adresse au lecteur : ainsi s'articulent plénitude de la signification et modestie de l'expression. Un ton discret convient à un sentiment, très vif sans aucun doute, mais qui ne peut se manifester dans toute sa violence à quelques pas d'une assemblée très officielle.

La manœuvre est encore plus subtile lorsque Blanchafleur est conviée à dormir aux côtés de Perceval. Elle a accepté son invitation et s'est laissée embrasser :

Et cele suefre qu'il la beise,
Ne ne cuit pas qu'il li enuit (*Graal*, 2060-2061).

Un peu plus tôt, non sans crainte, elle avait pris les devants. Elle était allée s'agenouiller devant le lit de Perceval, avait pleuré en le prenant par le cou et s'était plainte auprès de lui (1965-2034). Au jeune homme maintenant de prendre l'initiative et à elle de le laisser faire. Le narrateur a pris ses distances et a entraîné un instant le lecteur hors du récit pour évaluer le plaisir que l'héroïne éprouve. Là encore, la discrétion est de mise. Les conditions favorables sont créées ; le reste a l'air d'aller de soi, et le plaisir ne se dit pas sur un ton plus haut que le reste.

La situation que connaît Enide, avec qui son mari vient de se réconcilier, fait apparaître aussi la litote :

Or n'est pas Enye a maleise,
Quant ses sires l'acole et beise,
et de s'amor la raseüre (*Erec*, 4895-4897).

La longue et dure épreuve est terminée : son mari l'embrasse, lui donne des baisers et l'assure qu'il l'aime. L'auteur met en relation la scène où prend son terme l'angoisse de l'épouse, la conduite de son mari redevenue aimante et affectueuse, et une expression très modérée qui, tenant à

l'écart tout débordement, n'en suggère pas moins un sentiment très vif. La joie d'Enide est immense, mais elle reste discrète et intime. Les manifestations font partie des événements qui se racontent. Le sentiment lui-même, surtout quand il est de joie, est d'un autre ordre. Il était arrivé à Enide de se plaindre parce qu'elle avait des raisons de croire que son mari l'avait prise en haine. Ici le renversement complet de la situation ne donne lieu à aucun discours. Un peu plus loin le bonheur qui survient ne tire pas plus de mots à Enide ni au conteur :

Or n'est pas Enyde dolante,
Car molt bien avenu li est (*Erec*, 5090-5091).

Chrétien ne nomme que ce que le sentiment exclut le plus pour caractériser. Il aime donner à ses héros une grâce discrète dont ils ne se départent que dans des circonstances particulières et exceptionnelles.

Les convenances s'observent en fonction des situations et il n'est pas rare qu'elles fassent préférer une expression qui n'est qu'approchée. Il y a des sentiments qui ne s'avouent qu'à demi-mot, des états d'esprit qu'il vaut mieux n'indiquer qu'allusivement, pour ne causer aucune gêne ou aucun déplaisir aux interlocuteurs, aux lecteurs ou, d'une façon générale, aux personnes qui respectent les mêmes valeurs. La plus haute des joies doit être tenue secrète, nous rappelle Chrétien parlant de la rencontre de Lancelot et de la reine. Les propos des amants ne sortent pas de l'intimité. Les préparatifs, les projets, les obstacles, la séparation alimentent plus substantiellement l'action que les entretiens, dont nous ignorons le contenu. Quelques indications contribuent à combler le vide qui se crée. Quand Lancelot et Guenièvre se sont trouvés à leur rendez-vous, un contraste s'est établi entre le désir puissant qui les entraînait l'un vers l'autre et la douceur qui marquait les paroles de salutation. Ce que nous savons des propos qui ont été échangés ensuite, alors que les barreaux de la fenêtre les séparaient encore, tient en deux vers :

De vilenie ne d'ennui
Ne tiennent parlament ne plait (*Charrette*, 4590-4591) :

« Il n'entrait rien de laid, tout n'était qu'agrément dans les propos qu'ils échangeaient », traduit Jean Frappier, faisant ainsi la part de la litote maintenue et de l'expression intensive. Ce qui est d'emblée exclu, désobligeance, gêne, vulgarité, caractérise négativement les paroles inspirées par l'amour, un amour sublime et quasi mystique. L'auteur dit à la fois autant et aussi peu qu'il est possible pour préserver à la fois la discrétion et l'éminente dignité de ses personnages.

Si nous remontons un peu en arrière dans le *Chevalier de la charrette*, nous apercevons les précautions prises par le conteur dans des circonstances qui ont avec les précédentes quelques points communs. Une jeune fille pose comme condition à l'hospitalité qu'elle offre à Lance-

lot, déjà profondément épris de la reine, l'engagement à partager le même lit qu'elle cette nuit-là. L'engagement explicite ne porte que sur le coucher. Mais la demoiselle, que sa beauté de fée de passage rend sûre d'elle-même, espère venir à bout des résistances de l'amant exemplaire. Le point crucial n'est pas dans la condition explicite, mais dans les conséquences qui ne peuvent manquer d'en découler, et les deux interlocuteurs en sont d'accord. Lancelot donne de mauvais gré sa parole, mais il est décidé à rester fidèle aux devoirs que lui impose son amour. La jeune fille ne tarde pas à s'apercevoir que le chevalier « hait sa compagnie » : nous le savons par le récit. De guerre lasse, elle se propose de regagner sa chambre. Elle lui dit :

Ne cuit mie que molt vos pleise
Mes solaz ne ma compagnie (*Charrette*, 1250-1251) :

« Il ne semble pas que vous goûtiez beaucoup le plaisir de ma compagnie » (trad. J. Frappier, p. 55).

Il y a un décalage évident entre la situation telle que la présente le récit et l'offre de partir que formule la demoiselle. Lancelot hait sa compagnie, elle le sait. Si sûre qu'elle en soit, oserait-elle le lui dire ? Un verbe de pensée, *cuidier*, se substitue aux verbes *savoir* et *veoir* (« voir ») quand nous passons du récit au discours de la jeune fille. À la mention de la haine se substitue celle d'une quantité réduite de plaisir : ce n'est même pas plaisir qui est nié, mais *plaire beaucoup*, et le modifieur atténue l'effet qu'aurait pu produire le verbe brut. L'éventualité marquée par *s'il ne vos doit peser*, au vers 1248, est une formule de convention dont la signification littérale est peu en accord avec la situation : ce qui est pénible pour Lancelot angoissé est la proximité de la jeune fille, non son départ, et elle le sait. La formule devient beaucoup mieux adaptée si elle est interprétée elle-même comme une litote : « Si ce départ doit vous faire grand plaisir ». En dépit de formulations réductrices, la demoiselle, qui n'est pas une tentatrice vulgaire, prend toutes sortes de précautions et prie en particulier son interlocuteur de ne pas tenir pour de la grossièreté une prétendue franchise : elle s'excuse de dire ce qu'elle pense. Et pourtant le communicable n'accueille qu'avec réserve les propositions admises par la pensée (*ce que je cuit*, 1255), qui résultent elles-mêmes d'une atténuation notable du fait perceptible (*voit bien et set*, 1243). Que reste-t-il du premier constat après tant de réductions et de passages au crible ?

Le soulagement de Lancelot libéré, que nous sommes tentés de supposer immense, n'est indiqué qu'à mots couverts : le Chevalier n'est pas mécontent et laisse partir la demoiselle. Une satisfaction trop affichée aurait été aussi peu de mise chez lui que, chez la jeune fille, une franchise trop précisément révélatrice. La succession de litotes qui donne en partie au passage sa coloration invite à penser que nous avons là une

situation particulièrement favorable à leur utilisation : insuccès de la jeune fille, gêne de Lancelot, tous deux dominés par une nécessité puissante, mais qui doit être tenue secrète.

La collection de litotes que l'œuvre de Chrétien de Troyes permet de dégager est abondante et variée. Le relevé n'est certainement pas exhaustif et certains exemples sont discutables. Il suffit cependant pour observer que cette figure est du goût du conteur, soit qu'il en use dans le récit, soit qu'il la prête à ses personnages. Elle est révélatrice d'un art qui évite parfois les formulations trop directes et établit des distinctions entre les choses vues et les choses dites. La litote ne se répartit pas tout à fait au hasard. Incompatible avec les propos du sénéchal Keu, de Méléagant ou de l'Orgueilleux de la Lande, elle convient à Gauvain, aux jeunes filles bien élevées que rencontrent les héros. Le point de rupture est créé par deux mouvements qui s'opposent, l'un qui tend à atténuer l'expression, l'autre qui, par contraste, tend à faire retrouver l'intensité en partie effacée. D'où s'ensuivent deux effets possibles, qui ne sont pas toujours contradictoires. Parfois on s'étonne de la qualité et on l'admire ; nous avons alors un intensif qui ne connaît pas de limite, et qui tient sa force de son apparence modération. Il ne déplaît pas à Gauvain d'être laissé seul avec la jeune fille qu'il trouve charmante : la remarque est inutile si elle n'est pas une litote. Parfois on atténue un reproche par une formulation indirecte qui ne mentionne rien de blessant. Un père peut ainsi dire à sa fille qu'elle n'a pas « fait que courtoise », sans lui jeter à la figure qu'elle est vilaine. Un ton moins impatient, l'indulgence ou la résignation accompagnent plus volontiers ces paroles. Les contextes qui mettent en jeu la vie affective et en particulier les relations amoureuses appellent fréquemment la litote. Elle caractérise le demi-aveu, évite les discours triomphants, ménage les dévoilements partiels. Elle est, dans une large mesure, un fait de civilisation, et celle que reflète l'œuvre de Chrétien de Troyes est particulièrement raffinée.

Jacques CHAURAND,
Université de Paris-Nord.

ANALYSE GRAMMATICALE ET ANALYSE LOGIQUE

Cet exposé est restreint. Il n'étudie pas les rapports de la grammaire et de la logique qui sont établis dès l'origine grecque, mais les conditions d'émergence d'une stratégie très particulière, l'analyse logique, qui jouera un rôle remarquable dans le système pédagogique des XIX^e et XX^e siècles, mais qui est en outre le signe d'un déplacement épistémologique important. On en verra la marque en trois lieux d'exercice importants : la *Grammaire générale* de Port-Royal, qui met en place les concepts déterminants, Du Marsais, qui à l'article *Construction* de l'*Encyclopédie* remanie la structure d'ensemble, Letellier qui, en refondant en 1805 le manuel de Lhomond, instaure le modèle pédagogique.

GRAMMAIRE GÉNÉRALE.

Le dispositif de la *Grammaire générale* est contenu remarquablement dans cinq petites pages, le chapitre XXIV de la Seconde Partie, « De la Syntaxe, ou Construction des Mots ensemble ». C'est un ensemble de « notions générales » soigneusement hiérarchisées.

1) Étant admis que les mots sont classés en parties du discours regroupées en deux paquets (noms, articles, pronoms, participes, prépositions et adverbes / verbes, conjonctions et interjections) dont le regroupement correspond à l'unité de base de la Syntaxe, la Proposition, divisible en sujet et attribut renvoyant, la première à la première opération de l'esprit (ce que nous concevons), la seconde à la seconde opération de l'esprit (la manière dont nous le concevons)¹, le premier principe de syntaxe est un principe de construction qui permet d'assembler les parties du discours tenues pour constructibles.

Cette construction est double et se divise en « celle de convenance, quand les mots doivent convenir ensemble, et en celle de régime, quand l'un des deux cause une variation dans l'autre ». Cette distinction opère dans un cadre morphologique (accord et rection), ce qui conduit à une

1. Voir *Grammaire générale*, II, 1.

conséquence assez bizarre : la première est dite naturelle et universelle, la seconde « est presque toute arbitraire, et par cette raison se trouve très différente dans toutes les langues ». Ce clivage dans l'universel est à coup sûr un obstacle.

2) Ce principe posé conduit à en déduire des *règles*, qui permettront de réaliser des segments de discours (ce qu'on appelle alors des *phrases*). Pour la concordance, ce seront des règles d'accord (nombre, genre, cas identiques), pour la rectio[n], ce seront des règles d'assemblage comme celles qui unissent verbes (et noms) à des cas. Ou des sous-règles comme cette règle dite de cacophonie qu'a étudiée M. Gross et qui concerne l'assemblage d'articles et de prépositions : interdiction de « Il est accusé de des crimes horribles » (II, VII). Ces règles sont tenues comme des prescriptions qui contraignent sur des points particuliers la règle générale. Elles limitent les capacités infiniment productives des principes de construction.

3) L'exigence de ces principes, tenus pour des « maximes générales », conduit à la formulation d'interdits qui confirment la possibilité d'énoncer une grammaire générale : on ne peut trouver un nominatif sans verbe, ni un verbe sans nominatif, non plus qu'un adjectif sans substantif, non plus qu'un génitif « qui ne soit gouverné d'un autre nom ».

L'observance de ce système conduit à l' « expression naturelle de nos pensées ». Elle définit une rationalité de la langue correspondant à la rationalité des idées et du jugement.

4) On repère cependant des constructions contraires à ce que laissaient attendre les règles. Elles se justifient par l'introduction de *figures* qui fonctionnent à deux niveaux : celui du discours (l'ellipse), celui de la pensée. Le statut des figures, comme l'indique la répartition par niveaux, est ambigu. Ce sont des artifices qui viennent soit de ce que le parleur exagère le rôle de la pensée soit de ce qu'il exagère la part du discours (« regardant à la grâce »). Ces figures peuvent être considérées, selon les cas, soit comme des défauts soit comme des perfections. La distinction entre les deux options est indécidable, faute d'une théorie rhétorique et faute d'une théorie du sujet.

Ces figures sont quatre : la syllepse (« il est six heures »), l'ellipse (« est Romae »), le pléonasme (« vivere vitam »), l'hyperbole « qui renverse l'ordre naturel du discours ».

Elles sont très embarrassantes parce qu'elles complètent la rationalité du système, mais l'achèvent dans une bêance.

DU MARSAIS.

Premier des grammairiens-philosophes, Du Marsais vise explicitement à constituer une grammaire rationnelle qui ouvrira l'esprit des élèves à

la science ; il le marque, dès 1722, dans l'*Exposition d'une méthode raisonnée pour apprendre la langue latiné* :

L'unique objet des méthodes, c'est de présenter les principes et les règles dans un ordre qui les lie dans l'esprit, avec plus de suite, de justesse et de facilité. Comment pourrait-il se faire que ces avantages fussent un obstacle à la science² ?

Cet éloge d'une méthode constituée en système vise à entraîner l'enfant à référer les particularités de sa vie à des principes de base au moyen d'instances de décision, et conduit Du Marsais, quand il rédige pour l'*Encyclopédie*, trente ans plus tard, l'article *Construction*, à reprendre les hypothèses de Port-Royal, mais à les modifier très sensiblement.

À la base du système, une redéfinition de la Construction qui permet de proposer une analyse par niveaux, incluant des éléments qui avaient été rejettés dans les figures ; d'où une puissance bien supérieure accordée aux principes.

1) Il pose qu'à plusieurs constructions peut correspondre une seule analyse syntaxique. La construction est définie « par l'idée de combinaison et d'arrangement »³, la syntaxe comme « la partie de la grammaire qui donne la connaissance des signes établis dans la langue pour exciter un sens dans l'esprit ». « Ces signes, quand on en connaît la destination, font connaître les rapports successifs que les mots ont entre eux⁴. » C'est dire que la syntaxe est rejetée du côté du sens, rapportée aux règles de la logique et capable d'inclure une très grande variété de constructions autrefois classées dans les figures.

2) Cette variété de constructions est elle-même articulée selon trois axes qu'il convient de regarder de près :

a. Une construction dite « nécessaire, significative ou énonciative » ; elle est la représentation la plus immédiate de l'analyse du sens qui découle de l'analyse syntaxique.

On l'appelle aussi *construction simple* ou *construction naturelle*, parce que c'est elle qui est la plus conforme à l'état des choses (...) et que d'ailleurs cette *construction* est le moyen le plus propre et le plus facile que la nature nous ait donné pour faire connaître nos pensées par la parole⁵.

b. Une construction figurée. Les réalisations sont obtenues par intervention de figures : ellipse, pléonasme, syllepse, hyperbole, hellénisme, attraction. Dans beaucoup de langues, les constructions figurées

2. O. D., 1797, I, 90.

3. O. D., V, 2.

4. O. D., V, 2-3.

5. O. D., V, 3.

jouent un grand rôle. Ainsi en latin il n'est guère de phrase qui ne contienne une ellipse. Le garant, c'est l'usage.

c. Enfin, une construction usuelle.

Ces trois axes constituent un dispositif opératoire particulièrement efficace :

a. La première construction est, en somme, une construction idéale. Elle permet de tester la rationalité des langues qui y sont plus ou moins conformes. Elle permet du même chef d'envisager la construction d'une langue syntaxiquement parfaite. Mais elle est aussi l'amorce d'un outil d'analyse, soit qu'on la considère comme l'amorce d'un métalangage en langage naturel, soit qu'on la considère comme un ensemble de phrases de base — réalisables ou non — qui conduisent à la construction de phrases dérivées.

b. L'existence de la deuxième construction ouvre la possibilité d'un système compact de dérivations. Ainsi les phénomènes d'inversion ou d'attraction seront analysés comme des transformations de phrases de base.

c. La troisième dessine la place d'une étude sociologique du discours. Ici la norme jouera à plein. On pourra avancer un système de règles référencées à des situations de discours définies. Le choix des exemples en discours réel sera ici décisif alors que, en a., les exemples inventés seront prédominants. En effet la construction « simple, naturelle », est celle qui dénonce le mieux les relations de base :

La perception du rapport que ces parties (*de l'énonciation*) ont l'une à l'autre, et qui nous en fait concevoir l'ensemble, nous vient uniquement de la construction simple qui, énonçant les mots suivant l'ordre successif de leurs rapports, nous les présente de la manière la plus propre à nous faire apercevoir ces rapports et à faire naître la pensée totale⁶.

3) Pour analyser ces relations, rapportées au jeu de l'esprit, le couple : concordance / régime a montré ses insuffisances. Du Marsais propose de le remplacer par un couple de type logique qui marquera le sens : identité / détermination. L'identité est l'opération de langage qui rend explicite une partie de l'idée inscrite dans sa compréhension : ainsi en est-il de l'adjectif ou du verbe rapportés à la définition de tel ou tel nom. La détermination limite la portée du concept : ainsi en est-il des constructions nominales qui complètent le verbe ou le nom sous certaines conditions. Citations : l'adjectif, dit Du Marsais⁷, « ne fait qu'énoncer ou déclarer ce que l'on dit qu'est le substantif analysé ». Et

6. O. D., V, 37.

7. O. D., V, 64.

ailleurs, à l'article *Identité* de l'*Encyclopédie* : « Il y a une identité très physique du sujet énoncé par les deux espèces de mots sous des aspects différents ».

- La détermination « permet d'étendre ou de restreindre les idées et d'en faire des applications particulières » (*Encyclopédie*, art. *Gouverner*).

L'organisation de ce système renouvelle considérablement le paysage grammatical et établit des distinctions appelant de nouveaux concepts. L'opposition d'une analyse du sens et d'une analyse des formes conduira à opposer le régime, défini par des formes grammaticales, au complément, défini par un jeu de relations de sens, et opposera d'autre part l'analyse de la proposition, unité logique, à la phrase, unité de discours. Ces distinctions que la grammaire générale installera ou affinera sont déjà inscrites dans le système de Du Marsais. Ce que Du Marsais examine dans le détail, quand il rédige l'*Encyclopédie*, c'est le système des propositions pour lequel il propose non un système d'ensemble, mais plusieurs types de clivages :

1) Proposition absolue ou complète / Proposition relative ou partielle.

La première suffit pour qu'on entende un sens complet. Mais si « le sens d'une proposition met l'esprit dans la situation d'exiger ou de supposer le sens d'une autre proposition, nous dirons que ces propositions sont relatives, et que l'une est la corrélative de l'autre »⁸. C'est ce que les logiciens appellent une proposition composée. Ce que peuvent faire les grammairiens, c'est relever les « conjonctions ou termes relatifs » qui les relient et en dire la nature. Ce que nous apprennent les logiciens, c'est la valeur de ces relations : la disjonction, la condition, la cause, l'adversation. Système de disjonction classique depuis les Grecs, mais qui, insérée dans le système, prend valeur opératoire.

2) Proposition explicative / Proposition déterminative.

Distinction logique classique, cohérente, sur le plan sémantique, à l'opposition : identité / détermination. La première dégage une propriété, la seconde restreint l'étendue du mot auquel elle est adjointe. Un cas particulier remarquable répond à la marque *que* :

- ou le *que* est le terme de l'action du verbe qui suit (« Le livre que je lis ») ;
- ou le *que* est le *représentatif* de la proposition déterminative qui va suivre un verbe (« Je dis que »).

8. O. D., V, 48.

La combinaison de 1 et 2 permet de recouvrir un large champ de relations logiques articulant deux propositions.

3) Proposition principale / Proposition incidente.

Cette distinction a une valeur classificatoire évidente. Elle conduit à opposer ce qui est essentiel (existant par soi) à ce qui ne l'est pas ; et d'autre part à isoler soigneusement ce qui est afférent à une proposition déterminée : « Il est essentiel de rapporter chaque mot à la proposition particulière dont il fait partie. »

On se sert comme élément opératoire de l'analyse de base :

Quand on considère une proposition grammaticalement, on n'a égard qu'aux rapports réciproques qui sont entre les mots ; au lieu que, dans la proposition logique, on n'a égard qu'au sens total qui résulte de l'assemblage des mots⁹.

Un exemple pour éclairer la démarche, celui que retient Du Marsais : « Celui qui me suit, dit J.-C., ne marche point dans les ténèbres. » L'analyse logique envisage une proposition complète dont le sujet est *Celui qui me suit* et l'attribut *ne marche point dans les ténèbres*. L'analyse grammaticale découpe trois propositions : une principale *Celui ne marche point dans les ténèbres*, une incidente, *qui me suit*, une incise, *dit J.-C.*

Même dans une proposition apparemment simple, l'apprehension logique permet de découper des ensembles de sens. Trois exemples qui recouvrent largement le champ des possibles :

- « C'est un grand art de cacher l'art ». Interprétation de Du Marsais : « *Ce, hoc*, à savoir *cacher l'art*, voilà le sujet dont on dit que *c'est un grand art*¹⁰. » Il s'agit d'un *sujet composé* : « Dans ces sortes de sujets, dit Du Marsais, il n'y a point de sujet personnel que l'on puisse séparer des autres mots. C'est le sens total qui résulte des divers rapports que les mots ont entre eux, qui est le sujet de la proposition¹¹. »
- « Alexandre, fils de Philippe, vainquit Darius ». Un élément explicatif a été ajouté au sujet. L'ensemble constitue un sujet complexe. Une analyse grammaticale décomposera *fils de Philippe* que l'analyse logique conjoint à *Alexandre*.
- « La foi, l'espérance et la charité sont trois vertus théologales. » Cette phrase embrasse trois propositions isolables du type : « La foi est une vertu théologale ». Le sujet est alors dit *multiple*.

Le principe de base qui sépare *construction* et *syntaxe* conduit donc

9. *O. D.*, V, 57.

10. *O. D.*, V, 47.

11. *O. D.*, V, 47.

à des opérations de décomposition hiérarchisées conduites sur deux plans différents, celui de la grammaire, celui de la logique. Grammaire et logique sont donc étroitement articulées pour proposer deux types différents d'analyse de la langue. Mais le système peut aussi intégrer la rhétorique. Car l'ensemble des propositions est regroupable selon des lois de discours dont l'unité de base est la période. De même que proposition et phrase sont conjointes pour articuler analyses grammaticale et logique, ensemble de propositions et période sont conjoints pour articuler argumentation logique et argumentation discursive.

CONDILLAC, LES IDÉOLOGUES, LES LYCÉES.

Le génie de Du Marsais est d'avoir mis en place un modèle d'interprétation. Reste que son œuvre essentielle — les articles de l'*Encyclopédie* —, interrompue à mi-course par la mort, est fragmentaire. Le modèle sera perfectionné par Beauzée dont la *Grammaire générale* reste exemplaire par la systématisation que ce grand grammairien a apportée aux intuitions de Du Marsais. Condillac fera faire à son tour un pas décisif à ce type de grammaire en élargissant la portée du concept « analyse ». Pour lui, la langue elle-même, donc le domaine, est conçue comme une méthode analytique. Il le marque clairement au début de *La Langue des calculs* :

Toute langue est une méthode analytique et toute méthode analytique est une langue. Ces deux vérités, aussi simples que neuves, ont été démontrées ; la première dans la grammaire ; la seconde, dans la logique ; et on a pu se convaincre de la lumière qu'elles répandent sur l'art de parler et sur l'art de raisonner, qu'elles réduisent à un seul et même art (p. 1).

Méthode transférable à l'analyse mathématique et, de façon générale, à tous les autres domaines de la science :

(L'analyse des mathématiciens) n'est autre chose que cette méthode qui, par un premier procédé, traduit, dans une équation fondamentale, toutes les données d'un problème ; et qui, par un second, fait prendre à cette équation une suite de transformations, jusqu'à ce qu'elle devienne l'équation finale, qui renferme la solution. C'est-à-dire que l'analyse qu'on croit n'appartenir qu'aux mathématiques, appartient à toutes les sciences ; et qu'on analyse de la même manière dans toutes, si dans toutes on raisonne bien (p. 194-195).

C'est dire que toute analyse est transférable et que la langue, comme symbolique particulièrement efficace, peut devenir outil d'analyse des autres domaines. À ce titre, l'analyse de la langue elle-même va jouer un rôle éminent dans les opérations de transfert. Une Grammaire

comme celle de Thiebault (1802), destinée aux Écoles centrales, apparaît comme une illustration singulièrement efficace de la démarche. Des concepts comme *rapport*, *relation* circulent d'une symbolique à l'autre sous des espèces transférables :

En grammaire et en philosophie, les mots *rapport*, *relation*, *relatif* semblent avoir une bien plus grande étendue de signification. Chez les grammairiens, tout ce qui tient à la concordance, au régime, au rapprochement, à la réunion, à la dépendance des idées et des mots, ne s'explique guère qu'en recourant à ces expressions. Chez les philosophes, tout ce qui peut nous déterminer à rapprocher une idée d'une autre idée, ou une pensée d'une autre pensée, ou même un raisonnement d'un autre raisonnement (...) toutes ces opérations portent sur des *rapports* et vous les indiquent (I, 106).

L'intérêt de cette conceptualisation est que la multiplicité des rapports est parfaitement réductible :

Nous nous bornerons à dire que les rapports d'*identité* (...) qui n'existent qu'entre les parties intégrantes de nos idées ou pensées complexes, ne sont réellement que des rapports de *contenance* ; et que tous ceux qui ne présentent pas cette même union identique, doivent être rangés parmi les rapports de *différence* et de *dépendance*, ou de *liaison*.

On voit ainsi s'organiser un type d'approche qui va se développer dans les manuels scolaires destinés aux lycées du Premier Empire, sous couvert d'un nouveau concept grammatical : la *fonction*. La relation, inscrite dans la proposition, est différemment ordonnée selon les agrégations de formes :

On reprend ainsi ces mots l'un après l'autre, pour en indiquer la classe ou l'espèce, la valeur et les accidents, et pour en montrer la fonction dans la classe dont il s'agit ; cette dernière sorte d'analyse est ce qu'on appelle *faire les parties du discours* (III, 8).

Cet extraordinaire instrument va passer dans les grammaires scolaires, mais adapté en sorte de conjointre grammaire, logique et rhétorique (organisation du discours). À ma connaissance, le premier ouvrage à en présenter un ensemble consistant est la réédition du célèbre Lhomond par Letellier en 1805 (timidement) et surtout, beaucoup plus largement, en 1811. Dans le titre même figure une « Analyse de la proposition tant logique que grammaticale », ainsi justifiée à l'Article VII :

Les élèves ne sauraient trop s'exercer à faire de vive voix et par écrit ces sortes de *décomposition* ou *analyses*. Elles contribuent beaucoup à faire faire des progrès rapides dans l'étude de toutes les langues. L'analyse *logique* n'est pas moins utile que l'analyse *gramma-*

ticale. L'analyse *logique* est l'examen de la *proposition* dans son ensemble. Elle considère moins les mots que les idées.

Montrer comment ce savant appareil a peu à peu dégénéré pour s'adapter aux besoins spécifiques de l'enseignement reviendrait à faire l'histoire de la grammaire scolaire au XIX^e siècle.

Jean-Claude CHEVALIER,
Université de Paris VIII.

J.-K. HUYSMANS
ET LA GOURMANDISE DU MOT
DANS *LE DRAGEOIR À ÉPICES*

1874. Le jeune Huysmans (né en 1848) est un parfait inconnu à qui ses modestes fonctions au Ministère de l'Intérieur laissent assez de loisirs pour s'ennuyer et prendre conscience que sa vocation est ailleurs et, déjà désenchanté, il a compris que la rédaction des rapports officiels et les tâches administratives n'ont que des charmes limités pour qui n'aime vraiment que les livres ou les musées. Issu d'une famille de peintres plus ou moins connus — le « plat pays qui est le sien » est aussi celui des Rubens, des Rembrandt, des Jordaens, de tous ceux qui avaient su faire jaillir des cieux les plus obscurs la lumière —, il eût pu souhaiter, comme tant d'autres, s'immortaliser — à vingt ans, on ne doute de rien ! — dans la peinture, qu'il saura bientôt si bien juger, mais il n'a jamais su tenir un pinceau. Admirateur de tout ce qui est moderne en fait de poésie, il aurait pu tenter sa chance en empruntant les voies encore peu fréquentées d'Aloysius Bertrand, de Verlaine ou de Baudelaire, objets de sa vénération, mais les disciplines de la prosodie le rebattaient quelque peu et, surtout, il ambitionnait d'être lui-même. Il avait bien écrit quelques pages très pittoresques, qui nous sont heureusement parvenues, autour de la guerre toute récente, vue par un humoriste, mais rien, vraiment rien, en dehors de trouvailles de tournures et de mots, n'était absolument prometteur, quand il songea à réunir en volume un certain nombre de petits textes, à mi-chemin entre la prose et la poésie, au croisement de la littérature et de la peinture, une sorte de synthèse, en somme, de ses aspirations, avec, pour caution, les noms des grands aînés les plus incontestables. Mais, pour attirer l'attention, il lui fallait à lui-même un nom qui fît choc, et un titre qui étonnât... en attendant de trouver un improbable éditeur.

Le patronyme Huysmans était assez original, en France du moins, pour être conservé, mais le double prénom de Georges (comme Ohnet) — Charles (comme Grandmougin) n'inspirait guère confiance ! Georges devint donc Joris, orthographié pour la première et dernière fois Jorris, et Charles Karl, opération de chirurgie onomastique réussie, puisqu'il devait rester J.-K. jusqu'à sa dernière ligne.

Plus délicat était le choix d'un titre et ce fut *Le Drageoir à épices*, devenu pour la deuxième édition *Le Drageoir aux épices*, titre boîte à malices, ambigu s'il en fut pour le lecteur non averti qui pouvait espérer quelque texte un peu égrillard, présenté délicatement en quelque bonbonnière confidentielle, à la manière des *curiosa* du XVIII^e siècle, alors que l'auteur, maître de sa langue, pensait innocemment (ce qui serait surprenant !) à ces boîtes ou vases, parfois joyaux d'orfèvrerie, où l'on présentait au dessert des dragées (non aphrodisiaques), des sucreries et des épices, mot ambigu qui désignait aussi bien des confiseries, dites « épices de chambre », que des aromates plus ou moins piquants, dits « épices de cuisine ». Une lecture à peine attentive du *Sonnet liminaire* ou de la table des matières sur lesquels nous aurons à revenir aurait suffi à manifester le dessein du jeune écrivain de varier au mieux ses sujets, mais cela supposait qu'on avait ouvert le livre !

Restait le plus difficile pour un débutant, l'éditeur compréhensif qui consentirait à accueillir un inconnu ou qui, seulement, ne refuserait pas de lire ses élucubrations. Les bonnes relations de M^{me} Huysmans mère, qui dirigeait un atelier de brochage, permirent que le manuscrit fût déposé sur le bureau de Hetzel, le découvreur de Jules Verne, et nous avons retrouvé deux de ses notes de lecture, fort intéressantes dans leur brutalité sans nuances pour notre objet. La première, souvent citée, déclarait :

Le dictionnaire donne moins de mots voyants que de mots simples — la langue est plus pauvre qui ne cherche que les tons criards — le chant est plus riche, plus varié que le hurlement.

Vous essayez de hurler — au bout de dix pages vous retombez dans vos mêmes cris, et vous êtes monotone pour avoir trop cherché à ne pas l'être.

La seconde, écrite au crayon sur le manuscrit de *Maître François Villon*, est plus féroce encore :

Tout cela tarde. C'est un chemin démodé que vous prenez — si jamais il a été à la mode —. Vous avez une palette, les couleurs n'y manquent pas, mais vous n'avez encore rien à peindre. Cela viendra si vous sentez au lieu de regarder. Si vous cessez de chercher l'extraordinaire qui est très court — toujours —. Si vous remplissez votre cœur, votre esprit et vos yeux autrement qu'un chiffonnier ne remplit sa hotte. Je ne vous demande pas de faire des bouquets, mais entre la pomade et la vidange il y a de la marge, heureusement.

Ces jugements, qui n'étaient peut-être pas destinés, malgré l'emploi de la deuxième personne, à tomber sous les yeux de l'infortuné J.-K., le marquèrent profondément, puisque, plus de dix ans après, Goncourt, tout content sans doute, note dans son *Journal* du 23 mars 1886 :

Huysmans porte à Hetzel le ms du *Drageoir* sur le conseil de sa mère et Hetzel, dans une entrevue féroce, lui déclarait qu'il n'avait aucun talent, n'en aurait jamais, que c'était écrit d'une manière exécrable, qu'il *recommençait la Commune de Paris dans la langue française* (...), lui soutenait qu'il était un détraqué de croire qu'un mot valait plus qu'un autre, de croire qu'il y avait des épithètes supérieures les unes aux autres.

Ce qui nous a frappé, dans ces lignes, est l'emploi des termes MOTS et LANGUE répétés qui témoignent que là est bien l'important, presque l'obsession pour Huysmans qui, malgré sa légitime irritation, devait tenir compte de la mercuriale, nous le verrons dans quelques variantes.

Les corrections — que nous préférions appeler variantes — ne suffisent pas à justifier l'enthousiasme de certains critiques contemporains qui devaient précisément être frappés par l'originalité de la langue. Ainsi, dans *la Presse* du 16 octobre 1874, sous la signature G. d'H., Gérard d'Heilly, parfois d'accord avec Hetzel cependant, écrit :

C'est un recueil de petites études en prose, écrites dans un style très imagé et qui est en somme plus cherché que recherché. (...) Toutefois, ceux qui voudront bien prendre la peine de lire ces quelques pages si hautes en couleur et même en brutalités, constateront comme nous qu'il y a vraiment dans ce petit volume « quelque chose » écrit par un simple débutant en littérature, lequel — s'il veut châtier son style et courageusement travailler — pourra devenir un jour quelqu'un.

Beaucoup plus curieux est le jugement porté dans une revue peu littéraire, *l'Armée territoriale* du 21 novembre 1874, par Ernest Chevalet :

Des critiques plus autorisés devraient le louer mieux que je ne saurais le faire, et ils y arriveront, mais j'aurai eu cette chance de pressentir ce que contenait de promesses pour les gourmets littéraires ce *Drageoir à épices* que je ne puis encore considérer comme un livre, mais comme une révélation.

La prophétie devait se réaliser et, lors de la deuxième édition de *Marthe, histoire d'une fille* (*Mercure de France* de juillet 1890), Ernest Raynaud pouvait dire :

Il a des mots qui vous déconcertent, qui vous rabrouent et vous rudoient à la façon des gendarmes ; d'autres qui vous soufflent une haleine chaude au visage, vous prennent la main, vous mettent dans l'oreille un chuchotement honteux de coin de rue, déchaînant la bête ; et du remuement des pages montent d'accablantes touffeurs, d'empoisonnées fragrances, toute une lourdeur de ciel d'orage qui énerve.

Le mot, pour Huysmans, n'est pas seulement un assemblage de lettres, de sons ou de couleurs, mais il peut et doit évoquer tout cela à la fois et, si sa rareté est une vertu irremplaçable, sa précision est la condition presque essentielle de son choix. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il advient qu'entre plusieurs versions il se détermine pour la plus simple, parce que la plus logique. Ainsi, dans le *Sonnet liminaire*, qui est comme la première table des matières du recueil, il avait énuméré les sujets et fait allusion aux « paysans de Brauwer, buvant, faisant carrousse ». Il était donc inutile de faire une nouvelle allusion aux « tableaux fuligineux de vieux maîtres flamands », première version à laquelle il avait pensé, vraisemblablement tenté par l'adjectif fuligineux. Il remplaça le vers malencontreux par

Camées en l'honneur de grands yeux décevants,

le mot qui l'avait attiré devant être *camées*. Conscient que cela n'avait peut-être pas grand sens, et ne faisait pas allusion à tel texte précis, il passa à la version définitive :

Idoles aux grands yeux, aux charmes décevants

qui réunissait en un seul vers les assez nombreuses obsessions de la femme du *Drageoir* et ramenait aux immuables dimensions de l'alexandrin l'hérétique et boîteux impair qui avait précédé :

Idole aux grands yeux, pleine de charmes décevants.

Il serait fastidieux de multiplier les exemples et il en est de plus caractéristiques : l'important était de se rendre compte du soin scrupuleux que met Huysmans dans le choix des mots, même et peut-être surtout quand on pourrait le soupçonner de jonglerie gratuite. En fait, le mot, nom propre ou nom commun, adjectif, verbe ou adverbe, doit être, pour le satisfaire, programmateur, mais il convient que le programme soit discret et suppose, chez le lecteur, quelque culture, ce qui ne va pas, le plus souvent, sans quelque malice : et que serait un drageoir, si nous nous référons à notre définition du début, qui ne contiendrait que des dragées ou des sucreries, ou des épices, de chambre ou de cuisine ? Aussi Huysmans s'est-il ingénier à réunir en ce premier et exemplairement bref recueil, sous forme de pastiche parfois, le plus grand nombre possible de genres littéraires, voire de thèmes, où peuvent se deviner ses propres fantasmes. Ainsi trouverons-nous des poèmes réguliers (*Sonnet liminaire*, *Ritournelle*, *Ballade chlorotique*, *Ballade en l'honneur de ma tant douce tourmente*), des poèmes en prose (*Rococo japonais*, *Camaïeu rouge*, *le Hareng saur*, *Variation sur un air connu*), des « fantaisies » (*À Maître François Villon*, *Déclaration d'amour*, *l'Extase*), des récits (*la Reine Margot*, *Lâcheté*, *Claudine*, *la Rive gauche*, *l'Émailleuse*), des esquisses de salons (*la Kermesse de Rubens*,

Autour des Fortifs, la Grande place de Bruxelles) et des biographies plus ou moins romancées (*Adrien Brauwer, Cornelius Bega*). L'éventail est déjà fort étendu et l'on pourrait encore en multiplier les lames si l'on rappelait que Baudelaire (celui du moins des *Petits poèmes en prose*), Villon, Verlaine ou le Hugo des romans ont été plus ou moins mis à contribution, ainsi que les peintres flamands.

Le plus surprenant peut-être est qu'en dépit de ces emprunts *Le Drageoir à épices* est déjà du Huysmans et que — toujours dans le système de programmation auquel nous faisions allusion — toute une partie de l'œuvre à venir est déjà là. Nous avons retenu, pour une étude un peu plus affinée, trois poèmes du recueil : *Camaïeu rouge*, *le Hareng saur* et *la Reine Margot*, les deux premiers en raison du choix des couleurs, capitales pour un écrivain hanté par la peinture, et le troisième pour l'importance révélatrice des corrections. Il convient d'ajouter que le manuscrit du *Drageoir* qui figure au fonds Lambert de l'Arsenal pourrait bien n'être qu'un manuscrit parmi d'autres : ce fut en tout cas celui qui fut soumis à Hetzel.

Sans doute l'idée de traduire par les mots toutes les sensations n'était-elle déjà plus très originale et les recherches de transpositions synesthésiques s'étaient, depuis Baudelaire et Rimbaud, multipliées, mais il s'agissait le plus souvent de perceptions fugitives et d'effets artistiques. Plus exigeant, Huysmans se refuse aux approximations, si flatteuses soient-elles pour l'œil ou l'oreille, et n'utilise les mots qu'avec la caution des dictionnaires spécialisés, voire des ouvrages techniques, et c'est sans doute une des leçons les plus utiles qu'il ait retenues du Naturalisme. Il savait faire son miel de la moindre notule et l'on a retrouvé un nombre considérable d'entrefiletés de journaux classés dans ses dossiers pour le cas où il aurait à se servir d'un terme dont l'aspect rébarbatif l'avait séduit mais dont il entendait pouvoir attester l'authenticité...

Dans le *Drageoir à épices*, c'est visiblement l'obsession de la couleur qui domine, mais non de n'importe quelle couleur. Il convient en effet que ces couleurs, avant même que commence le travail de l'écriture, soient comme disposées et organisées en vue d'un tableau à faire dont il n'a encore que l'intuition, mais qui n'a pas encore pris vraiment forme. Il voit avant de penser et il est à présumer que le mordoré du hareng saur, sur lequel nous aurons à revenir, l'aura « hanté » avant le hareng saur ! Sur sa palette, assez peu de dominantes. Si le rouge l'emporte comme il se doit dans *Camaïeu rouge*, ainsi que, comme on s'y serait moins attendu, dans *Rococo japonais*, *Ritournelle* et *Ballade chlorotique*, on trouvera surtout le noir dans *Rococo japonais* encore, du jaune dans le même *Rococo japonais* et du nacré dans toujours *Rococo japonais*, pour traduire, peut-être, le ridicule qui, déjà, s'attachait au rococo, le violet dans *Ritournelle*, le nacarat dans *Kermesse de Rubens* et le glauque bleuâtre dans *Ballade chlorotique*.

L'intérêt de *Camaïeu rouge* réside essentiellement dans la variété presque infinie des rouges ou de leurs dérivés qui s'organise en un tableau de composition très simple apparemment : un cadre, un personnage, pour se terminer sur l'évanouissement ravi d'un songe si étroitement mêlé à la réalité qu'il est presque impossible de distinguer avec quelque certitude le *vu* de l'*imaginé*. Si, plus que vraisemblablement, le grand amateur d'ouvrages spécialisés qu'était Huysmans avait auparavant parcouru la *Chimie des couleurs* de J. Lefort (Paris, 1855), le *Nouveau manuel complet du fabricant de couleurs et de vernis* de Riffault, Vergnaud et Toussaint (2 volumes, Paris, 1862) ou la récente 12^e édition de *l'Art du peintre, doreur et vernisseur* de Watrin (Paris, Roret, 1864), il est plus évident encore que le choix définitif de ces variations de rouge a été opéré par le peintre-poète, celui-là même qui, quelques années plus tard, proposera des variations très semblables pour les boudoirs de des Esseintes à Paris, puis à Fontenay dans *À Rebours*. Aucune fausse note ne heurte la tonalité choisie et nous rencontrons dans l'ordre : le rose, le cramoisi, le pourpre, le grenat, le rouge des sanguines (rouge ocre ou pourpre), l'incarnat, un ciel d'automne empourpré, le lie de vin, l'azaléa carminée, la sauge, la digitale (la digitale pourprée étant reconnue comme la plus courante), l'amarante, le roux, le cerise, le rose encore, le mordoré, le rouge, le curieux bluette des petites étincelles, la topaze, le cuivre et ses variations, le rutilant, l'or et, à quatre reprises, à nouveau, le rouge. Aucune monotonie, comme il serait à craindre, puisqu'il y a une sorte de fusion insensible entre le cadre, un personnage qui l'a créé pour lui et l'éclairage venu d'un extérieur qui n'est jamais décrit. Toute surcharge inutile a été évitée et, de la première version à la version définitive, ont disparu camélias, anémones, pivoines, soie nacarat, le doré, au profit du mordoré et du rubis balais.

Cette trop mince étude de *Camaïeu rouge* avait été commencée comme s'il s'agissait d'un poème et, en la terminant, nous prenons conscience que, entraîné par les mots, nous l'avons bien plutôt analysé comme un tableau, et ce n'est pas pur hasard ! Ce qui, aux yeux d'un Hetzel, était incohérence se reconstitue en effet par le jeu du regard et non de la démarche plus ou moins « intellectuelle » de la lecture ou, pour être plus précis, il s'agit d'une autre lecture. Ce camaïeu est à « subir » comme une obsession, non à comprendre. Il est à prendre pour ce qu'il est : un boudoir, sous un éclairage déterminé, fonction lui-même d'une saison et d'une heure déterminées, avec, sans que la logique précise pourquoi, une « toute puissante déesse », rousse comme la Goulue et vulgaire comme Grille d'Égoût, qui pourrait bien servir de point de repère. Si notre hypothèse est acceptée, *Camaïeu rouge* serait alors une sorte de fulgurante antichambre à l'impressionnisme et le *Larousse du XX^e siècle* autoriserait cette interprétation, qui définit l'impressionnisme comme « l'étude du plein air, des *moindres nuances*

de couleurs, des tons, la recherche des rapports entre l'état de l'atmosphère qui éclaire le tableau et la tonalité générale des objets qui s'y trouvent peints ». Et Francastel, de son côté, complète en disant : « (...) L'impressionnisme de Monet (...) unit une conception lyrique de la vision avec une analyse quasi scientifique des sensations colorées et qui substitue au dessin classique la notion des ombres et des reflets¹. » N'est-ce pas la clef de la conclusion quasi onirique de notre texte : « (...) les yeux obstinément fermés, j'entrevois, sous le voile de mes paupières, une vapeur rouge ; je rappelle mes souvenirs et je revois, pour une minute, pour une seconde, l'inquiétante fascination, l'inoubliable enchantement. » ?

À côté de ces rutilances, *le Hareng saur* risque de sembler bien pâle ; et il ne pouvait en être autrement. Alors que *Camaïeu rouge* se voulait la transposition savamment colorée d'une fantasmagorie onirique d'où étaient exclus le temps et le lieu, une vision de l'illimité dans la seule limite de la couleur démultipliée à l'infini, *le Hareng saur* serait un tableautin classique de peintre flamand — Rembrandt est choisi pour maître — avec pour objet la plus banale des natures mortes. Banale, certes, mais loin d'être indifférente, et ce à des titres divers : si, sur cinq paragraphes d'inégale longueur, quatre sont consacrés au sujet annoncé, avec, en guise de prélude programmateur et inattendu, une invocation au poisson-sujet : « Ta robe, ô hareng saur (...) », le cinquième est réservé, à partir de la troisième ligne, au sujet véritable, Rembrandt, et, dans les deux cas, un mot devrait éveiller l'attention : contrairement au cheval, par exemple, le hareng saur n'a pas de *robe* et il est trop pacifique pour se revêtir d'une *cotte de mailles*. Néanmoins, au début du deuxième paragraphe, une comparaison sert de relais pour le passage poisson-homme, hareng-Rembrandt et impose une manière de logique : « Ta tête, ô hareng, flamboie comme un casque d'or (...). ».

Mais le maître mot nous semble ailleurs, dès la première ligne : « c'est la palette des soleils couchants (...) » et il devient évident que tout ne va, comme dans *Camaïeu rouge*, tenir que par et pour les mots, si possible rares, mais toujours rigoureusement exacts : vieux cuivre, or bruni, cuirs de Cordoue, santal, safran, or, noirs, cuivre, bitumes, terre de Judée et de Cassel, vert de Scheele, bruns Van Dyck, bronzes florentins, rouille, feuille morte, ors verdis, ambre jaune, orpin, ocre de rhum, chromes, oranges de mars, noir, poudre d'or, noir... Aucune de ces couleurs qui ne figure dans les dictionnaires spécialisés, mais il est peut-être plus intéressant de constater une fois encore que le mot et le mot seul a créé une atmosphère, ici celle de la Hollande et de ses ports délicieusement empuantis par l'odeur de saumure et que respectent les rayons du « voyou d'astre » honni par Huysmans.

1. *Nouveau dessin, nouvelle peinture*, t. III, p. 58-59.

Le cas de *La Reine Margot* est beaucoup plus complexe à divers titres : *Camaïeu rouge* et *Le Hareng saur*, pour porteurs qu'ils soient de constantes obsessionnelles, appartenaient à un même genre, ce poème-tableau qui restera une des caractéristiques, un des attributs, devrait-on dire plutôt, de Joris-Karl sous ses multiples avatars. *La Reine Margot*, tout au contraire, pourrait se classer dans presque tous les genres, poème, mini-« roman », critique d'art, essai naturaliste, coup de chapeau à l'histoire du Moyen Age, parodie de la chanson canaille, hommage un peu trop lourd à la rhétorique la plus périmée ou évasion dans l'univers mal exploré du rêve. Rien de ce que nous suggérons ici n'est vraiment explicitement dit, mais rien non plus n'est vraiment contestable et la confrontation de deux versions connues (sans doute y en eut-il davantage) confortera notre suggestion que *le Drageoir* est une sorte de mise en abyme de l'œuvre de Huysmans, au moins jusqu'à *À Rebours*.

Pour y voir un peu plus clair, il n'est pas inutile de rappeler la structure du texte qui, déjà, pose problème :

Paragraphe 1, simple introduction. Sujet JE (4 lignes).

Paragraphe 2. Sujet ON. Tableau (21 lignes).

Paragraphe 3. Sujet JE. Description canaille (10 lignes).

Paragraphe 4. Sujet ON. Tableau (12 lignes).

Paragraphe 5, auquel on adjoindra le paragraphe 6, inséparable. Sujet
ELLE + JE + IL, etc. Méditation sur la canaille (23 lignes).

Paragraphe 7. Sujet : JE + MARGUERITE (bientôt devenue MAR-
GOT). Antithèse reine / canaille (12 lignes).

Paragraphe 8. Invocation rhétorique à la reine-canaille (13 lignes).

On assiste de la sorte au fonctionnement du rêve, qui part de la plus vulgaire et de la plus plate des réalités populacières pour aboutir à une autre réalité canaille, celle d'une reine qu'avait presque divinisée son imagination. Il est une remarque assez amusante à faire à ce propos. Les variantes, en effet, révéleront que Huysmans, curieux pourtant d'histoire autant que gourmand de mots, avait à l'origine confondu deux princesses Marguerites et qu'il avait attribué au départ à Marguerite de Bourgogne, reine de Navarre, l'exemplaire gouge de la tour de Nesle, immortalisée par Dumas (1290-1315), les vertus et le savoir de Marguerite d'Angoulême, reine aussi de Navarre (1492-1549), qui n'eut pas recours au père des *Trois Mousquetaires* pour passer à la postérité. Ainsi se justifieront certains changements qui, à première vue, surprennent.

Les tableaux servent d'intermède, de changement de décor presque, pour passer du registre de la canaille à celui de la beauté, mais les mots, plus particulièrement dans les variantes, permettent de saisir que la canaille, princesse ou roturière, l'emporte de beaucoup sur la beauté et donc la triste réalité sur le rêve. Le registre de la pègre est infiniment

plus étendu que tous les autres, porteur d'une vision triste de l'humanité. Les modestes guincheurs de Grenelle ne sont que « tourbe mal-propre », les ouvriers sont « gouailleurs », leurs mains « crasseuses », leur bouche « avariée » « exsude le jus noirâtre du brûle-gueule », leurs femmes — qu'il ne va pas jusqu'à nommer femelles, quelque envie qu'il en ait — ne peuvent être que « mafflues », « opaques », « vêtues de robes élimées, de linge roux et gras », leurs cheveux sont « crinière », leurs parfums « rancissure », et l'amant, l'impossible amant de celle qui, telle Madame Arnoux, avait été un court instant comme une apparition, ne peut être, représentant de « cette plèbe immonde », qu' « une espèce d'ouvrier pâle, narquois », aux « lèvres peaussues », un « goujat rabougrì » aux caresses de palefrenier. Le relevé très partiel de quelques variantes éclaire mieux notre propos que n'importe quel commentaire :

version définitive

ligne 25 : lançant la jambe en l'air

I. 28 : une créature d'une étrange beauté.

On eût dit un portrait du Titien, échappé de son cadre. L'amas de ses cheveux bruns, légèrement ondés sur le front, faisait comme un repousoir à la morne pâleur de son visage. Les yeux bien fendus scintillaient bizarrement, et la bouche, d'un rouge cru, ressortait sur ce teint blanc comme un caillot de sang tombé dans du lait.

Suit la description très simple de la robe.

I. 64 : ... brutales caresses !

I. 76 ... Auvergne !

version 1

en l'air, *se tapent sur les cuisses et hurlent comme des bêtes en rut.*

une créature belle à faire pâmer des vieillards, belle à galvaniser des impuissants. Quel port ! quelle allure ! quels yeux ! quels ténébreux vertiges ils épanchèrent dans mon âme, ces grands yeux noirs phosphorescents comme une mer houleuse, scintillants comme de mouvantes lucioles dans une nuit d'orage ! elle marchait ondulueusement, mêlant les grands frissons de sa robe de soie aux (haillons) souquenilles *nidoreuses* qui traînaient sur les graviers du jardin.

... brutales (étreintes) fureurs. O honte ! fangeuse *malacie* ! accouplement macabre d'une *gadouarde* et d'une nymphe de Boucher ! d'un poussah japonais et de la Venus Astarté (d'une tulipe et d'un cloporte).

Une reine belle à ravir, passionnée, intelligente, parlant grec et latin, composant d'adorables vers ! O ma Reine...

Auvergne.

Est-il Dieu possible, ô Reine, que toi, la beauté, la grâce, la poésie, tu aies *ouvert tes flancs* à des gueux et à des valets ? ô sœur de Messaline, est-il vrai que tu fus déflorée à 11 ans ? Réponds, Royale avilie, tu as donc pu, comme la Quartilla de Pétrone,

1. 86 (...) fleuve de larmes ; c'étaient les obsessions brûlantes, les tumultes charnels d'une insatiable salacité !

t'écrier dans une orgie, alors que tes seins jaillissaient de tes guimpes arrachées : « que les dieux m'écrasent si je me souviens d'avoir jamais été vierge ! »

fleuve de larmes ; c'était les affres cuisantes d'une honteuse salacité, les spasmes étouffants, d'une histérie (*sic*) furieuse.

La comparaison, bien que très superficielle, des deux versions qui nous sont parvenues, appelle quelques remarques. Il y avait eu, au départ, une évidente volonté — non dépourvue, sans doute, de malice — de proposer, dans le choix d'épices du drageoir, un travail de rhétorique assez simplifiante fondée sur la plus banale des figures, l'antithèse. Sœur du roi de France, souveraine incontestée d'une cour de poètes et poète elle-même, putain par surcroît et point de mire des bals de barrière, aussi experte aux jeux de l'amour qu'à ceux de l'esprit, bourrelle de jouvenceaux, nobles et roturiers, servante d'Apollon autant que d'Eros, il n'était point de meilleur sujet pour un jeune débutant en mal d'écriture, fasciné à la fois par la pègre la plus crapuleuse et le monde doublement inaccessible des siècles révolus. Il se rend compte, très vite — tout permet de le supposer —, qu'il y a confusion et que si « sa » Marguerite est bien reine, elle n'est surtout qu'une Margot accessible à tous et, dès la deuxième version, il accentue, par le vocabulaire, tout le côté vulgaire, voire franchement canaille, réservant à ce qui pourrait être de l'authentique beauté une rhétorique élimée qui ne trompe personne, en dépit de la référence au Titien. Adieu, la Marguerite aimée, inaccessible sauf dans les fantasmes de l'imaginaire, et place à la Margot familière, adieu à la rhétorique trop sage de l'antithèse, et place à ce qu'on croit être le naturalisme, mais, en même temps, en guise de pénitence, heureuse s'il en fut, à l'apprentissage du vocabulaire, du meilleur comme du pire, du plus courant au plus rare. Le double Huysmans naît, qui consultera tour à tour les dictionnaires d'argot, pour les *Sœurs Vatard* ou, peu avant, pour *Marthe*, et les glossaires de théologie, les vies des Saints les plus contestables, comme Sainte Débarras, et les manuels de sorcellerie périlleux comme le *Mal-leus maleficorum*.

Huysmans, certes, n'est pas tout entier dans *Le Drageoir à épices*, mais il s'y dessine, à la manière de ces esquisses de portraits qui emplissent les cartons de certains peintres et satisfont souvent davantage, par les rêves qu'ils suscitent, que le portrait définitif, car ils possèdent encore l'irremplaçable mouvance de la vie.

Pierre COGNY,
Université du Maine.

ROBERT CHALLE ET LA RHÉTORIQUE

Si les traités de rhétorique ne manquent pas au XVII^e siècle, il est peu d'ouvrages où l'on trouve une réflexion sérieuse sur les rapports qu'entretiennent chez un auteur l'écriture — pour prendre ce terme dans le sens que lui donnait Roland Barthes — et l'éthique. Il est d'autant plus intéressant de rencontrer cette réflexion chez Robert Challe qu'il s'agit d'un écrivain original, pratiquant des genres aussi divers que le journal et les mémoires, le traité philosophique et le roman. Or, pour chacun de ces genres, on le voit exposer avec la même fermeté une doctrine invariable. Après avoir dégagé celle-ci, il restera à se demander comment lui-même met en pratique les idées qu'il défend.

Dans une étude de ce genre, la perspective chronologique permet de saisir les développements d'une pensée à travers ses formulations successives. Elle serait ici d'autant mieux venue qu'on aimerait savoir d'où Challe tire ses idées. Malheureusement, une difficulté surgit. Certes, parmi ses œuvres, trois ont été imprimées de son vivant : la suite du *Don Quichotte* en 1711, les *Illustres Françaises* en 1713, le *Journal de voyage aux Indes* en 1721, ce qui nous fournit chaque fois pour la composition un *terminus ante quem*. Mais le *Journal de voyage*, publié le dernier, est aussi celui qui a été, au moins pour la plus grande partie, rédigé le premier, puisqu'il relate au jour le jour des événements ayant eu lieu en 1690-1691. On peut dater avec quelque précision la composition des *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche* de 1710-début de 1711, et celle des *Mémoires* de 1716. Mais comme le manuscrit des *Illustres Françaises* paraît, en 1713, aux journalistes chargés de la recension du roman, « si vieux qu'il y a lieu de présumer que l'auteur n'est plus en état d'en faire une suite »¹, on peut à bon droit se demander si la rédaction de ce roman n'est pas antérieure à celle des *Difficultés sur la religion*. Aussi, la plus grande incertitude règne sur la date de rédaction des principaux textes que nous allons citer. Dans ces conditions, nous irons de la profession de foi la plus connue, mais peut-être aussi la moins claire, celle qui est contenue dans la Préface

1. Frédéric Deloffre, « Une correspondance littéraire au début du XVIII^e siècle : Robert Challe et le *Journal littéraire* de La Haye », *Annales universitatis saraviensis*, 1954, Philosophie-Lettres, 1954, p. 147.

des *Illustres Françaises*, pour en rechercher les explications et les prolongements dans les autres œuvres de l'écrivain.

Dans cette préface, après avoir revendiqué le mérite de l'invention (« On ne trouvera rien non plus d'emprunté d'ailleurs. Tous les incidents en sont nouveaux et de source... »), l'auteur continue :

Quelques lecteurs, de ceux qui ne lisent que pour chicaner un auteur sur un mot mal à propos mis, ou qui ne sera pas de leur goût, en trouveront sans doute ici qui leur feront condamner tout l'ouvrage ; mais la naïveté de l'ouvrage a voulu cela pour la plus grande partie, aussi bien que quelques phrases qui paraîtront embarrassées. Si j'avais écrit des fables, j'aurais été maître des incidents, que j'aurais tourné[s] comme j'aurais voulu ; mais ce sont des vérités, qui ont leurs règles toutes contraires à celles des romans. J'ai écrit comme j'aurais parlé à mes amis, dans un style purement naturel et familier ; néanmoins j'espère qu'il n'écorchera pas les oreilles délicates, et qu'il n'ennuiera pas le lecteur².

Si l'on comprend assez bien que la « naïveté de l'ouvrage » ait porté l'auteur à laisser passer des négligences et des familiarités dans les propos de ses personnages — les dialogues occupent en effet une bonne part de l'ouvrage, et du reste toutes les histoires qui constituent le roman sont mises dans la bouche de narrateurs secondaires —, une incidente, dans cette déclaration, pose un problème. Pourquoi le fait de renoncer à inventer des *incidents* marque-t-il nécessairement le style ?

Si j'avais écrit des fables, j'aurais été maître des incidents que j'aurais tourné[s] comme j'aurais voulu ; mais ce sont des vérités qui ont leurs règles toutes contraires à celles des romans.

Apparemment, sous cette forme elliptique et sans doute maladroite, Robert Challe entend qu'on ne peut retoucher la vérité d'une histoire sans recourir du même coup à des artifices de style ; et qu'inversement tout ornement du style dénonce une falsification fatale à la « sincérité » dont il « fait profession »³. Cette interprétation de son hostilité vigilante à l'égard de tout ce qui relève du style orné est confirmée par tous les autres textes sortis de sa plume sur le même sujet.

En voici d'abord un du *Journal de voyage aux Indes* où vérité et simplicité de style, d'une part, mensonge et style orné d'autre part vont de pair, en même temps que chaque couple prend une signification

2. Robert Chasles (*sic*, pour Challe), *Les Illustres Françaises*, édition critique publiée avec des documents inédits par Frédéric Deloffre (Paris, les Belles-Lettres, 1^{re} éd., 1959), t. I, p. LXII.

3. La lettre du 6 juillet 1718 au *Journal littéraire* commence comme suit : « La sincérité dont j'ai toute ma vie fait profession... » (*art. cit.* à la note 1, p. 176). Dans la notice de son *Dictionnaire* consacrée à Challe, Prosper Marchand reprend le terme : « Sa sincérité (disons plutôt son imprudence et son indiscretion...) ».

quasi symbolique. Ces propos sont prêtés à François Martin, « général » des Français à Pondichéry, mais ils reflètent manifestement la pensée de l'auteur lui-même, assez favorable aux missionnaires, mais toujours très hostile aux jésuites :

Les missionnaires donnent rarement des relations des progrès de leurs missions. On y voit du moins briller la vérité ; ils ne s'étudient point à surprendre la bonne foi ni la religion du public. Je leur rends la justice qui leur est due en affirmant que je n'y ai jamais rien lu qui ne soit conforme à la vérité. Leur style est simple et naturel et semble avoir tout à fait renoncé aux embellissements de la rhétorique.

Les jésuites en donnent très souvent. Elles sont écrites d'un style brillant, amusant et même persuasif tant il est insinuant ; mais pourquoi y déguisent-ils la vérité ? Pourquoi écrivent-ils pour l'Europe tout le contraire de ce que l'on sait de certitude dans les Indes ? Pourquoi nous donnent-ils pour de saints martyrs les jésuites qui ont été punis dans le Japon, comme boutefeux de rébellion et de révolte contre la nature et contre le souverain, etc.⁴.

Dans la Préface du même ouvrage, la liaison est faite plus étroitement encore entre un tempérament « sincère » et la simplicité, voire les négligences de style. Il est cette fois question de l'auteur lui-même ; il a été présenté, quoique catholique romain, comme partisan de la liberté de conscience. Le préfacier poursuit :

Il était d'ailleurs, vrai, franc, sincère, et si naturel qu'il ne pouvait se gêner pour qui que ce fût : il disait sans façon tout ce qui se présentait à son esprit, et, comme il le dit lui-même en plus d'un endroit de cet ouvrage, *il laissait aller sa plume* tout comme elle le voulait.

Cela convient aussi bien à son style qu'à ses pensées. En effet, quoiqu'il soit très agréable et très engageant, on ne laissera pas d'y remarquer, mais rarement, certaines négligences qui lui sont sans doute échappées ; et c'est là, comme on le sait, le sort ordinaire des *ouvrages posthumes*. L'auteur aurait apparemment corrigé ces endroits s'il avait écrit son ouvrage pour le donner au public ; mais on n'a point cru que la même chose fût permise à d'autres. On s'est donc contenté de suivre son manuscrit, et d'y joindre ce petit mot d'avertissement⁵.

Que cette préface soit ou non de l'auteur, elle reflète certainement ses idées et ses propos familiers. Du reste, des textes encore plus frappants établissent le même lien nécessaire entre l'apprêt du style et l'insincérité. Ils figurent dans un ouvrage et dans une occasion où on ne les attendrait guère. Il s'agit du dernier cahier des *Difficultés sur la reli-*

4. *Journal d'un voyage aux Indes*, par Robert Challe, édition établie par Frédéric Deloffre et Melâhat Mememcioglu (Paris, Mercure de France ; 1^{re} éd., 1979 ; 2^e éd. revue et augmentée, 1983), p. 393 (1^{re} éd.) ; t. II, p. 149 (2^e éd.).

5. *Ibid.*, p. 55-56 (1^{re} éd.) ; t. I, p. 55-56 (2^e éd.).

gion dans lequel, définissant le dogme et le culte d'une religion déiste, Robert Challe précise le genre de style qui conviendrait aux prières et plus généralement au langage de cette religion.

Si on veut pour elle un culte public, il faut, dit-il, que l'adoration et le repentir soient exprimés

... solidement et sans figures, non par de longs compliments en style oratoire, mais dans le style naturel, simple et naïf, qui a tout autre noblesse, et tout autre élévation ; quand il ne s'agit que de la vérité et d'un dessein pur, alors on n'a besoin que de la brièveté, et c'est en cette rencontre qu'on pourrait véritablement dire : *Omne tulit punctum, qui miscuit brevitati clarum.* C'est la réelle et véritable éloquence ; la rhétorique ordinaire n'est d'usage que pour éblouir et pour tromper ; il faudrait surtout que ces discours et prières fussent en termes propres et hors de toute équivoque⁶.

De la religion, non seulement l'éloquence, mais la poésie même est exclue :

Chanter des hymnes et des psaumes sont des folies, quelque belles que soient nos chansons ; la poésie n'est de mise que d'amant à maîtresse, il est permis d'être fou en amour, il est défendu partout ailleurs⁷.

Sur quoi Challe s'en prend sans le nommer à Jean-Baptiste Rousseau⁸ qui n'a « pu souffrir que sur un théâtre on se fâche, qu'on dise des injures, qu'on s'emporte, qu'on pousse des soupirs en chantant, tandis que lui-même dans le temple portait ses adorations au trône redoutable du tout-puissant et se déchaînait contre les pécheurs et les profanes par d'assez mauvaise poésie et très mauvaise musique »⁹.

Cette curieuse prise de position est appuyée par plusieurs autres passages de l'ouvrage. Les uns sont de caractère négatif, condamnant la rhétorique des prédicateurs et des apologistes. L'un d'entre eux, relatif aux martyrs chrétiens, n'est qu'un trait d'humeur :

On a beau crier qu'il n'y avait que l'action du Saint-Esprit ; la grâce de Jésus-Christ, qui put fortifier jusqu'à de jeunes filles à soutenir les plus cruels tourments : autant de paroles en l'air, autant de vaines déclamations, autant de tours de rhétorique et d'art suborneur, autant de traits d'éloquence, peste publique qui ne va qu'à faire recevoir de mauvaises raisons¹⁰.

6. Robert Challe, *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, édition critique d'après un manuscrit inédit, par Frédéric Deloffre et Melâhat Menenencioglu (Jean Touzot, Paris, et The Voltaire Foundation, Oxford, 1983), p. 343.

7. *Id., ibid.*

8. Et non Saint-Évremond, comme le porte le manuscrit, sur la foi d'un commentateur ancien.

9. *Id., ibid.*

10. *Ibid.*, p. 233.

L'autre permet de mieux saisir ce que Challe reproche à la rhétorique ; c'est de séduire la « raison » par les prestiges de la « passion » :

Les théologiens se gardent bien de prendre cette voie d'argumentation en forme. Ces fameux auteurs si bien récompensés pour avoir produit le *Traité de la Religion chrétienne*, l'*Incrédulité des déistes confondue*, *Preuves de la divinité de Jésus-Christ*, *Démonstration des vérités de la religion*, *Apologie de la religion*, etc., se contentent de prendre le style de prédicateur ; ils couvrent le faux de leur raisonnement par des fleurs, et enfin ils ont l'art d'éblouir et de se servir des passions pour séduire la raison¹¹.

Plus précisément, il redoute apparemment que le « cœur » ne parle en faveur du christianisme plus fort que la « raison » en faveur du déisme.

À l'inverse du mensonge, qui doit s'appuyer sur l'imagination, la vérité n'a besoin que de l'évidence :

Loin de vouloir surprendre par l'éducation, de vouloir forcer par des supplices, la vérité ne veut pas seulement se servir de l'éloquence, elle dédaigne un art trompeur qui peut séduire par de faux brillants ; elle se contente de rapporter ses raisons sans art, sans artifice et avec une candide simplicité, sans tour, sans empressement, et, avec si peu d'appareil, elle force les esprits à se rendre, comme le soleil, quoique sans violence, se fait voir malgré qu'on en ait¹².

Quoique Challe ne le dise pas ici, l'évidence qu'il met au-dessus de toutes les autres est celle des mathématiques, « qui regardent intelligiblement la matière même »¹³ ; et l'on devine alors sur quels fondements repose toute la conception que nous venons d'exposer : elle provient du cartesianisme en général, précisé et renforcé dans l'esprit de l'auteur par la lecture attentive de *La Recherche de la vérité*. Par là s'explique du même coup le lien qu'il institue entre une éthique et un mode d'expression.

Reste à voir l'application que fait Challe de ses théories lorsqu'il écrit à son tour. Les critiques qui ont parlé de son style tour à tour ont vanté « l'impertinente pertinence d'un langage sans second » à propos des *Illustres Françaises*¹⁴, jugé « très bien écrit[e] » la version imprimée

11. *Ibid.*, p. 267.

12. *Ibid.*, p. 271.

13. *Ibid.*, p. 236. Dans les *Mémoires*, f° 24 v° du manuscrit de la Bibliothèque nationale, il évoque une « démonstration aussi évidente que celle d'un point de mathématiques, ce qui est tout dire, à ce que je crois ».

14. Albert-Marie Schmidt, dans un article paru en 1959 dans la chronique littéraire de *Réforme*, dont la référence nous échappe.

des *Difficultés sur la religion*¹⁵, relevé les « marques éclatantes [d'un] tempérament d'écrivain » répandues dans le *Journal de voyage aux Indes*¹⁶, etc. Il ne peut donc être question, lorsqu'on veut caractériser sa manière d'écrire, de parler d'une « écriture blanche », pour reprendre encore un mot de Barthes. Il s'agit en fait d'une écriture soignée et volontairement « marquée ».

En étudier les traits de façon détaillée dépasserait notre propos. On peut et on doit seulement remarquer que l'apologie de la négligence, reprise dans les préfaces de plusieurs de ses œuvres¹⁷, n'exclut nullement une rhétorique de l'expressivité, qui est d'ailleurs formulée dans la Préface des *Difficultés sur la religion* : il y est en effet précisé que, pour se faire mieux entendre, l'auteur a « sem[é] son travail d'une infinité de comparaisons à la portée des plus simples génies, dont on admirera la parfaite justesse »¹⁸. Effectivement, ces images, qui vont de la simple expression figurée à la parabole, sont si nombreuses qu'elles donnent à tout l'ouvrage une saveur très différente de celle de tous les autres traités clandestins du temps. Un exemple suffira à la faire sentir ; l'auteur parle des prédicateurs qui déprécient la raison au profit de la foi :

J'ai quelquefois entendu des prédicateurs parlant des mystères se jeter ainsi sur les erreurs où les hommes tombent en raisonnant et sur celles des sens. Mais, pauvre homme, disais-je en moi-même, pourquoi me rendrais-je donc à tes raisonnements, pourquoi ne m'en irais-je pas, puisque je t'entends débiter impudemment tant de fadaises ? Si nous n'avons aucun moyen de connaître le vrai, c'est attribuer à Dieu de l'impuissance ou de la malice ; de l'impuissance, s'il a fait ses efforts sans réussir ; de la malice, s'il ne l'a pas fait. C'est un maître qui envoie son valet au bois sans une cognée, c'est un capitaine qui fait marcher ses soldats avec des graines de navet dans leurs fourniments ; c'est un prince qui met ses vaisseaux en mer avec des compas faux, avec des boussoles dont l'aiguille a perdu sa vertu ou qui n'a jamais été touchée de l'aimant, en sorte qu'elle n'est point capable de se tourner vers le nord. Enfin, si notre raison est erronée et fautive, Dieu ne peut point nous punir pour les fautes que nous faisons en la suivant. C'est la lumière qu'il nous a donné[e] pour nous conduire, c'est l'aune et la balance pour mesurer. En nous en servant de bonne foi, nous n'avons pas plus de tort qu'un facteur auquel un marchand

15. Voltaire lui-même, dans une lettre à Saurin, du 25 février 1768, Best. D 14726, à propos de l'édition Marc-Michel Rey du *Militaire philosophe* (1768).

16. Jacques Rougeot, « Le *Journal d'un voyage aux Indes* », *Revue d'histoire littéraire de la France* (1979), p. 1026.

17. Elle s'applique du reste autant à la composition qu'au style : « ... j'ai suivi, pour la liaison de mes histoires, la première idée qui m'est venue dans l'esprit, sans m'appliquer à inventer une économie de roman » (Préface des *Illustres Françaises*, *ed. cit.*, t. I, p. LXIII) ; « On trouvera peut-être quelques répétitions... » (Préface des *Difficultés sur la religion*, *ed. cit.*, p. 39).

18. *Ed. cit.*, p. 39.

aurait donné une fausse balance ou de faux poids pour recevoir des effets, et qui prendrait pour cent livres ce qui n'en péserait réellement que soixante¹⁹.

Même dans les œuvres dont le propos didactique est absent, la vigueur de l'expression est toujours recherchée. Jacques Rougeot disait, à propos du *Journal de voyage aux Indes*, qu'on pourrait composer à partir de cet ouvrage un « recueil de formules frappantes », dont il donnait quelques exemples, comme celui-ci, relatif à des matelots intoxiqués pour avoir mangé sans retenue une viande qu'ils ne connaissaient pas : « les malheureux avaient leur mort en se remplissant le ventre »²⁰.

La vigueur va jusqu'à la brutalité dans plusieurs passages des *Illustres Françaises*, comme dans celui où Des Prez révèle à M^{me} de Lépine qu'il a épousé sa fille secrètement et qu'elle est enceinte²¹. En toute circonstance, l'auteur « tranche le mot », suivant sa propre formule²² : rien d'étonnant si la marquise d'Argenson trouve que son livre est écrit « si bourgeoisement » qu'il lui fait penser aux *Contemporaines* de Rétif de La Bretonne²³.

On notera aussi que, sauf dans les œuvres romanesques, *Illustres Françaises* et suite du *Don Quichotte*, Challe use très souvent de citations latines, qu'elles soient d'Ovide, d'Horace, de Juvénal ou d'autres, parce qu'elles lui paraissent donner à sa pensée une forme plus frapante, plus définitive.

Il faut enfin relever un dernier procédé éminemment rhétorique, à savoir l'emploi de mots de nouvelle frappe destinés à conférer au tour vivacité et brièveté. Ces néologismes expressifs sont si caractéristiques qu'on peut y trouver à juste titre un indice en faveur de l'attribution à Challe d'ouvrages anonymes.

Tous ces procédés relèvent d'une incontestable « rhétorique ». Non pas celle qui, de ses fleurs et de ses festons, voile le point en discussion ; mais tout au contraire celle qui, de l'intérieur, donne à l'expres-

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

20. Dans l'article cité à la note 16, p. 1025.

21. *Ed. cit.*, t. I, p. 256-260.

22. « Je lui dis sans façon qu'il était vrai que j'avais épousé sa fille sans lui demander son consentement, parce que je ne m'en étais pas soucié (...). Qu'elle pouvait, comme elle m'en avait menacé, s'aller plaindre à mon père, qui me vengerait assez d'elle et de ses brusqueries sans que je m'en mêlasse (...) ; mais qu'elle, à qui je parlais, serait absolument perdue dans l'esprit de tous les honnêtes gens, pour avoir été cause que sa fille, de femme légitime qu'elle était, ne serait plus regardée que comme la pu.... (je tranchai le mot) d'un homme qu'elle aurait épousé. » (*Ibid.*, t. I, p. 258).

23. Découvert par Henri Roddier, le jugement de la marquise d'Argenson sur *Les Illustres Françaises* figure sur un feuillet épingle à un exemplaire de l'édition de 1748 du roman, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal ; nous le reproduisons dans l'édition des *Difficultés sur la religion* citée à la note 6, p. 437, note 28 de l'Introduction.

sion tout le mordant d'un coup de stylet : une rhétorique de l'*énergie*, au sens propre de ce terme.

Dans la tourmente intellectuelle des quinze dernières années, le statut de la stylistique, en France au moins, a paru vaciller. Y verrait-on encore des monographies stylistiques sérieuses ? Si c'est le cas, Robert Challe, par la variété des genres qu'il aborde, et dans lesquels il porte le même coup d'œil incisif ; par sa place, juste à l'époque de transition entre le classicisme et les Lumières ; enfin, par la conscience aiguë qu'il a des liens entre la philosophie d'un écrivain et sa façon d'écrire, fournirait, nous semble-t-il, un sujet très neuf, et d'un intérêt exceptionnel. Nul ne serait mieux armé qu'un disciple de Pierre Larthomas pour la mener à bien.

Frédéric DELOFFRE,
Université de Paris-Sorbonne.

DE QUELQUES BELLES AU BOIS DORMANT

AVANT-PROPOS

« *La philologie mène au pire ; la philologie mène au crime.* »

Avant d'avoir suivi, à Sèvres, le cours de *Grammaire et Philologie françaises* de M. Larthomas, j'avais l'intime conviction que je parlais français, je dirai même, que je parlais LE français. J'étais, certes, de naissance provinciale, mais la vigilance de mes professeurs au lycée de Dieppe, Seine-Maritime, avait émondé ma syntaxe des jolis « tu viens-ti ? », « qui qu't'as ? », « c'est pas rien », de mon enfance cauchoise ; la pratique du théâtre avait retenu une diction volontiers traînante et diphtonguée ; et si, en classes préparatoires, ma cothurne toulousaine riait de m'entendre pester contre la *clenche* de la fenêtre, jeter mes brouillons à la *banette* et mettre du *suc* dans mon café, je tenais pour insignifiantes ces menues divergences d'expression.

Bastion dynamité, statue pulvérisée, en quelques mois d'études philologiques, LE français, ce mythe, était mort à mes yeux ; restait un champ de ruines pour promenades solitaires, de la *Cantilène de Sainte Eulalie* à Denis Roche ; en cette première année d'École, mon sentiment dominant fut, comme devant un meurtre rituel, la stupeur.

Il n'y avait là que de très bonnes élèves, et il fallait enseigner à plus d'une qu'il convient, en principe, de marquer la différence d'ouverture de la voyelle dans *une beauté bottée* ; quant à moi, qui disais Baudelaire avec volupté, j'apprenais, à ma plus grande confusion, que j'avais tort de faire rimer ... *Aux âcres parfums*, ... *Aux flots bleus et bruns*, avec ... *Au vent du matin*, ... *Pour un ciel lointain*.

Et ces variantes régionales n'étaient rien auprès des fluctuations fines, incessantes, qui agitaient la langue historiquement. Je me piquais de connaître Corneille ; dans *La Conquête de la Toison d'Or*, celui-ci fait dire à la rivale de Médée :

Je n'ai que des attraits et vous avez des charmes.

A la suite du commentateur de l'édition que j'avais entre les mains, je trouvais douteux ce « mauvais calembour » ; « heureux emploi d'un sens encore très fort », rétorquait M. Larthomas, qui nous mettait en

garde contre les jugements anachroniques de nos contemporains, mais aussi — qui l'eût cru ? — de l'Académie elle-même, suspecte d'avoir, en 1694, jugé « trop faible » l'épithète dans ce passage d'*Athalie* : *Ô divine, ô charmante loi*. Quel pouvait donc être notre guide, si notre intuition et l'Académie nous trahissaient ? Indéfectible revenait la réponse : quelques ouvrages sérieux, et puis les textes, les textes, les textes...

L'amplitude de la variation devenait dès lors vertigineuse : celle des phénomènes et celle de leur interprétation. Ainsi, les deux petits mots : *ô Ciel !*, non contents de renfermer une *métonymie* pour un *Dieu* quasi-imprononçable au théâtre, formaient une *apostrophe* possible dans la bouche de Polyeucte, une simple *exclamation* dans celle de Dorn Juan. TOUT SE TIENIT, nous répétait-on ; peut-être eût-il mieux valu dire TOUT DÉPEND, des lieux, des moments, des croyances, de l'expérience enfin. Quand à Noël, l'année de l'agrégation, je signalai à mes professeurs que je venais de me marier, M. Larthomas fut le seul à ne pas mitiger ses compliments de quelque remarque sur l'inopportunité d'une telle décision : « je suis sûr que cela vous sera extrêmement profitable pour l'agrégation : il y a dans les textes tant de choses qu'une jeune fille n'entend pas clairement ». Exquise sollicitude... Mais s'il fallait la chose pour entendre les mots, à quoi servaient les mots ? Le langage tout entier n'était-il qu' ? « Cet objet si charmant, et qui m'avait paru si digne de mes baisers, n'était donc que la peau d'un serpent ? »

Ailleurs et par la suite, la découverte des *contraintes formelles*, tant sémantiques que syntaxiques (Culioli, Milner), m'a donné de la langue, et du langage, une représentation tout autre ; mais qui, obstinément, cherche à reprendre en compte quelques-unes des leçons inoubliables du choc philologique : la pluralité irréductible des locuteurs, la mouvance des unités, leur interprétabilité hasardeuse. C'est pourquoi, en hommage à M. Larthomas, je me permets d'avancer ici quelques suggestions touchant l'étude des figures de mots, au carrefour incertain de la langue et des textes, de la mémoire et de l'innovation, du partage et de la singularité.

I. — *On dit de certaines métaphores qu'elles sont mortes ; ne nous y fions pas : elles ne sont qu'endormies ; après des siècles de sommeil, il peut suffire du baiser d'un Prince pour les rappeler à la vie.*

Naguère cela s'énonçait : « il y a des tropes qui ne sont pas des figures » et, via Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Michel Charles, le critère du choix conscient, du paradigme, élaboré par Fontanier vers 1820, corrigeait Du Marsais, 1730, son attachement à la catachrèse, son dédain pour la synonymie.

En termes plus sophistiqués, et résolument syntagmatiques, quelque chose de cela nous revient aujourd’hui avec Gracián, *via* Benito Pélegrin. Il y a des figures qui ne sont pas de l’esprit, « le degré zéro de l’écriture *conceptueuse*, c’est la rhétorique, c’est-à-dire une écriture déjà figurale » (p. 20) ; seule cette « élaboration seconde » mue les œuvres en « corps vivants avec une âme spirituelle ; car les autres ne sont que des cadavres qui gisent mangés aux mites dans des sépulcres de poussière » (p. 94).

Sans démêler le tien du mien, sans trancher à la vie, à la mort, j’avancerai, en grammairienne nourrie à l’œuvre d’un grammairien, Du Marsais, trois propositions sans prétention, préalables au moment crucial : celui où se réveille la Belle au Bois dormant.

Proposition : chères têtes blondes, bière blonde, blonds épis.

En un moment donné, il existe, pour un terme, tout un réseau d’autres termes qui lui sont associés dans la mémoire collective, et dont rend partiellement compte la composante dite « analogique » des dictionnaires de langue (Robert en six volumes) ; ce serait l’une des tâches de la linguistique (pour ne pas décider entre grammaire, rhétorique et lexicographie) que l’objectivation systématique de ces réseaux antérieurs à telle énonciation.

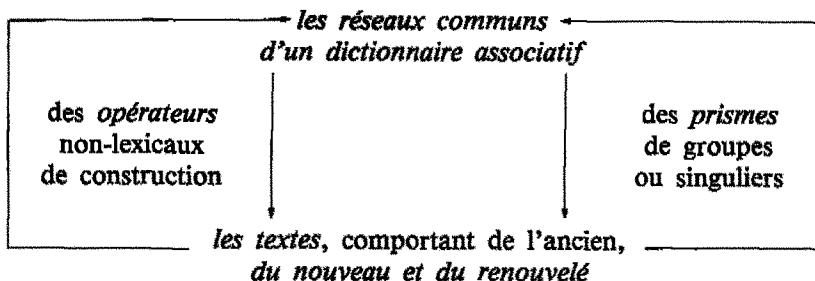
Proposition : « C'est du nord aujourd'hui que nous vient la lumière ».

Les textes à la fois prennent appui sur ces réseaux associatifs communs et les réorganisent par le jeu des opérateurs de construction (métriques, syntaxiques, analogiques) qui leur sont propres. De temps à autre s'y produit un « événement textuel », forme et représentation nouvelle, ou renouvelée, qui suscite l’enthousiasme des fervents, et l’agacement des hostiles au Style.

Proposition : propriété-vol, propriété-viol.

Ces réseaux associatifs, trésor de traces d’événements textuels, ne sont — n’en déplaise à certains centralisateurs — ni strictement communs à tous les locuteurs d’une communauté linguistique (puisque en particulier leur valeur, évidente ou paradoxale, délimite des sous-groupes antagonistes), ni exclusifs d’autres associations de termes qu’au cours de son histoire singulière tel sujet parlant a pu élaborer... puis oublier, laissant au Bois dormir les plus belles.

Pour fixer ces quelques préalables, un croquis simpliste, confiant l’essentiel de son propos à l’élan énigmatique des flèches.



II. — *Le bouquet que l'on vous a remis est un billet. Cet œillet signifie amour pur, le sorbier prudence et le tamier j'implore votre appui.*

Tentons, sur un exemple prudemment neutre, de construire au moins l'ébauche d'un réseau associatif commun.

FLEUR

- homonymes* 1. les fleurs l'effleurent...
 - 2. la fleur de l'âge, la fine fleur, à fleur d'eau, jeter des fleurs, faire une fleur à quelqu'un,...
- paronymes* 1. leurre, pleur, flair, fleuve, ...
 - 2. fleuriste, fleuron, fleuret, fleurette, ... flore, florissant, Flore, Floréal, ...
- éronymes* (distribution spécifique) fleurir, éclore, faner, épanouie, ...
- hyperonymes & hyponymes* plante / lys, rose, œillet, narcisse, ...
- métonymes* 1. pétale, tige, calice, corolle, ...
 - 2. grappe, épis, corymbe, ombelle, ...
 - 3. jardin, pré, champ, muraille, ...
 - 4. bouquet, brassée, gerbe, couronne, ... etc...
- antonymes* bouton, bourgeon, bulbe, herbe, feuille, fruit, graine, ...
- synonymes* -anthe, antho- (cf. florilège = anthologie), fioretti, refleu, ...

Quelques remarques. FLEUR étant un nom, et un nom de chose, sa « définition » se fait par description matérielle, d'où l'abondance des *métonymes* (parties matérielles, forme, habitat, collections,...) et le caractère peu convaincant des *antonymes*, simples éléments de contraste dans un environnement homogène et non véritablement contraires ; le choix d'un nom abstrait, d'un adjectif ou d'un verbe, aurait pondéré différemment les réseaux.

« S'il y avait des synonymes parfaits, il y aurait deux langues dans une même langue » (*Des Tropes*, p. 358) ; j'ai fait mien ce principe (que Du Marsais doit à Girard) pour ne retenir comme *synonymes* du terme isolé que les noms de la fleur empruntés par le français au grec, à l'italien et au verlan.

Quant à la synonymie imparfaite, elle concerne à peu près toujours, Du Marsais y insiste, les *locutions* ; certes, celles-ci sont, dans la même langue, globalement traductibles, en un terme ou en une autre locution (*la fleur de l'âge = la jeunesse = le bel âge*), mais ce qui rend cette traduction nécessaire, c'est qu'en dépit des indices formels, le terme isolé et le noyau de ce qui est en train de devenir une *locution* ne sont plus identifiables sémantiquement (on cherche en vain la fleur dans *à fleur d'eau*) : leur relation (identité formelle sans corollaire sémantique) évolue vers l'*homonymie*. D'où mon classement, qui applique aux homonymes le traitement usuel des paronymes.

Traditionnellement, en effet, l'étiquette de *paronymes* rassemble des termes sans autre rapport que phonique (sous-ensembles, « paires minimales »,...) et des termes morphologiquement apparentés (étymon, dérivés par suffixation, dérivés par alternance vocalique, éponymes,...), une seule et même figure, la *paronomase*, venant tirer parti de ces ressemblances formelles, qu'elles soient fortuites (*amantes amentes* : amants insensés ; en français *amants aimants*) ou grammaticalement motivées (*abire an obire* : s'exiler ou mourir ; en français *se soumettre ou se démettre*), la stratégie rhétorique consistant précisément à confondre ce que la grammaire distingue et à hausser la rime au rang d'une raison. De là son interdiction chez les grammairiens-logiciens stricts, Du Marsais en particulier.

Une réflexion : si les langues naturelles étaient des codes, des sélams où chaque fleur aurait fixe valeur, toutes les figures de mots se feraient par cueillette choisie et mise en harmonieux bouquet : arrangement, allusif ou linéaire, d'éléments sélectionnés un à un dans le réseau associatif commun. Que les traités des tropes, classiques (Cicéron, Quintilien), néo-classiques (Fontanier, 1827) ou néo-néo-classiques (groupe Mu, 1970), ne nous entretiennent, avec leurs *voiles* et leurs *flammes*, leurs *astres* et leurs *armes*, que de cet art-là du bouquet, déplorons-le ; et cherchons plus avant, confiants que le pouvoir établi des mots peut être remodelé par la puissance créatrice des opérateurs du langage.

III. — *Ce n'est que par une nouvelle union des termes que les mots se donnent le sens métaphorique.*

Prenons un rapprochement neuf, de ceux que risquent les enfants :
(Justine, cinq ans)

L'eau oxygénée, c'est comme les coccinelles : ça pique pas.

Trois types d'analyse sont ici défendables.

L'analyse par l'*analogie* ancrerait ce rapprochement dans l'*expérience*, régulée par la logique : il y a des insectes qui piquent et d'autres qui ne piquent pas ; il y a des désinfectants qui piquent et d'autres qui ne piquent pas ; parmi les désinfectants, l'eau oxygénée ne pique pas ; je peux donc construire l'*équation* :

$$\frac{\text{eau oxygénée}}{\text{désinfectants}} = \frac{\text{coccinelle}}{\text{insectes}};$$

puis la monnayer verbalement en autant de proportions, comparaisons et métaphores qu'a bien voulu en inventoier Aristote.

L'analyse par la *syllepse* soutiendrait, plus linguistiquement, que le moteur du rapprochement est dans l'*homonymie* des prédictats, qui veut qu'en français liquides corrosifs et insectes térebriants *piquent* également. La *formule de base* dont s'autoriseraient le rapprochement serait alors :

ni l'eau oxygénée } ne pique
 ni la coccinelle } (sujets différents) (prédicat unique).

L'analyse par la *paronomase*, enfin, verrait dans les *sons eux-mêmes* la source de la mise en parallèle :

əksi(ʒ)e-ne ~ (k)əksine(l).

Ceci posé, admettons hardiment que le réveil des métaphores endormies ne suit pas d'autres voies, et qu'usé ou neuf, un rapprochement ne trouve vie — force, impact, justification — que par analogie, syllepse ou paronomase.

Analogie : Pourquoi ton corps qui sombre

<i>Ton corps qui disparaît</i> <i>Et n'est plus sur le quai</i> <i>Qu'une fleur sur une tombe ?</i>	<i>femme</i> <i>quai</i>	<i>fleur</i> <i>tombe</i>
---	-----------------------------	------------------------------

Jacques BREL, *La Colombe*.

Syllepse : ... moi, j'veois s'faner la fleur de l'âge...

Léo FERRÉ, *Merde à Vauban*.

(l'un des prédictats spécifiques du terme propre est appliqué à l'homonyme-en-locution).

Paronomase : *T'es qu'une fleur de printemps* [t(e)kyn... flœR]
Qui s'fout d'l'heur' et du temps... [k(i)sf(u)]
T'as qu'une rime au bonheur [t(a)kyn]
Faut qu'ça rime ou qu'ça pleure. [f(o)ks(a)... plœR]

Léo FERRÉ, *Jolie Môme*.

Analogie, syllepse, paronomase, si ces trois Grâces, associées ou disjointes, rendent vaillamment compte d'une foule d'exemples modernes (voir les travaux d'Irène Tamba-Mecz), force est d'avouer qu'elles paraissent bien rustiques face aux époques de grand art rhétorique où l'on savait, de science précise, manier des *métonymes* (antonymes, éronymes,...) la tactique et la stratégie : métonymes et paronomase :

Vous êtes le bouquet de votre bouquet même (Ronsard) ;

métonymes et syllepse :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs (Malherbe) ;

métonymes et analogie, construite en trompe-l'œil, où la « quatrième proportionnelle » se trouve nimbée à plaisir :

... la pudeur et la crainte

De roses et de lys à l'envi l'avaient peinte ;

Je triomphais du cœur et des lys dès l'abord ;

Le reste ne tenait qu'à quelque rose encore (La Fontaine) ;

métonymes et contradiction, enfin, quand, jouant sur les ressorts de l'éloge et du blâme, le développement paradoxal d'une métaphore codée en vient à faire honte à l'indigne porteur d'un auguste nom :

*... ces tyrans, ces conquérants, ces soleils dont la splendeur
éblouit une terre qu'ils dessèchent au lieu de la féconder.*

(Du Marsais, *Essai sur les Préjugés*).

Regrettions incidemment que Du Marsais — à qui l'on doit aussi : *c'est du nord aujourd'hui que nous vient la lumière* — ait accordé moins de crédit à sa propre écriture militante qu'aux doctes catalogues de Donat et Priscien. Et quittons la longue-vue pour le microscope, dans l'espoir de cerner, au moins sur quelque point, ce qui n'est encore qu'un bien vague mot d'ordre : « manier des métonymes la tactique et la stratégie ».

IV. — *Il y a des reproches qui louent et des ... qui ... — et des loups qui s'approchent.*

Considérons quelques constructions symétriques à deux fois deux places, *identifications* (ab_1 , ab_2) :

tel père, tel fils

loin des yeux, loin du cœur

et *antithèses* (a_1b_1 , a_2b_2) :

<i>à père avare, fils prodigue ;</i> <i>quand les parents boivent,</i> <i>les enfants trinquent</i>	<i>froid aux mains, chaud au cœur ;</i> <i>Noël aux balcons,</i> <i>Pâques aux tisons ;</i>
---	---

faisant abstraction de leurs indéniables propriétés métriques, ainsi que proprement syntaxiques (nature des éléments assurant la symétrie, réversibilité, chiasme,...), regardons les termes occupant les diverses places. Il s'agit toujours de couples préconstruits (a_1-a_2 , b_1-b_2), *antonymes* vrais (*père-fils*, *chaud-froid*,...) ou *métonymes* dont le contraste est accentué par la réduction à deux termes d'une série d'ordinaire plus longue (*yeux*, *cœur*, *mains*,...); ceci, avec ou sans jeux de mots supplémentaires (syllepse de *trinquer*, *balcons-tisons* homéotéleutes pour *dehors-dedans*,...).

Considérons maintenant certaines constructions analogiques (cf. F. Soublin, 1980), où un modèle de relation, l'*anologue Y*, sert à structurer un thème X. À cette fonction symbolique correspondent syntaxiquement deux grands types de construction ; soit / $x R x'$ connecteur $y R y'$ / :

Et nous alimentons nos aimables remords
Comme les mendians nourrissent leur vermine (Baudelaire) ;

soit / x est y connecteur x' est y' /
Car les belles sont les cages
dont nos coeurs sont les oiseaux (V. Hugo).

Si nous continuons de noter (a_1-a_2) un couple *préconstruit* de termes antonymes ou métonymes, la distribution caractéristique de l'*analogie* sera, suivant la construction syntaxique, soit
/ $x R x'$ connecteur $ya_1 R y'a_2$ / :

Le peuple a sa colère et le volcan sa lave (V. Hugo) ;

soit / y est ya_1 connecteur x' est $y'a_2$ / :

Le cœur est métronome et la vie est musique (Léo Ferré) ;

le couple préconstruit (*mendiant-vermine*, *cage-oiseau*, *volcan-lave*, *métronome-musique*) venant, dans l'une et l'autre construction syntaxique, imposer une structuration aux autres termes qui, *avant cette énonciation*, n'étaient que faiblement reliés (*nous*, *remords*; *belles*, *coeurs*; *peuple*, *colère*; *cœur*, *vie*).

Par contre, l'introduction, dans les mêmes constructions syntaxiques, de deux couples *également préconstruits* ruinerait l'*analogie* au profit de l'*antithèse*, de forme

/ $x_1 R x'b_1$ connecteur $y_2 R y'b_2$ / :

Le peuple a sa colère et le roi sa clémence ;

ou bien / x_1 est yb_1 connecteur $x'a_2$ est $y'b_2$ / :

Le cœur est métronome, la gorge microphone ;

avec appui, soit sur des antonymes (*peuple-roi, colère-clémence*), soit sur des métonymes (*cœur-gorge, métronome -microphone*), le caractère incertain de ce tout dernier exemple — antithèse ou analogie ? — étant là pour montrer, aussi clairement que possible, entre quels pôles se déplacent ces notions : accentuation de contrastes préconstruits, renforcement de réseaux associatifs communs : *antithèse* ; appréhension d'un domaine encore flou sous une catégorie préconstruite : *analogie*.

D'où la préférence des manuels, de la Renaissance à nos jours (Courault, p. 205), pour la reconstruction d'antithèse :

Tircis fait cent vers en une heure :

Je vais moins vite et n'ai pas tort.

Les siens mourront avant qu'il meure ;

Les (Saint-Pavin, XVII^e siècle).

Exercice qui ne doit ses (rares) difficultés qu'à la règle implicite d'homogénéité maximum du champ sémantique où s'exerce le contraste : *Lynx envers nos pareils et ... envers ...* ; il va de soi que *myopes* est ici moins heureux que *taupe envers nous* ; quant à caser la gracieuse *seiche* qui, chez Gracián, sait faire pièce au *lynx*, il y faudrait non pas nier la relation mais l'inverser :

Lynx envers nos pareils et seiche sous leur regard.

Règle d'homogénéité sémantique qui, une fois encore, rencontre sur sa route cette incorrigible *traviata* qu'est la *paronomase* : sous la plume d'une de mes étudiantes, elle réussit à donner à la maxime de La Rochefoucauld cette conclusion assurément neuve :

*Il y a des reproches qui louent et des ... qui ...
— et des loups qui s'approchent.*

Je consacrerais donc mes dernières pages à cette enfant terrible, méditant, à travers l'anecdote, sur son omniprésence à beaucoup invisible, ou intolérable. On la croit seconde, elle est première ; on la croit commune, elle est singulière.

CODA *Peut-être confondiez-vous s et ch quand vous étiez petit.*

Ils étaient trois petits enfants, confrontés à des difficultés différentes dans leur parcours d'acquisition du système phonologique.

Céline, jusqu'à quatre ans et demi, ne parvient pas à différencier, au moins dans sa prononciation, les sifflantes des chuintantes ; ou bien elle emploie tantôt une forme, tantôt l'autre :

- [kaz] ou [kaʒ] : *case* (à la marelle)
- [kaz] ou [kaʒ] : *cage* (au zoo) ;

ou bien elle adopte un point d'articulation intermédiaire qui rend, à nos oreilles, les unités indistinctes :

- [ka(s,f)] : *casse* ou *cache*.

Cependant la sourde n'est jamais confondue avec la sonore ; et, par ailleurs, *Céline* n'a pas de difficultés avec les points d'articulation des occlusives :

- [ta(s,f)dəkafɛ] : *tasse* ou *tache de café*.

Lucie, par contre, différencie encore mal au même âge les occlusives centrales et arrière, leur point d'articulation étant commandé, à l'initiale du mot, par la présence ou l'absence immédiate de l'uvulaire R.

- [tasdətafe] : *tasse de café* ; [taRtpɔstalɛ] : *carte postale*
- [ləkRisik ilakRwaRu] : *le tricyc' il a trois roues*
- [tumetɔpɛ izədekRyk dətɔbɔj] : *tous mes copains i'z-ont des trucs de cow-boys*
- [pavRe lətanaR ifetwêtwê paRejlakRɔpet] : *pas vrai le canard i'fait coin-coin pareil la trompette ?*

Difficultés mineures comparées à celles qu'affronte, vers trois ans, *Justine*, chez qui les oppositions sourde-sonore d'une part, occlusive-nasale d'autre part, ont du mal à se différencier l'une de l'autre ; ce qui se marque par une tendance à l'assourdissement des occlusives en contexte oral :

- [tastəkafɛ] : *tasse de café* (comme « taste-café »)
- [kapo] : *capot* (voiture) et (sale) *cabot* (chien)
- [kato] : *cadeau* et *gâteau*, etc...

et par des phénomènes d'assimilation régressive des consonnes sonores et nasales :

- [sepɔ lemanan] : *c'est bon les bananes*
- [alabâdə] : à *l'amande*, après demande de correction :
- [alamâts] comme « à la menthe »
- [tyvalamime mabɔbiletə] : *tu vas l'abîmer ma mobylette*
- [sasâvove lamajɔlə] : *ça sent mauvais la bagnole*
- [dadin alanone ləmɔneelemuf] : *Nadine elle a donné le bonnet et les moufles* ;

les points d'articulation, en revanche, sont déjà bien maîtrisés.

À ces difficultés spécifiques dans l'acquisition du système phonologique correspondent des zones de confusion spécifiques dans le lexique de chaque enfant. Je ne veux pas dire par là que tout ce qui se prononce identiquement se trouve *ipso facto* confondu dans la tête de l'enfant, à qui l'expérience impose souvent — comme à nous-mêmes — de distinguer des notions dont les noms se trouvent être *homonymes* ; témoin ce dialogue avec Céline :

Où est ta poupée ? — Elle est ca(ss, ch)ée.

— *Tu as cassé ta poupée ? — Mais non...*

elle est pas ca(ss, ch)ée en morceaux,

elle est ca(ss, ch)ée on la voit plus.

Je veux seulement attirer l'attention sur le fait que les réseaux d'*homonymes* varient d'un enfant à l'autre, puisqu'en l'occurrence,

pour Céline, *cassé* (brisé) = *caché* (dissimulé),

pour Lucie, *cassé* (brisé) = *tassé* (serré),

pour Justine, *cassé* (brisé) = *casé* (rangé),

et suggérer que ce fait n'est pas sans incidence sur l'élaboration des représentations.

À l'appui de cette hypothèse, j'invoquerai quelques observations qui, pour infimes qu'elles puissent paraître, me semblent trahir, chez ces « enfants » qui ont bien grandi (quinze, treize et dix ans) et parlent aujourd'hui « comme vous et moi », une insistance têtue des difficultés anciennes.

Au détour d'un lapsus, chez Céline, un chimpanzé qui cabriole en métathèse (*chinzampé*) vers son cousin le singe [(s,f)ê(s,f)]. Une oreille qui fourche, chez Justine :

Regardez, les enfants, les barques à rames.

Pourquoi tu les appelles des barques arabes ?

et ce dialogue, quasi-surréaliste, avec sa sœur :

Je vais dans la forêt chercher des glands.

— *Fais bien attention aux truites !*

— *Aux truites ? mais je vais pas à la rivière.*

— *Pas les truites de la rivière ; les truites, dans les chênes, qui coupent le gui avec leur fauille...*

Un [kaptys] : *cactus* récalcitrant chez Lucie qui, à dix ans, explique sérieusement à son jeune cousin que les croix ont trois branches.

Comme je faisais part de ces menus faits à notre collègue de Genève, Eduardo Marti, venu parler de « la pensée analogique chez l'enfant de deux à cinq ans » au séminaire aixois de Claire-Lise Bonnei et Joëlle Tamine, un étudiant avancé objectait que ces « histoires de

phonèmes » n'avaient aucune chance d'être pertinentes, la métaphore relevant, à l'évidence, de l'ordre du visuel. Pour étayer cette conviction, il nous racontait l'un de ses récents rêves : on l'avait laissé, enfant, seul dans une pièce éclairée par une fenêtre ouvrant très haut dans le mur, avec interdiction d'aller y regarder ; un échafaudage de table et de chaises et, bravant l'interdit, le voici penché à la fenêtre ; or, dans la rue qu'il domine passe, non pas des voitures et des autobus, mais une immense péniche. « Pas un mot n'est prononcé : la métaphore est purement visuelle ». Et moi de lui répondre : « peut-être confondiez-vous *s* et *ch* quand vous étiez petit ».

Quelques mois plus tard, il m'interpellait dans la rue : « il paraît que j'ai dit *semise* et *seval* jusqu'à l'âge de cinq ans ».

Qu'au Bois dormant, cela soit dit :
à chacun, à chacune, sa Belle et son baiser.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963.
- M. COURAULT, *Manuel pratique de l'art d'écrire*, Paris, Hachette, 1957.
- Antoine CULIOLI, « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications*, n° 20, Paris, Le Seuil, 1973.
- César Chesneau DU MARSAIS, *Traité des Tropes* (1730), Slatkine Reprints, 1967.
— *Essai sur les Préjugés* (1750), Daube, 1886.
- Baltasar GRACIÁN, *Art et figures de l'esprit* (1642), trad. B. Pelegrin, Paris, Le Seuil, 1983.
- Irène TAMBA-MECZ, *Le sens figuré*, Paris, P.U.F., 1981.
- Françoise SOUBLIN, « Quelques formes linguistiques d'analogie », *Documents du G.T.A.* n° 1, C.N.R.S., mai 1980.

Françoise DOUAY-SOUBLIN,
C.N.R.S., Aix-en-Provence.

LA PONCTUATION DES *ORAISONS FUNÈBRES* DE BOSSUET DANS LES ÉDITIONS ORIGINALES

a) GÉNÉRALITÉS.

L'essai qui va suivre s'appuie sur l'étude du texte de quatre *Oraisons funèbres* de Bossuet, tel qu'il est présenté dans les éditions suivantes : *Oraisons funèbres composées par Messire J.-B. Bossuet*, 3^e éd., Paris, Mabre-Cramoisy, 1680 (le privilège de la 1^{re} éd. est du 12/10/1670), in-12, 179 p. Ce volume contient l'O. F. de Henriette-Marie de France, reine de Grand'Bretagne, et l'O. F. de Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans (Abrév. : O. F. de H. de France, O. F. de H. d'Angl.).

Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne, reine de France, prononcée à Saint-Denis par messire J.-B. Bossuet le 1^{er} sept. 1683, Mabre-Cramoisy, 1683, in-4°, 62 p. (Abrév. : O. F. de M.-Th.).

Oraison funèbre de très-haut et très-puissant prince Louis de Bourbon, prince de Condé, prononcée dans l'église Notre-Dame de Paris, par messire J.-B. Bossuet le 1^{er} mars 1687, Mabre-Cramoisy, 1687, in-4°, 61 p. (Abrév. : O. F. de Condé).

Cette base d'observation, quoique étroite, peut suffire pour une étude nécessairement courte. D'autre part, c'est à dessein qu'aucune édition moderne ne sera alléguée ici. J'ai délibérément exclu toute comparaison entre la ponctuation de ces quatre œuvres imprimées au XVII^e siècle (les deux dernières constituent l'édition proprement originale) et le texte de Bossuet que nous avons l'habitude de lire aujourd'hui, avec des variantes, d'ailleurs. Je me borne à examiner la ponctuation fixée, à la fois pour ses lecteurs et pour ses auditeurs, par un orateur sacré nommé Bossuet. L'ensemble de cette ponctuation offre une cohérence certaine.

Dans les citations que je ferai, j'ai modernisé la graphie, mais j'ai respecté l'usage des majuscules et, très évidemment, la ponctuation.

Toutefois, une édition postérieure au XVII^e siècle peut retenir l'attention. C'est le *Recueil des Oraisons funèbres de Bossuet*, publié en 1774 à Paris, chez Saillant et Nyon, ou chez la veuve Desaint, 364 p., in-12. Cet ouvrage (que la *Bibliographie* de Cioranescu ne cite pas) a été donné en prix à un élève du Séminaire du Mans, et il présente tantôt la ponctuation de Bossuet gardée intacte, tantôt des modifications dues à un souci de purisme grammatical. Ce double aspect — maintien du texte et exigence pédagogique — offre des rapprochements intéressants, notamment dans l'emploi de la virgule.

Avant d'étudier la ponctuation de Bossuet, une double consultation s'impose. Voici d'abord un texte dénué de valeur littéraire ; c'est le début de l'Avis au lecteur, tiré de l'ouvrage *L'Esprit de Cour, ou les cent conversations galantes*, par René Bary, Conseiller et Historiographe de Sa Majesté, Paris, Ch. de Sercy, 1681, 420 p., in-8°.

Ce n'est pas une Piece nouvellement faite que je vous presente, c'est un Ouvrage nouvellement corrigé ; et comme à l'exception de quelques Entretiens il y avoit vingt ans que mon *Esprit de Cour* estoit en manuscrit, je ne feindray point de vous dire que j'ay fait quelque difficulté de paroistre Dameret ; que je me suis defendu d'abord de faire voir sur le commencement de mon Automne les productions de mon Printemps : Mais enfin les douceurs du Sexe ont triomphé de ma resistance ; ma complaisance a vaincu mon scrupule, j'ay donné à la sollicitude des Dames, ce que j'avois refusé à la priere des Hommes.

La lecture de cette longue période met en évidence un système de ponctuation à *quatre* éléments, qui, par ordre de longueur croissante, peuvent se ranger ainsi : virgule, point-virgule, deux points, point. L'articulation la plus forte à l'intérieur de la période est marquée par les deux points (et, pour l'œil, par la majuscule de Mais, majuscule qui, dans la typographie du temps, n'est jamais obligatoire). À l'intérieur de chacun des deux membres ainsi dessinés, des points-virgules séparent les propositions considérées comme les plus importantes (deux fois avant Mais, une fois après Mais). Quant aux virgules, le balancement de deux formules (il y a vingt ans / paroistre Dameret, Automne / Printemps) ne les rend pas, semble-t-il, nécessaires (par exemple, pour encadrer « sur le commencement de mon Automne »). D'une façon analogue le complément « à l'exception de quelques Entretiens » n'étant pas senti comme un élément indépendant se trouve fondu dans l'énoncé. En revanche, à la fin du texte, pourquoi une virgule coupe-t-elle une proposition en deux parties qui se font en quelque sorte contrepoids ? Il apparaît que cette pause légère met en valeur le mot Dames, ainsi relié à « paroistre Dameret ». On sait que le dameret est « Celuy qui affecte trop de propreté, et qui veut paroistre de bonne mine pour plaire aux Dames » (Furetière). Mis à part cet effet de style discret, tout le reste de la ponctuation présente l'usage habituel de la langue à l'époque classique.

Après l'étude d'un texte, les dictionnaires avec leurs définitions. S. v. PAUSE, Furetière écrit : « La ponctuation est estable dans la Grammaire pour faire des pauses convenables en certains lieux ». Ainsi, sans nul doute, la ponctuation, faite de signes graphiques ou typographiques, visibles à l'œil, est avant tout un système qui note les pauses de la voix sensibles à l'oreille de celui qui écoute. Et il est bon de rappeler ici que les œuvres, littéraires ou non, sont au XVII^e siècle lues à haute voix à l'intérieur d'un groupe, c'est-à-dire reçues et perçues par l'oreille. Cela va de soi pour toute la littérature dramatique, ainsi que pour les productions des orateurs en chaire. Mais ce phénomène social est infiniment plus étendu que de nos jours. La *Correspondance* de Mme de Sévigné le met en lumière : auteur lisant son œuvre dans un cercle mondain, ouvrages lus à haute voix durant des heures (souvent par Charles de Sévigné), lecture avec un ami (en général Corbinelli), sans parler des lettres reçues¹.

On examine maintenant les trois signes de ponctuation qui sont les deux points, le point-virgule, la virgule, en les envisageant dans leurs valeurs relatives. Au mot POINT, le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) énonce : « On met ordinairement deux points à la fin d'un des membres d'une période ». Furetière (1690, et j'indique entre parenthèses les modifications apportées par la 2^e édition, de 1701) précise : « Deux points marquent ordinairement le milieu d'un verset (1701 : d'une période), ou la pause (1701 : l'endroit) où l'on peut reprendre haleine. Le point avec la virgule (...) marque une pause plus grande (1701 : un sens plus complet) que la virgule, et plus petite (1701 : moins complet) que celle des deux points ». Si le texte de 1690 est visiblement soucieux de la perception par l'oreille, la 2^e édition s'appuie sur des critères de sens. Mais l'important, c'est que, dans les deux cas, les valeurs respectives de chaque signe sont identiques. Présentons-les ainsi : la virgule est la pause simple ; le point-virgule, la pause semi-forte ; les deux points, la pause forte ; le point marque l'arrêt complet. Ou encore, selon une représentation plus expressive, comparable à la notation musicale, la virgule sera figurée par un trait (/), le point-virgule par deux traits (//), les deux points par trois traits (///). Ainsi, pour résumer, la ponctuation est un guide de la lecture à haute voix destiné à celui qui « récite »² et qui, parmi d'autres soucis, a besoin de reprendre son souffle, et elle est en même temps un ensemble de moyens qui facilite la perception orale d'un texte.

1. Cf. Dumonceaux P., « La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVII^e siècle : modalités et valeurs », communication au Colloque Nantes-Düsseldorf (mars 1979), publiée dans *Textes et Langages*, t. IV, Nantes, 1980, p. 77-86.

2. « RÉCITER, signifie aussi, Faire une lecture de quelque ouvrage. Les Poètes sont sujets à aller *réciter*, lire leurs pièces dans des compagnies de femmes, pour briguer de l'approbation et prévenir le jugement du public. Il y en a peu qui soient exempts du vice de *réciter* leurs vers à tous venants » (Furetière).

Veut-on, sur un exemple simple, mesurer la souplesse de ce système à quatre possibilités, et même à cinq possibilités, si on ajoute l'absence de ponctuation ? Prenons les deux adverbes « oui » et « non » placés en tête d'énoncé après un point. Quand l'orateur sacré énonce « Oui (etc.) », il n'a pas en général l'intention de heurter son auditoire ; d'où une ponctuation légère, ou pas de ponctuation du tout : « Quoi donc ! les âmes innocentes ont-elles aussi les pleurs et les amertumes de la pénitence ? Oui sans doute, puisque (etc.) » (*O. F. de M.-Th.*, p. 36). Autre texte : « Oui Madame fut douce envers la mort, comme (etc.) » (*O. F. de H. d'Angl.*, p. 132).

En revanche, si un « non » est prononcé, c'est le plus souvent parce que Bossuet se redressant veut frapper ses auditeurs, et la ponctuation forte qui suit permet en quelque sorte au mot de retentir. « Croyez-vous que la Reine pût être en repos dans ces fameuses campagnes (etc.) ? Non, Messieurs : elle était toujours tremblante, parce qu'elle voyait cette précieuse vie (etc.) » (*O. F. de M.-Th.*, p. 40). Le « non » est encore plus abrupt dans ce passage : « Peut-être que pour les confondre, Dieu refusera cette gloire à leurs vains désirs. Non : il les confond mieux en la leur donnant » (*O. F. de Condé*, p. 40).

Je me propose d'étudier à présent chaque signe en particulier. Je précise auparavant ce qu'il convient de ne pas faire : *a)* opérer des dénominvements dans un texte est inutile ou dangereux, car un signe situé dans un rapport étroit avec son contexte est fortement individualisé ; *b)* les rapprochements avec notre pratique actuelle de la ponctuation sont, en principe, exclus ; je n'y ferai référence que pour mieux marquer des différences ; *c)* à l'étude objective des signes on ne doit pas mêler, de façon indue, la recherche d'un effet stylistique, qui relèverait alors du subjectivisme³.

b) LES DEUX POINTS, OU LA PAUSE FORTE.

Un premier usage des deux points peut être défini de manière simple et claire par cette phrase de Furetière, *s. v.* MIGNARD : « On appelle une femme mignarde, celle qui est de menuë taille, qui a un teint delicat, une petite bouche : ce qui ne se dit pas des femmes pleines et en bon point ». Cette définition a deux aspects, l'un positif, l'autre négatif. Pour passer de l'un à l'autre, de ce qui est à ce qui n'est pas ou, si on veut, de l'endroit à l'envers, il faut dans le débit une pause très nette. De même Bossuet écrit, en dédoublant lui aussi sa réflexion, mais avec une insistance sur le second aspect, qui est positif : « Puisque Dieu le (le soleil) fait luire sur les bons et sur les mauvais, ce n'est pas un si

3. « L'analyse phonétique d'un morceau de Bossuet » exposée par F. Brunot (*H.L.F.*, t. IV, p. 1196-1199) ne pose à aucun moment le problème de la ponctuation du texte.

bel objet qui nous rend heureux : Dieu l'a fait pour embellir et pour éclairer ce grand théâtre du monde » (*O. F. de Condé*, p. 40).

En second lieu, on a vu au début de cet article le rôle décisif joué par les deux points à l'intérieur de la période construite par R. Bary dans son *Avant-propos*. Ce signe marque l'articulation essentielle.

L'examen des douze premiers emplois des deux points contenus dans l'*Oraison funèbre de Henriette de France* va-t-il confirmer ces vues ?

- n° 1 Vous verrez dans une seule vie toutes les extrémités des choses humaines : la félicité sans bornes, aussi bien que les misères ; une longue et paisible jouissance etc. (p. 5) (Vient alors une très longue suite de noms accompagnés de déterminants, séparés les uns des autres par des points-virgules. La phrase qui les suit est celle du texte n° 2).
- n° 2 Voilà les enseignements que Dieu donne aux Rois : ainsi fait-il voir au monde le néant de ses pompes et de ses grandeurs (p. 7).
- n° 3 Il serait superflu de parler au long de la glorieuse naissance de cette Princesse : on ne voit rien sous le Soleil qui en égale la grandeur (p. 10-11).
- n° 4 Que s'il (le pape saint Grégoire) a parlé en ces termes du temps du Roi Childebert, et s'il a élevé si haut la race de Mérovée : jugez de ce qu'il aurait dit du sang de Saint-Louis et de Charlemagne (p. 11).
- n° 5 Comme elle (la Reine) possédait son affection (...) et que son heureuse fécondité redoublait tous les jours les sacrés liens de leur amour mutuel : sans commettre l'autorité du Roi son Seigneur, elle employait son crédit etc. (p. 17).
- n° 6 Le Pape saint Grégoire écrivant au pieux Empereur Maurice, lui représente en ces termes les devoirs des Rois Chrétiens : *Sachez, ô grand Empereur, que la souveraine Puissance vous est accordée d'en haut, afin que* etc. (p. 18).
- n° 7, 8 et 9 Accourez, dit S. Grégoire, Puissances du siècle : voyez dans quel sentier la vertu chemine (...) : secourez-la, tendez-lui la main : puisque vous la voyez déjà fatiguée du combat qu'elle soutient au dedans (...), mettez-la du moins à couvert des insultes du dehors (p. 20).
- n° 10 Mais si mon jugement ne me trompe pas ; si rappelant la mémoire des siècles passés, j'en fais un juste rapport à l'état présent : j'ose croire, et je vois les Sages consentir à ce sentiment, que etc. (p. 25).
- n° 11 Lorsque le Roi Henri VIII (...) s'égara dans les passions qui ont perdu Salomon (...) et commença d'ébranler l'autorité de l'Eglise : les Sages lui dénoncèrent qu'en remuant ce seul point, il mettait tout en péril etc. (p. 26).
- n° 12 Si jamais l'Angleterre revient à soi, si ce levain précieux vient un jour à sanctifier toute cette masse (...) : la postérité la plus éloignée n'aura pas assez de louanges pour célébrer les vertus de la religieuse HENRIETTE etc. (p. 29).

Dans cette suite de textes on retrouve aisément les deux emplois majeurs dégagés en commençant : 1) le plus fréquent est celui des deux

points pour marquer, dans la construction de la *période*, au moyen de la pause forte, l'apparition décisive de la principale, après des subordonnées introduites par une conjonction telle que si, comme, lorsque. Tels sont les textes n° 4, n° 5, n° 10, n° 11, n° 12, c'est-à-dire près d'un emploi sur deux, s'il est justifié d'établir une proportion sur un total aussi mince ; 2) la répartition de la pensée en *deux éléments* qui s'unissent en s'opposant plus ou moins, en se faisant valoir l'un par l'autre, se découvre dans le texte n° 2 (« ainsi » présente une explication approfondie, faite par l'homme de Dieu), dans le texte n° 3 (la seconde formulation est bien plus brillante, bien plus frappante) et aussi dans le texte n° 1 (l'emploi des deux points rejoue le nôtre, par coïncidence plutôt que par ressemblance ; une pause très appuyée est nécessaire avant ce très long échelonnement de données, qui correspond à l'expression clé « toutes les extrémités »). Dans le texte n° 6, les deux points rendent sensible le décrochement de la citation, annoncé dans le premier membre par « en ces termes » (nous utilisons aujourd'hui la formule « je cite ») ; 3) il reste enfin les trois emplois enregistrés sous les numéros 7, 8 et 9, c'est-à-dire en quelques lignes seulement de l'Oraison funèbre. Concentration frappante, et voulue, qui aboutit à un effet de ralenti. Pourquoi cette lenteur et cette lourdeur ? Bossuet, sur un ton plein de solennité, fait parler un saint, qui lui-même s'adresse aux redoutables « Puissances du siècle ». C'est la figure de rhétorique appelée prosopopée. Il me semble qu'il s'agit ici d'un effet de style.

c) LE POINT-VIRGULE, OU LA PAUSE SEMI-FORTE.

L'intitulé de ce titre veut mettre en évidence, grâce au préfixe semi-, la valeur intermédiaire de ce signe de ponctuation. Mais il est nécessaire d'ajouter aussitôt que notre système à trois composants (dans lequel le point-virgule figure à la place médiane, entre le point et la virgule) ne peut pas être transposé dans celui du XVII^e siècle, pourvu de quatre échelons et où le point-virgule se situe entre les deux points et la virgule. S'il s'agit d'une période, les deux points servent à délimiter les « membres » de cette période, généralement au nombre de deux. À l'intérieur de chaque membre, le point-virgule distingue alors les propositions qui se succèdent, ou les plus importantes d'entre elles. La période est un ensemble fermé, un membre en est un sous-ensemble, dont les propositions sont les éléments. C'est donc un rôle classificateur — à deux niveaux différents — qui est dévolu d'une part aux deux points, d'autre part au point-virgule.

Par ces moyens Bossuet peut faire de sa période une construction de type architectural, comme le notait en 1930 Paul Valéry, dans *Variété II*, p. 41-43. Tel apparaît le passage suivant où Bossuet expose, tout au début de son Oraison funèbre, son propos et sa visée (notons sans insis-

ter que notre système de ponctuation réduit à la virgule et au point-virgule est trop pauvre pour rendre cette architecture) :

Mettions ensemble aujourd’hui, car nous le pouvons dans un si noble sujet, toutes les plus belles qualités d’une excellente nature ; et à la gloire de la vérité, montrons dans un Prince admiré de tout l’univers, que ce qui fait les Héros, ce qui porte la gloire du monde jusqu’au comble ; valeur ; magnanimité, bonté naturelle ; voilà pour le cœur : vivacité, pénétration, grandeur et sublimité de génie ; voilà pour l’esprit : ne seraient qu’une illusion, si la piété ne s’y était jointe : et enfin, que la piété est le tout de l’homme.

O. F. de Condé, p. 4-5.

Dans cette robuste construction, établie pour ainsi dire moellon par moellon, les deux points, à trois reprises, d’abord établissent les deux fondations du texte, elles-mêmes pourvues d’assises signalées par des virgules et par un point-virgule, posent ensuite la clef de voûte qui s’épanouit (« ne seraient qu’une illusion, SI, etc. »), et enfin (mot souligné par la virgule) élèvent une sorte de tour magnifique avec la dernière formulation. Et il n’y a pas, comme un esprit pédant ou tatillon pourrait le penser, il n’y a pas de déséquilibre, ou plutôt le déséquilibre lui-même est chargé de signification. Bossuet veut dire que toutes les qualités humaines — et elles sont nombreuses — ne tiendraient pas, s’écrouleraient, SI une vertu surnaturelle ne venait pas les couronner. L’édifice, large à la base, s’élève comme une flèche. Les éditeurs du Recueil paru en 1774 ne s’y sont pas trompés. Eux, à qui il arrive de « corriger » Bossuet et sa ponctuation, ils ont maintenu intacte, dans ce passage, la distribution des virgules (ils en ont ajouté une, toutefois), et surtout des points-virgules et des deux points.

d) LA VIRGULE, OU LA PAUSE SIMPLE.

Elle marque sans nul doute la pause la plus légère, la plus fine de toutes, mais il serait faux de dire qu’elle est impalpable, elle existe bel et bien, et elle a un rôle à jouer dans le « discours ».

On ne saurait en présenter une théorie générale, d’autant que, comme on l’a vu plus haut, pour celui qui « récite » comme pour celui qui écrit, il n’y a pas au XVII^e siècle de règles, mais seulement des usages généraux, et des habitudes d’écrivain. Un premier fait est frappant : dans les textes imprimés à cette époque il se trouve relativement peu de virgules, en tout cas moins que nous ne serions tentés d’en mettre aujourd’hui.

D’une façon analogue, par rapport aux éditions imprimées du vivant de Bossuet, l’édition de 1774, revue par des enseignants à des fins pédagogiques, contient environ deux fois plus de virgules. Toutefois ce

résultat brut, pour devenir valable, doit être interprété et complété par l'étude des différents cas d'emploi. Il semble donc qu'on ait, au fil des ans, introduit ou ajouté des virgules dans un texte qui, à l'origine, en comportait relativement peu. Il est vrai que le passage d'un système à quatre possibilités, quant à la longueur des pauses, à celui qui n'en contient plus que trois peut conduire évidemment à un suremploi de la virgule.

1) La virgule à l'intérieur de la proposition.

A) La situation du complément que nous appelons circonstanciel n'est pas comparable à celle que nous lui faisons aujourd'hui. Nous avons tendance, surtout s'il a quelque longueur ou s'il figure en tête de la proposition, à le distinguer du complément dit d'objet (et du groupe sujet-verbe) au moyen de la virgule (ou de virgules), c'est-à-dire à établir, dans les compléments, deux plans différents. Bossuet, au contraire, considérant l'énoncé comme un tout, a tendance à intégrer et à fondre le complément circonstanciel dans l'ensemble. C'est ce que faisait R. Bary dans son *Avant-propos*, cité au début de cet article. Pour le passage suivant, l'édition de 1774 servira de réactif, les virgules qu'elle ajoute au texte de 1680 de son propre chef sont indiquées entre parenthèses :

J'ai pris(,) sans étude et sans choix(,) les premières paroles que me présente l'Ecclésiaste, où(,) quoique la vanité ait été si souvent nommée, elle ne l'est pas encore assez à mon gré(,) pour le dessein que je me propose. Je veux dans un seul malheur(,) déplorer toutes les calamités du genre humain, et dans une seule mort(,) faire voir la mort et le néant de toutes les grandeurs humaines.

O. F. de H. d'Angl., p. 100.

Bilan : éd. de 1680 : trois virgules ; éd. de 1774 : neuf virgules.

Allons plus loin. Il peut arriver que l'adjonction d'une virgule, loin de faciliter la compréhension grammaticale du texte, dénature la pensée par une rupture, même légère, qui isole ce qui ne doit pas être isolé. Quand Bossuet stigmatise chez les sectes « le plaisir de dogmatiser sans être repris » (*O. F. de H. de France*, p. 57), la virgule après dogmatiser fausse le sens, il s'agit de « dogmatiser-sans-être-repris ». De même ici : « (Marie-Thérèse) se trouve toute vive et toute entière entre les bras de la mort sans presque l'avoir envisagée » (*O. F. de M.-Th.*, p. 53).

B) D'une façon analogue Bossuet ne découpe pas en deux éléments les formules qui servent à comparer : « (Louis XIV) abat des ennemis plus terribles que ceux que tant de Puissances jalouses de sa grandeur, et l'Europe entière pourrait armer contre lui » (*O. F. de M.-Th.*, p. 21). Malgré la longueur de la phrase, aucune virgule (sauf dans l'éd. de 1774) ne figure après « terribles ».

C) On vient d'esquisser une théorie de la proposition suivant laquelle les compléments, pour ainsi dire, s'épaulent l'un l'autre pour former le plus souvent un ensemble lié. Or cette tendance à opérer des groupements affleure ailleurs. Soit le sujet du verbe. S'il a quelque longueur, par exemple dans le cas d'un nom auquel s'accroche une relative, il peut lui aussi former un groupement. C'est pourquoi l'orateur entend préserver à la fois le verbe, pivot de la proposition, et l'autonomie du sujet : d'où la virgule qui les distingue. Elle est usuelle, comme dans la phrase suivante, extraite du Dictionnaire de Richelet, *s. v.* APPELER : « Il y a quatorze Rois de France qui se sont appelez Louis. Celui qui régne, s'appelle Louis XIV ». De même dans Bossuet : « La Reine qui l'accompagne au cœur de l'hiver, joint au plaisir de le suivre celui de servir secrètement à ses desseins » (*O. F. de M.-Th.*, p. 18).

D) Si l'énoncé après un point commence par une particule de liaison, conjonction ou adverbe, l'absence de pause isolant cette particule est le cas le plus fréquent. C'est donc la présence de la virgule qui doit être l'objet d'une remarque — présence à préserver. À quelques lignes d'intervalle, le même adverbe est utilisé par Bossuet pour marquer une simple constatation (« Elle aimait mieux tempérer la Majesté, et l'anéantir devant Dieu (...). Ainsi nous la voyions courir aux Autels », (*O. F. de M.-Th.*, p. 34), puis pour dénoncer l'hypocrisie humaine avec une force soulignée par la virgule (« Vous en venez encore à parler à Dieu, pour faire servir le ciel et la terre à vos intérêts. Ainsi, votre ambition que la prière devait éteindre, s'y échauffe » : *Ibid.*, p. 35). Ce n'est pas effet rhétorique banal, mais volonté personnelle de persuader.

E) On peut conclure ce premier point sur la virgule dans la proposition en disant ceci : dans un texte prononcé devant un auditoire, ce serait aller à l'encontre d'une réception facile chez l'auditeur que de multiplier les pauses, au détriment de la perception des ensembles. Bossuet évite l'émettement du « discours », de sorte que rien dans son propos ne semble faire saillie, sauf — précisément — ce qu'il importe de faire valoir. Notre attitude de lecteurs impénitents est de vouloir délimiter pour la vue les éléments de la proposition conformément à un souci constant d'analyse. Ce sont là deux démarches radicalement différentes.

2) *La coordination par ET.*

A) Dans la proposition deux mots (ou groupes de mots) réunis par cette conjonction sont en général, tout en ayant la même fonction grammaticale, séparés par la virgule. C'est que leur valeur diffère ; le second mot (ou groupe de mots) insiste, découvre ce qui n'était pas encore exprimé par le premier. Bref, ce n'est pas ajout quantitatif, dédoublement d'expression, réduplication qui sonne creux. C'est au contraire la plénitude et le dynamisme de l'expression globale qui

frappent. Parmi les innombrables exemples, un seul peut suffire : « Quelle partie du monde habitable n'a pas ouï les victoires du Prince de Condé, et les merveilles de sa vie ? » (*O. F. de Condé*, p. 1).

B) Dans la phrase, ET peut occuper la même fonction de sens, mais une pause plus accentuée se trouve placée avant la conjonction. « Toute autre louange languit auprès des grands Noms ; et la seule simplicité d'un récit fidèle pourrait soutenir la gloire du Prince de Condé » (*Ibid.*, p. 3). Au cas où l'élément qui suit la conjonction est une subordonnée intercalée, comme dans le texte suivant, cette subordonnée n'est séparée de ET par aucune pause, afin de ne pas laisser un monosyllabe (en fait, une voyelle) en suspens entre deux pauses : « Le Français qui les (les merveilles de la vie du Prince) vante n'apprend rien à l'Étranger ; et quoi que je puisse aujourd'hui vous en rapporter, toujours prévenu par vos pensées j'aurai à répondre au secret reproche que vous me ferez etc. » (*Ibid.*, p. 2).

3) *La liaison principale / relative.*

Sur ce point la pratique de Bossuet semble bien rejoindre la grammaire normative des temps modernes. On distingue aujourd'hui deux sortes de relatives : les unes, dites déterminatives, complètent l'antécédent de façon indispensable ; les autres, dites explicatives, ajoutent à l'antécédent un détail, une explication qui ne sont pas nécessaires au sens. Les premières ne font qu'un avec l'antécédent, et aucune virgule ne sépare les deux mots. Les secondes sont ordinairement placées entre deux virgules (Cf. M. Grevisse, *Bon usage*, n° 1011). Ne pouvant, faute de place, présenter une enquête complète, j'ai préféré examiner dans une Oraison funèbre la tournure « Dieu, qui (etc.) » qui est représentée cinq fois. Dieu, par définition, possède des attributs et des pouvoirs qui lui sont consubstantiels : d'où l'absence de virgule dans les cinq cas. Un seul texte suffira (il s'agit de Marie-Thérèse) : « Philippe l'élève ainsi pour ses Etats : Dieu qui nous aime la destine à LOUIS » (*O. F. de M.-Th.*, p. 13).

e) DES EFFETS STYLISTIQUES ?

Cet essai a esquissé une description des usages généraux de la ponctuation chez Bossuet. Tous ou presque se trouvent chez d'autres écrivains du XVII^e siècle. Où peut-on situer l'effort stylistique de l'orateur sacré ? Cette recherche reste à faire. Voici, au moins, deux aperçus :

1) Soit la phrase : « Son grand cœur, ni ne s'aigrit, ni ne s'emporte contre elle (la mort) » (*O. F. de H. d'Angl.*, p. 132). La première virgule (maintenue dans l'éd. de 1774) rompt le lien qui va du sujet (très bref) au verbe. Il me semble que c'est une mise en valeur du mot

« cœur », terme clé du passage, car il est relayé aussitôt après, à deux reprises, par le mot « courage ». Appelons ce genre de virgule (donc de pause) « pause de soulignement ». Voici la fin de l'Oraison funèbre de Henriette d'Angleterre (*op. cit.*, p. 178-179) ; afin de faire ressortir ce même effet, je souligne les mots en relief et je remplace les signes de ponctuation par la représentation figurée de leur longueur :

Toutes les fois que vous serez dans ces lieux *augustes* / dans ces superbes *Palais* / à qui Madame donnait un éclat que vos yeux recherchent *encore* // *toutes les fois* / que regardant cette grande place qu'elle remplissait *si bien* / vous sentirez qu'elle y *manque* /// songez que (etc.).

Peut-on avancer que les mots soulignés, mieux perçus par l'auditoire que le reste du « discours » et d'autant plus sensibles que la pause est plus longue, forment comme la trame du texte ?

2) Bossuet, en utilisant, de façon répétitive, la pause forte marquée par les deux points, peut donner à son débit une allure ralentie, c'est-à-dire plus frappante ou plus solennelle. Tel ce passage de l'Oraison funèbre de Condé (*op. cit.*, p. 5) où apparaît une citation d'Isaïe, six fois de suite ponctuée en quelques lignes avec la pause forte. Car ce n'est pas le prophète qui parle, c'est Dieu lui-même. Cet effet se rencontre également dans un texte connu de l'Oraison funèbre de Henriette d'Angleterre (*op. cit.*, p. 134) :

Notre chair change bientôt de nature /// notre corps prend un autre nom // même celui de cadavre / dit Tertullien / parce qu'il nous montre quelque forme humaine / ne lui demeure pas longtemps /// il devient un je ne sais quoi / qui n'a plus de nom dans aucune langue // tant il est vrai que tout meurt en lui / jusqu'à ces termes funèbres / par lesquels on exprimait ses malheureux restes.

L'absence de point (marquant l'arrêt total) ne doit pas étonner. C'est une suite que Bossuet expose, et elle est inexorable. En tout, deux pauses fortes, délimitant trois mouvements, de plus en plus amples ; dans le deuxième et le troisième mouvement, une pause semi-forte, grâce à laquelle une constatation se trouve suivie d'une réflexion plus profonde et plus assurée. Ce doigté dans la ponctuation met en valeur deux corrélations : notre chair /// notre corps /// un je ne sais quoi — bientôt /// pas longtemps /// (le néant) tout meurt.

Ainsi, la ponctuation peut mettre en relief des mots de valeur (que l'on serait tenté d'écrire, par exemple, en caractères gras) et elle assure aussi, d'autre part, le tempo du texte et peut en faire saillir la structure interne. Tels sont, me semble-t-il, des effets de style chez Bossuet.

† Pierre DUMONCEAUX,
Université de Nantes.

D'HOLBACH PAMPHLÉTAIRE : LA RHÉTORIQUE DE L'IMAGINAIRE

L'abondante bibliographie du baron d'Holbach¹ fait de lui un des militants les plus déterminés des Lumières. On a souvent évoqué les conditions dans lesquelles elle a été élaborée : clandestinité pour l'impression et la diffusion ; anonymat² ; mélange des œuvres originales avec des traductions ou des rééditions³. Cette œuvre multiforme présente certaines constantes. Idéologiques certes⁴ puisque, athée convaincu, il passe au crible de sa raillerie la religion et ses suppôts. Culturelles aussi, par l'abondance encyclopédique de la documentation. Stylistiques, et c'est ce que nous voudrions examiner de plus près, fût-ce pour préciser, dans la réalité concrète de l'écriture, les traits un peu flous d'un auteur expert en camouflage.

Voltaire, à qui d'Holbach faisait peur par son audace (avec quel soin il rejette l'accusation d'être l'auteur inconnu du *Système de la Nature*!), lui reconnaissait quelques qualités de style :

Il a de la clarté, de la chaleur, et quelquefois de l'éloquence, mais il est plein de répétitions, de négligences, de fautes contre la langue⁵.

Et il lui reconnaissait encore « dans le style, des mérites que n'avait pas Spinoza ».

Pour Pierre Naville, « Le style ne sera pas la qualité maîtresse du baron, encore qu'il soit fort au dessus de sa réputation »⁶. Le baron

1. Rappelée par J. Vercruyse in *Bibliographie descriptive du baron d'Holbach*, Paris, Minard, 1971.

2. On sait que le « gros baron » est décédé en avril 1789, à la veille des événements révolutionnaires, et qu'il a été enterré religieusement à Paris. Son œuvre souterraine est évoquée avec prudence par Naigeon, dans une notice nécrologique à cette date. Sous la Révolution, par contre, ses pamphlets antireligieux seront réédités (en particulier en 1797).

3. « D'Holbach fut l'éditeur d'une quantité de manuscrits interdits... Il publia ses propres ouvrages sous des faux-noms... tantôt, sans nom d'auteur » : Paulette Charbonnel, *D'Holbach*, Paris, Éditions sociales, 1957, rééd. 1971.

4. La doctrine holbachienne selon J. Vercruyse : « Un matérialisme athée... l'élimination de toutes les doctrines jugées pernicieuses pour le genre humain », in préface à *Micro-Édition*, Paris, Hachette, 1973.

5. *Correspondance*, 15 décembre 1766.

6. *D'Holbach*, Paris, Gallimard, 1943.

écrivait certes « à la diable » et sa formation littéraire fort irrégulière, auprès de précepteurs et à l'université de Leyde, n'en avait pas fait un nourrisson des Muses. S'il ne fut pas « un barbare effroyable en fait de style » (c'est ainsi que Rivarol qualifiait Mirabeau), il ne fut pas non plus un sujet académique⁷.

L'œuvre est immense et encore incomplètement dégagée : pour amorcer quelques traits marquants de son expressivité nous nous fonderons pour l'essentiel sur deux œuvres « reconnues » : *Le Christianisme dévoilé* et *La contagion sacrée*, toutes deux de polémique sévère et déni-grante⁸. Quoique sa formation littéraire ait été irrégulière, d'Holbach a intégré, dans son discours, l'essentiel de la rhétorique classique : on s'est proposé d'examiner ici la rhétorique de l'imaginaire, dans ces deux pamphlets.

Le classement des figures a donné lieu à de multiples variations : sans user d'une formalisation excessive nous verrons d'abord la translation de l'abstrait au concret, puis le gonflement hyperbolique. Tout au plus pourrait-on rattacher la translation à la figure-trope, l'hyperbole étant du domaine du non-trope.

LES JEUX DE L'ABSTRAIT ET DU CONCRET.

Dans une œuvre « philosophique », mais engagée, il faut que l'écrivain sorte des purs concepts pour évoquer les émotions de la vraie vie. Inversement, l'expérience est si souvent prise à témoin (d'Holbach s'appuie sur une formidable érudition et sur des exemples multiples) qu'elle doit devenir vérité universelle. Toute une série de jeux de l'abstrait au concret vont permettre d'animer le monde des idées et, par l'effet opposé, de transformer en symboles les êtres vivants de l'expérience historique.

Cette translation opère de la simple comparaison, où les deux vérités coexistent, à la prosopopée, à l'allégorie, à l'hypotypose, qui révèlent au lecteur une « surnature » et une autre vérité sous le voile des apparences. L'inventaire des formes de cette translation serait fastidieux ; quelques sondages nous permettront d'établir certaines constantes.

Ainsi le premier paragraphe du *Christianisme dévoilé*⁹ oppose l'être

7. « Le baron était un des hommes de son temps les plus instruits, sachant plusieurs des langues de l'Europe, et même un peu des langues anciennes » : Morellet, *Mémoires*, Paris, 1821.

8. *Le Christianisme dévoilé ou Examen des principes et des effets de la religion chrétienne*, Paris an V (réédition) et édition de 1770 (microfilm Hachette) ; *La Contagion sacrée ou Histoire naturelle de la superstition*, Londres, 1768 (microfilm Hachette).

9. « Un être raisonnable doit, dans toutes ses actions, se proposer son propre bonheur et celui de ses semblables. La religion que tout concourt à nous montrer comme l'objet le plus important à notre félicité temporelle et éternelle n'a des avantages pour nous qu'autant que nous sommes assurés qu'elle remplira les promesses flatteuses qu'elle

raisonnable (l'homme abstrait et nanti de l'attribut essentiel aux yeux du philosophe, la raison) à la *religion*. Nous y constatons que l'homme devient une entité pure alors que la religion est personnifiée, sans excès d'ailleurs, mais à travers une série d'adjectifs et de verbes ambivalents, ou qui ont perdu, par leur emploi imagé conventionnel, leur caractère concret.

« La religion remplira les promesses flatteuses qu'elle nous fait » ; « l'expérience et la raison peuvent le (l'homme) guider ». La religion procure des avantages, en fait espérer, ordonne à l'homme de tourner ses regards, etc.

Verbes concrets mais incolores pour l'action d'entités abstraites : remplir les promesses, guider, procurer, faire espérer, ordonner, rendre heureux, etc. On ne peut guère parler d'allégorie, ni même de personification. De même, quand d'Holbach écrit encore, dans cette page :

Nos devoirs envers le Dieu que nous *regardons* comme le *Maître* de nos destinées ne peuvent être *fondés* que sur les *biens* que nous *attendons*, ou sur les *maux* que nous *craignons* de sa part,

chacun des mots soulignés pourrait avoir un sens concret, dans d'autres occurrences. Dans cette langue philosophique un peu lâche, il s'intègre à un ensemble abstrait à coloration à peine personnelle. L'opposition des personnes nous / il aide à une dramatisation toute rhétorique.

Le second niveau de la mutation de l'abstrait au concret, au delà d'un lexique ambivalent, est celui de la métaphore de mot. Limitée dans son effet, cette procédure constitue une incursion du monde des objets dans le monde des idées. Là encore bien des degrés, de la figure lexicalisée à l'effet poétique.

- I. — Les nations sont toujours entraînées par le *torrent* de l'habitude...
- II. — Le vulgaire... accorde une confiance *aveugle* à ceux qui prétendent le guider ;
- III. — La crainte de la mort rendrait d'ailleurs très suspect un examen auquel la terreur *préside* communément¹⁰.

Ces trois images ne créent pas vraiment de surprise mais révèlent la préoccupation constante de d'Holbach d'une humanisation des entités et d'une dramatisation des idées : « entraînées par le torrent » les

nous fait pour un autre. Nos devoirs envers Dieu que nous regardons comme le Maître de nos destinées ne peuvent être fondés que sur les biens que nous attendons, ou sur les maux que nous craignons de sa part ; il est donc nécessaire que l'homme examine les motifs de ses craintes ; il doit, pour cet effet, consulter l'expérience et la raison qui, seules, peuvent le guider ici-bas. Par les avantages que la religion lui procure dans le monde visible qu'il habite, il pourra juger de ceux qu'elle lui fait espérer dans un monde invisible vers lequel elle lui ordonne de tourner ses regards. »

10. Ces trois exemples proviennent du *Christianisme dévoilé*, chapitre I.

nations tombent dans les pires dangers de l'inondation ou de l'habitude ; l'aveuglement du vulgaire est une cécité physique et morale ; et, pour le tribunal suprême, à l'instant de la mort, le président-terreur n'y permet aucune défense...

On passe aisément du mot-image à la métaphore suivie et même filée : déjà perceptible en I (entraînées par le torrent), en II (aveugle-guides) et en III (examen-préside), la métaphore complexe, reposant sur plusieurs éléments, se rencontre aisément chez d'Holbach¹¹.

Ainsi, cet exemple où la métonymie, « le sacerdoce », devient le sujet mythique d'un monde transfiguré :

Le sacerdoce, dans plusieurs états chrétiens, s'est emparé de la plus grande partie des richesses et vit dans la splendeur, tandis que le reste des citoyens fait son salut dans la misère.

Métaphore filée, accompagnée d'effets secondaires, comme la concrétilsation des deux termes antithétiques *splendeur* et *misère*, cependant que *faire son salut*, locution verbale abstraite, prend une coloration sarcastique de son contact avec misère. À remarquer d'ailleurs l'emploi fréquent du pluriel emphatique et concrétilsant (les richesses, les bonheurs, les espérances).

Par le jeu des métaphores de mot, des alliances du concret et de l'abstrait, de diverses translations métonymiques ou synecdochiques, s'introduit peu à peu l'hallucination allégorique.

Ainsi, dans la conclusion du *Christianisme dévoilé*, la religion, condamnée sous tous ses aspects au long de l'ouvrage, se mue en une hydre monstrueuse, une furie démoniaque :

Elle arme des nations entières pour la destruction réciproque, elle porte l'incendie dans le cœur d'un million de fanatiques, elle met le trouble dans les familles et les États, elle arrose la terre de larmes et de sang.

L'émotion aboutit d'ailleurs à l'alexandrin du segment final, par un accord de la prosodie et de l'image. Nous sommes dans l'allégorie terrifiante, à laquelle s'oppose l'allégorie lénifiante du triomphe de la raison :

L'imposture est timide ; les armes lui tombent des mains à l'aspect d'un monarque qui ose la mépriser et qui est soutenu par l'amour de ses peuples et par la force de la vérité.

Parfois le parallélisme du monde moral et du monde naturel ressort plus simplement d'une comparaison :

L'éducation habitue l'esprit aux opinions les plus monstrueuses, comme le corps aux attitudes les plus gênantes.

11. Ainsi dans cet autre exemple : « Ils suivent les routes que leurs pères leur ont tracées ».

On trouve aussi chez d'Holbach toutes les variantes de la métonymie : au *sacerdoce* on peut joindre toutes les idées-force de l'univers holbachien : l'autorité, le souverain, la crédulité, la raison, la politique, l'éducation, la science, la Divinité, la morale, etc.¹².

Si l'on s'interroge maintenant sur la valeur poétique et sur l'originalité de ces créations de l'imaginaire chez d'Holbach, il faut, à notre avis, éviter les contresens habituels. La part de création formelle est minime : le but n'est pas la beauté, l'étrangeté du message, mais son efficience. De là une obsession véritable de sortir du discours philosophique en transformant les entités en êtres de chair et de sang, mais aussi une volonté de rester dans la norme linguistique de l'époque et du genre.

Certes, maintes allégories du *Christianisme dévoilé* ou de *La contagion sacrée* ne sont guère éloignées de celles qui figurent dans *Le lutrin* de Boileau (la Discorde ou la Mollesse, par exemple). La plupart des figures de mots ont perdu leur coloration concrète et sont quasi lexicalisées ; il n'en demeure pas moins qu'une procédure constante de glissement de l'abstrait au concret apparaît chez d'Holbach comme une marque évidente de son système d'écriture dans le pamphlet.

Cette procédure traduit sans nul doute un aspect spécifique de la personnalité (stylistique) de notre auteur, mais aussi un aspect de la sensibilité esthétique de son public. Sans épiloguer sur l'empirisme et le sensualisme, il apparaît que le XVIII^e siècle, surtout dans la seconde moitié, s'attache aux formes d'art, et d'art littéraire en particulier, qui traduisent le mieux les palpitations de la vie et du cœur. Le grand bouleversement de la sensibilité dans la seconde moitié du siècle¹³ apparaît dans ce surgissement constant de l'allégorie, ou de la personnification chez d'Holbach, accompagné d'une tendance marquée à la dramatisation manichéenne, et dont on pourrait dire qu'elle est, à l'avance, mélodramatique.

Sensibilité d'un auteur, sensibilité d'une époque, la rhétorique de l'imaginaire chez d'Holbach, au delà de ses figures figées, caractérise une éloquence qui n'est pas vraiment surannée.

12. « Les gens de bien y seraient plus nombreux si une sage politique... leur donnait (aux hommes) des lois équitables, leur faisait enseigner ces lois équitables..., les invitait à bien faire par des récompenses et les détournait du crime par des châtiments sensibles. »

13. Relevé récemment encore à l'occasion d'une enquête fort curieuse menée par Michel Vovelle sur *Attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 207 : « La mort que l'on a pu croire exorcisée par le mouvement des Lumières, effectue dans le second XVIII^e siècle, et singulièrement dans les dernières décennies, un retour en force. »

LA TENDANCE HYPERBOLIQUE ET LES MARQUES DE LA PASSION.

La personnalité du baron d'Holbach le prédispose à l'hyperbole. Il pousse à l'excès des repas fastueux, marche des journées entières, passe des jours et des nuits à discuter avec quelques intimes, à Grandval¹⁴. Son activité philosophique incessante, ses travaux de librairie et de documentation occupent largement ses journées durant les trente-cinq ans environ de sa production littéraire.

Elle s'en ressent par une tendance à grossir le trait, à forcer la formule, à exagérer le mouvement, tous aspects déjà soulignés à propos des figures de mot, mais qu'on peut étendre à une autre constante stylistique, la tendance hyperbolique, et au delà, aux figures dites de passion. « L'hyperbole exagère la vérité pour mieux la faire saisir »¹⁵, ou dit le plus pour le moins, au contraire de la litote. Elle se situe à tous les niveaux de la langue : on peut traiter d'un processus hyperbolique dans certaines modifications graphiques du message, ainsi « la fôôôrme » chez Beaumarchais. Ces altérations néologiques n'apparaissent pas chez d'Holbach, soucieux de respecter la norme du code écrit. Tout au plus pourrions-nous mettre en relief l'abondance des majuscules initiales : parfois commandées par le respect affecté envers la religion (« les Saintes Écritures »), le plus souvent destinées à mettre en relief le mot passionnel. Ainsi : « pour écraser la raison et pour éteindre jusqu'au désir de la *Liberté* dans le cœur des hommes ». Ailleurs, les entités maléfiques ou bénéfiques : l'État, la Divinité, « les Inspirés, les Prophètes, les Illuminés et les Ministres »¹⁶, le Législateur, les Tyrans, la Terreur, etc...¹⁷.

Aucun d'eux n'en a parlé, et, dans une ville aussi superstitieuse que Jérusalem, il ne s'est trouvé ni un seul juif, ni un seul païen, qui ait entendu parler des faits les plus extraordinaires et les plus multipliés que l'histoire ait jamais rapportés.

Associés à la négation et à l'affirmation, on trouve ici, comme dans beaucoup d'autres phrases chez d'Holbach, les degrés ultimes du comparatif et du superlatif, le subjonctif à valeur dubitative, l'opposition

14. « Arrivés à deux heures, c'était l'usage de ce temps-là (pour le dîner), nous y étions souvent encore presque tous à sept et huit heures du soir » (Morellet, *op. cit.*, p. 128).

15. François de Caussade, *Notions de rhétorique et étude des genres littéraires*, Masson, 1875, p. 39.

16. *La contagion sacrée*, chapitre I.

17. Nous n'avancons qu'avec prudence dans cette voie, de même que pour la ponctuation, notre édition de référence étant celle de l'an V (Lemerre), qui reproduit assez exactement néanmoins l'édition première de 1770 (nous n'avons pu faire une étude approfondie des variantes).

du singulier (aucun, l'histoire, une, seul) et du nombre illimité (eux, les faits, multipliés).

Ces structures syntaxiques traduisent certaines structures du discours dont le fondement est l'opposition, dans une optique dualiste déjà soulignée. Dans l'exemple suivant, le plus et le moins entrent dans un couple binaire, d'où jaillit l'absurde :

Le même homme qui apportera l'examen *le plus* sérieux dans la chose *la moins* intéressante à son bien-être, ne se donne aucune peine...

Cette hyperbole permanente purifie les lignes, simplifie les êtres, escamote les nuances et aide à peindre, de façon obsédante, le monde selon d'Holbach : coquins et crétins, criminels et innocents, raison impuissante et superstition triomphante. Elle constitue donc, sous les apparences du raisonnement logique, un système passionnel, au même titre que les métaphores et allégories déjà évoquées.

Les autres figures de passion apparaissent à tout moment dans les parties polémiques ou lyriques de l'œuvre de d'Holbach. Selon les classements habituels, on peut faire une part à l'*interrogation oratoire*. On la rencontre souvent sous forme de suites interrogatives, chaque question constituant un recouplement de la question précédente, afin de faire progresser le raisonnement vers une conclusion d'évidence :

- I. — Les témoins... les apôtres... sont-ils bien dignes de foi ? Leur témoignage n'est-il pas récusable ? Ces témoins étaient-ils bien éclairés ?... Ces témoins étaient-ils désintéressés ? Non...¹⁸.
- II. — Ne peut-on point accuser de malice... ? Il ne voulait donc point que tout le monde crût en lui ?... Pourquoi les apôtres prêchaient-ils... ? Pouvaient-ils espérer... ? La vérité et l'évidence n'ont pas besoin de miracles pour se faire adopter¹⁹.

À la limite d'ailleurs on peut considérer qu'il y a là ce que les rhéteurs appelaient subjection, quand la réponse est donnée en même temps que la question. Cette procédure, éminemment rhétorique, vise à convaincre, au delà du choc des arguments, par l'appel passionnel et l'apparence de dialogue²⁰.

Élément théâtral, l'*interrogation oratoire* s'accompagne d'autres mouvements du même ordre : l'*apostrophe* (comme ce « Non » vigoureux qui ponctue la fin de l'exemple I) et les exclamations de divers niveaux (prière, indignation, stupeur).

18. *Le Christianisme dévoilé*, chapitre VI.

19. *Le Christianisme dévoilé*, *ibidem*.

20. Parfois affleure le dialogue véritable à l'issue d'un échange serré d'arguments (influence de Diderot ?) : « Vous ne pouvez, ont-ils dit (les imposteurs), comprendre ce que je vous dis ; mais je vous prouve que je dis vrai en faisant à vos yeux des choses que vous ne pouvez pas comprendre. »

Ainsi :

Des peuples se firent un devoir de rassasier la divinité par des milliers de victimes humaines ; d'autres l'apaisèrent par le sang de leurs rois mêmes ; *des mères, enfin des mères* arrachant des enfants de leur sein, les donnèrent en repas à leur dieu²¹.

L'exclamation trouve ici sa place au sommet de la gradation (victimes humaines, rois mêmes, des enfants au sein). Il s'agit d'ailleurs ici d'une fausse indignation, dans un esprit plus voltairien que philanthropique, comme l'atteste la trivialité de « donner en repas » et de « rassasier » : ces exemples manifestent plutôt pour d'Holbach l'absurdité fondamentale de la superstition et illustrent la croyance stupide d'une humanité sous-évoluée en des dieux « faits à son image ».

Autres figures de passion, l'ironie, l'antiphrase, le sarcasme, la litote, se doivent d'être considérés dans leurs marques linguistiques. Elles apparaissent chez d'Holbach comme un trait spécifique de l'écriture, même si, selon Pierre Naville, « Il se sert de la raillerie, mais beaucoup moins que Voltaire »²².

Le jeu de l'ironie repose sur de légers décrochages de registre : la trivialité des actions prêtées aux dieux (sans aller néanmoins jusqu'au « style poissard » à la mode chez certains poètes et dramaturges de l'époque²³), la montée au sublime de certaines formulations ridicules, et surtout la fausse naïveté dans les questions.

Toutes les nations chrétiennes, si elles étaient conséquentes (à) leurs principes, devraient être plongées dans la plus profonde inertie.

L'effet repose sur les structures extrêmes (toutes, la plus profonde), la protase de logique pure, l'absurdité de la conclusion (inertie), avec un sous-entendu lié à la dubitation du « devraient » : les chrétiens sont en opposition constante avec leur religion.

De même certaines antithèses ont une intention ironique : « Nos contrées seraient habitées par un petit nombre de *pieux sauvages*, qui ne se rencontraient que pour se nuire », avec la valeur d'antiphrase du conditionnel à répétition. Parallèlement d'ailleurs, on passe du style coupé à de sèches segmentations juxtaposant l'exemple et la conséquence.

À travers l'hyperbole et les autres figures de passion, transparaît une

21. *La contagion sacrée*, chapitre I.

22. P. Naville, *op. cit.*, p. 350.

23. F. Brunot et Ch. Bruneau prétendent pourtant, dans l'*Histoire de la Langue Française* (réédition 1966, A. Colin, t. VI, p. 1122) : « Les conversations enregistrées par Diderot dans le salon du baron d'Holbach nous montrent la société des philosophes, hommes et femmes, atteinte de la même folie (crudité des termes, équivoque obscène, gravelure) »... Et plus loin (p. 1125) : « La liberté du langage s'accorde avec la liberté de pensée (chez d'Holbach). »

rhétorique du cœur et de l'esprit visant à convaincre et à émouvoir : convaincre par une recherche de la formule (on peut y rattacher tous les effets liés à l'antithèse²⁴, à la symétrie, à la juxtaposition), émouvoir par la mise en scène d'abstractions mythiques ou d'exemples historiques (on peut aller jusqu'à l'hypotypose²⁵).

Parallèlement l'impersonnalité du savant doit éluder tout affleurement du lyrisme, de l'attaque personnelle ou du sentiment. Les formes impersonnelles²⁶, les présentatifs, la prééminence des constructions où « les choses agissent par elles-mêmes »²⁷, l'usage abondant de maximes générales²⁸ doivent donner au lecteur l'impression de lire une œuvre scientifique.

Mais la passion se cache mal derrière l'impassibilité. D'Holbach est un lutteur, et l'invective, l'apostrophe, l'antiphrase, de la violence verbuse à la violence contenue, se révèlent dans maintes pages. Violence au niveau du lexique, dont on a souligné les formes extrêmes²⁹, et qui, dans certaines œuvres mineures, aboutit à l'excommunication « philosophique » des scélérats, des tyrans, des cruels, des méchants, des conquérants, des ennemis de l'humanité.

De là les épithètes quasiment « de nature » : « des dissensions continues, des guerres sanglantes, des massacres affreux, des cruautés inouïes »³⁰. De là cette allégorisation perpétuelle des fléaux et des entités bienfaisantes : « (le christianisme) prêcha la révolte, il déposa les rois, il les fit égorguer ». De là ces redoublements, ces rythmes ternaires, ces accumulations, où le gonflement de l'expression devient oratoire. De là cet appel permanent aux figures de passion, réitérées jusqu'à satiété, sur un modèle univoque, qui impose peu à peu un rythme de litanie³¹ au paragraphe.

24. Encore un bel exemple (de facilité) : « *Le mal* fait toujours sur l'homme des impressions bien plus fortes que *le bien* ; ainsi le *Dieu méchant* l'occupe bien plus que le *Dieu bon* ».

25. « Dans son ivresse, il méprisera des tourments de peu de durée ; il rira au milieu des bourreaux ; son esprit aliéné le rendra même insensible à la douleur. La pitié amollit alors le cœur des spectateurs ; ils admirent la fermeté merveilleuse du martyr ; son enthousiasme les gagne ; ils croient la cause juste... ». On peut saisir le glissement du futur au présent comme une sorte de fusion des temps dans la vision poétique.

26. « Il se trouva dans tous les siècles des hommes qui, détrompés des préjugés de leurs concitoyens, osèrent leur montrer la vérité. »

27. « La faiblesse, l'ignorance, les vices et la méchanceté des principes les mirent presque toujours dans l'impossibilité de se passer des secours du sacerdoce » : *La contagion sacrée*, chapitre VI.

28. « La morale sera toujours vainue si elle n'est appuyée par l'autorité suprême » : *Le christianisme dévoilé*, chapitre XVI.

29. G. Gohin, *Les transformations de la langue française entre 1750 et 1789*, Paris, 1905 (rééd. Slatkine), et Brunot-Brunneau, *op. cit.*

30. *Le christianisme dévoilé*, chapitre XVI.

31. *La contagion sacrée*, chapitre VII : « Quels fruits retirent-elles de ces intervalles si courts qui suffisent à peine pour cicatriser leurs blessures ? Sont-elles donc bien rassurées par ces traits insidieux que la fraude et l'ambition sont toujours prêtes à violer ? Ne se lasseront-elles jamais... ? Ne briseront-elles jamais... ? Ne tieront-elles point à leur tour... ? Seront-elles toujours obligées... ? Ne reviendront-elles jamais... ? »

Certes, que d'effets truqués dans cette rhétorique ! Antithèses éculées, symétries réitérées jusqu'à la lassitude, violence exacerbée de formules hyperboliques alliées à un lexique de l'excès dans l'horreur (que de massacres, de carnages, de souffrances et de sang répandu !). Eloquence d'époque assurément, et qui prépare les torrents de certains discours révolutionnaires. Eloquence d'un homme passionné, fort éloigné du goût classique et de la mesure, qui cherche à faire vibrer, même avec les effets les plus gros, le lecteur qu'il faut entraîner à sa suite. On peut dire en ce sens que d'Holbach n'est pas mort...

CONCLUSION.

Impression fallacieuse, donc d'impersonnalité, quand on considère les multiples marques de la passion chez un auteur engagé, au plus profond de lui-même, dans les luttes de son siècle.

Les structures passionnelles au niveau rhétorique nous révèlent d'Holbach à travers son message et permettent de caractériser son style, sans que son système d'écriture se différencie, de façon fondamentale, de celui d'autres petits philosophes de son époque.

Plus qu'une vision, le style de d'Holbach est vibration ; son éloquence ampoulée, parfois truculente, parfois sarcastique, révèle l'homme, et nous aide, à bien des égards, à mieux connaître un personnage encore énigmatique pour l'historien de la littérature.

Bernard EBENSTEIN,
Université de Limoges.

L'APARTÉ DANS LA TRAGÉDIE RACINIENNE

La Mesnardi  re en 1639 dans sa *Poétique* fait entrer le mot *a parte* dans le vocabulaire dramaturgique et donne à la forme ses lettres de noblesse dramatiques¹.

Cette forme, les doctes l'examinent avec attention et les dramaturges l'emploient avec plus ou moins de bonheur et de liberté. Racine reste muet à son sujet mais l'utilise régulièrement dans son théâtre, dans son unique comédie et dans toutes ses tragédies sauf *Alexandre*.

L'aparté, qui s'épanouit tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles, entre au purgatoire avec le théâtre moderne, et il fallait, pour lui rendre justice, le regard attentif d'un spécialiste de la dramaturgie classique comme J. Scherer ou d'un spécialiste du langage dramatique comme P. Larthomas.

Les quelques pages que P. Larthomas consacre à l'aparté dans son ouvrage *Le langage dramatique*² posent avec une extrême pertinence l'essentiel des problèmes tenant à la forme : ses rapports avec le monologue comme pensée verbalisée, sa nature conventionnelle et spécifiquement dramatique, sa forme linguistique, son insertion dans le dialogue, ses fonctions. Ce sont ces pages qui nous ont servi de point de départ pour étudier l'aparté dans les tragédies de Racine.

1. L'APARTÉ : DÉFINITION ET IDENTIFICATION

1.1. Nous proposons de l'aparté la définition dramaturgique suivante : forme dramatique, discours secret (monologue ou dialogue), dérobé volontairement et par convention par le/les locuteur(s)    l'autre / aux autres personnage(s) en scène.

C'est donc l'intention du ou des locuteur(s) qui définit l'apart  ³, d'où la très importante conséquence qu'il y a des apartés dialogués comme des apartés monologu  s, même si les seconds ont retenu toute l'attention des poéticiens au détriment des premiers.

1. P. 267-272.

2. P. 379-388.

3. J. Scherer (1968), p. 260-265.

1.2. Propos secret, fait pour passer inaperçu, l'aparté se laisse parfois difficilement reconnaître. Trois types d'indices peuvent aider à son identification :

a) les indices dramaturgiques que sont les indications scéniques, à la disposition du seul lecteur⁴,

b) les indices de jeu, qui intéressent le seul spectateur⁵,

c) les indices textuels, fournis par le texte dramatique lui-même : indices lexicaux (mots dénotant le silence ou le secret, dans l'aparté ou le contexte) et surtout indices énonciatifs : le changement pronominal est un trait constant de l'aparté.

En effet, par rapport au dialogue fondé sur l'opposition JE-TU / IL, l'aparté se présente soit comme une suspension provisoire de la communication (aparté monologué), soit comme la superposition à la situation d'allocution première d'une seconde situation d'allocution (aparté dialogué), ce qui se traduit linguistiquement par un bouleversement des structures personnelles et une rupture d'isotopie énonciative.

Aparté dialogué : au dialogue normal se superpose un dialogue secret, le couple JE-TU est conservé moyennant un changement référentiel :

- Que feriez-vous de plus, si des rois vos aieux
Ce jeune enfant était un reste précieux ?
- Pour le sang de ses rois vous voyez sa tendresse :
Que ne lui parlez-vous ? (*Ath.*, V,2, v. 1625-1628).

Dialogue	Aparté
JE - TU	JE - TU / IL
Abner- Joad	Josabèt- Joad / Abner

Aparté monologué : au couple JE-TU de l'allocution succède l'opposition JE/IL du monologue :

- Quelle félicité peut manquer à vos vœux ? [...] J'ai cru n'avoir au ciel que des grâces à rendre.
 - Grands Dieux ! à son malheur dois-je la préparer ?
- (*Iph.*, II,2, v. 548-551)

Dialogue	Aparté
JE - TU	JE / IL
Iphigénie- Agamemnon	Agamemnon / Iphigénie

4. C'est au cours du XVII^e siècle que s'établissent les indications scéniques d'aparté (à part / bas à X), mais on ne peut les tenir pour des critères sûrs d'aparté, car, et c'est le cas chez Racine, leur utilisation n'est pas systématique.

5. Nous entendons par là mouvement et diction. Voir J. L. Barrault (1972), p. 113.

Il arrive que l'aparté monologué conserve le couple de l'allocution : JE et / ou TU ont un référent différent dans les apostrophes à la Fortune, au Ciel ou aux Dieux (*Théb.* 1, *Bér.* 4, *Iph.* 1-2, *Ph.* 3-4, *Esth.* 3) ; s'ils ont le même référent, l'aparté est comme le monologue, « un dialogue intérieurisé » entre un « moi locuteur » et un « moi écouteur »⁶ (*Baj.* 5, *Esth.* 1) ; enfin l'impératif d'intention commande le recours à la deuxième personne (*Brit.* 1, *Bér.* 4, *Esth.* 3)⁷.

Le jeu des formes personnelles est un des caractères les plus nets de l'aparté et surtout de l'aparté monologué, mais on ne peut s'y fier entièrement pour identifier la forme : on sait en effet que dans la tragédie, le passage de JE-TU à JE-IL est une figure de passion. Ainsi l'aparté de Titus (*Bér.* 5) est-il suivi, quelques répliques plus loin, mais s'adressant à Bérénice et prenant les dieux à témoin, de ces vers (v. 1335-1339) :

Moi, que je vous haïsse !
 Que je puisse jamais oublier Bérénice !
 Ah Dieux ! dans quel moment son injuste rigueur
 De ce cruel soupçon vient affliger mon cœur !
 Connaissez-moi, Madame...

2. L'APARTÉ DANS LES TRAGÉDIES DE RACINE

2.1. LE CORPUS.

De ce que Racine pensait de l'aparté nous ne savons rien. Sans doute est-il de l'avis des doctes qui, malgré leurs réticences, acceptent le procédé moyennant de strictes règles d'emploi portant surtout sur sa longueur et la vraisemblance de son insertion⁸. Le tableau proposé montre la constance de la forme dans le théâtre racinien⁹ :

APARTÉS :	<i>Théb.</i>	<i>Alex.</i>	<i>Andr.</i>	<i>Pl.</i>	<i>Brit.</i>	<i>Bér.</i>	<i>Baj.</i>	<i>Mithr.</i>	<i>Iph.</i>	<i>Ph.</i>	<i>Esth.</i>	<i>Ath.</i>
Nombre	1	—	10	9	2	5	6	3	3	5	3	5
Monologues	1	—	—	6	2	3	4	3	2	2	3	3
Dialogues	—	—	10	3	—	2	2	—	1	3	—	2

Au regard de ce tableau on peut opposer les trois premières tragédies, avant *Les Plaideurs*, qui n'ont pas ou peu d'apartés, ou dont les

6. Benveniste (1974), p. 85-86.

7. Les références renvoient au corpus d'apartés, *infra*, p. 178-181.

8. Voir notamment d'Aubignac (1927), p. 254-261.

9. Certes Racine emploie beaucoup moins l'aparté que Rotrou, qui écrit dans la première moitié du siècle, mais beaucoup plus que Corneille qui répugne au procédé, ou que l'ensemble de ses contemporains.

apartés sont aux limites de la forme (les dix apartés d'*Andromaque* forment un double dialogue secret de part et d'autre de la scène, « les personnages se voyant »¹⁰ et s'épiant) aux tragédies suivantes dans lesquelles Racine, comme si l'expérience de la comédie l'avait initié aux ressources de l'aparté, l'emploie très régulièrement.

Soit donc un corpus de 43 apartés (si nous comptons *Andromaque*), dont 23 apartés monologués et 20 apartés dialogués¹¹.

Théb. 1 :

CRÉON

Fortune, achève mon ouvrage,
Et livre — les tous deux aux transports de leur rage !

(IV,2, v. 971-972)

Andr. 1 à 10 : III,6, v. 892-900¹²

Brit. 1 :

NARCISSE

Ah, Dieux ! À l'Empereur portons cette nouvelle.

(III,6, v. 996)

2 :

NÉRON, *voyant Agrippine*.

Dieux !

(V,6, v. 1648)

Bér. 1 :

ANTIOCHUS

Il fallait partir sans la revoir.

(I,4, v. 182)

2 :

TITUS

Sortons, Paulin : je ne lui puis rien dire.

(II,4, v. 624)

3 :

BÉRÉNICE

Ne m'abandonne pas dans l'état où je suis.

Hélas ! pour me tromper je fais ce que je puis.

(III,3, v. 917-918)

4 :

PAULIN

O Ciel ! que je crains ce combat !

Grands Dieux, sauvez sa gloire et l'honneur de l'État.

Voyons la Reine.

(IV,3, v. 985-987)

10. D'Aubignac (1927), p. 256.

11. Les apartés sont désignés par les premières lettres du titre de la tragédie suivies d'un numéro correspondant à l'ordre d'apparition dans la pièce.

12. Dans cet article nous laisserons de côté les apartés d'*Andromaque*, sur la nature desquels on peut hésiter ; c'est pourquoi nous n'en donnons que les références sans les reproduire. Mais une étude qui se voudrait complète sur l'aparté chez Racine se devrait de les prendre en compte, et c'est pour cette raison que nous les avons comptés dans le total des apartés raciniens et fait figurer dans le tableau p. 177.

5 : TITUS
Dans quel trouble elle jette mon âme ! (V.5, v. 1308)

Baj. 1 : BAJAZET
O Ciel ! que ne puis-je parler ? (II.1. v. 560)

2 : ATALIDE
Hélas ! (III,2, v. 889)

3 : ROXANE, à Zatime.
Viens, j'ai reçu cet ordre. Il faut l'intimider

4 : ATALIDE, à Zaïre.
Va, cours, et tâche enfin de le persuader. (IV,2, v. 1163-1164)

5 : ATALIDE
Cache tes pleurs, malheureuse Atalide. (IV-3, v. 1193)

6 : ATALIDE
Je me meurs. (IV.3, v. 1205)

<i>Mithr.</i> 1 :	MONIME	
Hélas !		(I,2, v. 209)
2 :	PHARNACE	
Mithridate revient ? Ah ! fortune cruelle ! Ma vie et mon amour tous deux courent hasard, Les Romains que j'attends arriveront trop tard.		(I,5, v. 336-338)

3 : MONIME, *en s'en allant.*
O Ciel ! me serais-je abusée ? (III.5, v. 1116)

Iph. 1 : AGAMEMNON, à Ulysse.
Juste ciel ! saurait-il mon funeste artifice ? (I,2, v. 181)

2 : AGAMEMNON
Grands Dieux ! à son malheur dois-je la préparer ?
(II,2, v. 551)

3 : AGAMEMNON
 Hélas ! (II,2, v. 578)

Ph. 1 : PHÉDRE, à Œnone.

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.
 J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.

2 : ŒNONE
 Souvenez-vous d'un fils qui n'espère qu'en vous. (II,5, v. 581-583)

3 : THÉSÉE
 Ah ! le voici. Grands Dieux ! à ce noble maintien
 Quel œil ne serait pas trompé comme le mien ?
 Faut-il que sur le front d'un profane adultère
 Brille de la vertu le sacré caractère ?
 Et ne devrait-on pas à des signes certains
 Reconnaître le cœur des perfides humains ? (IV,2, v. 1035-1040)

4 : THÉSÉE
 Dieux, éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux
 Montrer la vérité que je cherche en ces lieux.

5 : ARICIE
 Songe à tout, chère Ismène, et sois prête à la fuite. (V,2, v. 1411-1413)

Esth. 1 : AMAN, tout bas.
 C'est pour toi-même, Aman, que tu vas prononcer ;
 Et quel autre que toi peut-on récompenser ? (II,5, v. 591-592)

2 : AMAN, tout bas.
 Je tremble. (III,4, v. 1033)

3 : ASSUERUS
 Quel jour mêlé d'horreur vient effrayer mon âme ?
 Tout mon sang de colère et de honte s'enflamme.
 J'étais donc le jouet... Ciel, daigne m'éclairer.
 Un moment sans témoins cherchons à respirer. (III,4, v. 1136-1139)

Ath. 1 : ATHALIE
 O Ciel ! plus j'examine, et plus je le regarde,
 C'est lui. D'horreur encor tous mes sens sont saisis. (II,7, v. 620-621)

2 : **JOSABET, tout bas.**

Daigne mettre, grand Dieu, ta sagesse en sa bouche.

(II,7, v. 632)

3 : **ATHALIE**

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse ?
 La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,
 Font insensiblement à mon inimitié
 Succéder... Je serais sensible à la pitié ?

(II,7, v. 651-654)

4 : **JOSABET, tout bas à Joad.**

Pour le sang de ses rois vous voyez sa tendresse :
 Que ne lui parlez-vous ?

5 : **JOAD**

Il n'est pas temps, Princesse.

(V,2, v. 1627-1628)

Les limites de cet article ne nous permettent pas de justifier nos choix et de poser les problèmes d'identification soulevés par certains de ces apartés. Nous demandons donc que soit accepté le corpus déterminé, non comme une liste définitive (d'autres lectures sont possibles), mais comme une base permettant l'étude du procédé.

Pour constituer ce corpus nous avons été guidée par l'idée simple que l'efficacité des apartés raciniens tient à leur économie. Nous nous sommes donc gardées de les multiplier : nous n'avons pas tiré vers l'aparté les répliques équivoques (susceptibles d'une double interprétation selon le destinataire)¹³ et nous n'avons considéré comme des apartés que les répliques qui doivent absolument être dissimulées. Deux exemples : l'exclamation de Néron (*Brit.* 2) à la vue de sa mère, après le meurtre de Britannicus, est vivement réprimée, car elle serait une preuve de sa culpabilité ; or Néron va jouer l'innocence, l'indignation vertueuse et l'ennui poli ; il est donc nécessaire à la peinture du personnage que cette exclamation soit un aparté, car c'est l'apprentissage aisément de la dissimulation et de la froide cruauté qui fait de Néron « un monstre naissant »¹⁴. Par contre la brutale franchise de Burrhus ne dissimule pas ; sa surprise et son indignation à la vue de Britannicus et Junie emmenés par des gardes s'expriment ouvertement à son entrée en scène : « Que vois-je ? O Ciel ! » (III,9, v. 1085) et il ne faut pas considérer cette réplique comme un aparté.

13. Certains éditeurs n'hésitent pas à signaler, à tort, comme des apartés ces répliques équivoques ; ainsi les exclamations d'Atalide (*Bajazet*, IV,3, v. 1173 et 1180) deviennent-elles sans raison des apartés dans l'édition du Seuil (1962).

14. *Préface de Britannicus* ; le diagnostic est confirmé par Burrhus (V,7).

2.2. LES CARACTÈRES DE L'APARTÉ RACINIEN.

Vraisemblance, habileté de l'insertion, économie et expressivité de la forme, concentration des effets, tels sont les caractères de l'aparté racinien.

2.2.1. *La vraisemblance.*

Racine tire admirablement parti des règles des doctes concernant la vraisemblance du procédé.

a) *La longueur* : plus l'aparté est court, plus il se rapproche de « la vérité des choses »¹⁵. Les apartés raciniens respectent cette consigne : vingt-six sont inférieurs à deux vers, dont six inférieurs à un hémistiche.

b) *La vraisemblance scénique* : rendre l'aparté vraisemblable grâce à un jeu de scène ; Racine y est très attentif. Il insère toujours adroite-ment ses apartés à la faveur d'un mouvement scénique, surtout les entrées et sorties (effectives ou avortées), profitant ainsi du mouvement du locuteur (*Brit.* 1, *Bér.* 2-3-4, *Mithr.* 2) ou d'un autre personnage (*Théb.* 1, *Bér.* 5, *Mithr.* 2, *Ath.* 3). Si la sortie de scène sert les apartés de fuite (*Bér.* 2), l'entrée en scène est habilement exploitée dans les apartés d'examen, où le locuteur en proie à des sentiments divers regarde s'approcher un autre personnage (*Ph.* 1-2, *Ath.* 1). Racine utilise aussi l'aparté dans les scènes de transition (*Baj.* 3-4, *Ph.* 4-5). À défaut d'une entrée ou d'une sortie, c'est un mouvement sur le plateau qui sert la vraisemblance, ainsi le retrait de Josabé (*Ath.* 2).

c) *La vraisemblance psychologique* : le témoin de l'aparté ne peut être sourd avec vraisemblance que s'il est lui-même occupé à quelque action ou absorbé par un sentiment violent. À l'action Racine préfère l'émotion : ainsi l'aparté de Bérénice à Phénice (*Bér.* 3) est-il vraisemblable parce qu'Antiochus reste comme foudroyé par les dernières paroles de la reine sur lesquelles il enchaîne son monologue (III,3, v. 916-920). De même la haine d'Étéocle à la vue de son frère, ou le trouble de Xipharès à l'annonce du retour de son père, permettent l'insertion naturelle d'un aparté (*Théb.* 1, *Mithr.* 2).

Remarquons que l'aparté racinien est le plus souvent doublement motivé, scéniquement et psychologiquement : ainsi les apartés de Phèdre et Œnone sont-ils favorisés par leur entrée en scène et par la préoccupation d'esprit d'Hippolyte, tout à la joie de se savoir aimé et contrarié de devoir affronter la reine¹⁶.

15. D'Aubignac (1927), p. 256.

16. Si l'aparté n'est pas vraisemblable, il doit être remarqué par le personnage auquel il voulait être dérobé : d'Aubignac (1927), p. 257 ; d'où une opposition très importante

2.2.2. *L'insertion de l'aparté.*

Comment l'aparté s'insère-t-il dans le dialogue ? On distinguerá deux formes de transition vers l'aparté : l'embrayage sur la situation de discours et l'enchaînement sur le contexte.

a) *Embrayage sur la situation.* Racine ancre fortement l'aparté dans la situation : les indicateurs JE et TU, le pronom IL en emploi déictique désignent un personnage à référence situationnelle (voir *supra* 1.2.c) ; de même le démonstratif dans *cet ordre* (*Baj.* 3) désigne la lettre que Roxane tient à la main, dans *cette nouvelle* (*Brit.* 1) il désigne la rencontre de Britannicus et Junie ; enfin les présentatifs C'EST et VOICI/VOILÀ introduisent un prédicat d'identification attribué à un thème animé situationnel : Hippolyte (*Ph.* 1-3), Joas en qui Athalie reconnaît l'enfant mystérieux de son rêve (*Ath.* 1).

b) *Enchaînement sur le contexte.* Les deux modes privilégiés de l'enchaînement sont la substitution pronomiale et la répétition. Racine utilise surtout la répétition sémantique avec un bonheur extrême qui tient à ce que les mots répétés sont des mots-clefs de la scène et plus largement de la pièce.

1) *Répétition* : l'aparté d'Antiochus (*Bér.* 1) s'enchaîne par répétition du verbe *partir* et polyptote du modal impersonnel *il faut* sur sa réplique précédente à Bérénice (v. 181). Exemple remarquable parce que *partir* est le mot-clef des scènes précédentes (I,2-3) où il n'est pas répété moins de dix fois et est en synonymie avec *sortir* et *se retirer*. Si *partir* est le mot-support de la pensée obsédante d'Antiochus, c'est aussi dans *Bérénice* l'horizon de tous les personnages, l'exil loin de ce qu'on aime.

2) *Synonymie* : c'est là encore sur des couples synonymiques essentiels que se fait l'enchaînement, ainsi la synonymie *parler-dire* dans *Bér.* 2 (v. 621-624), synonymie remarquable quand on connaît l'importance du verbe *dire* et du champ sémantique de la parole/silence dans cette tragédie de l'aveu qu'est *Bérénice*¹⁷.

3) *Antonymie* : l'aparté d'Agamemnon (*Iph.* 2) s'oppose à l'explosion de joie d'Iphigénie et le mot *malheur* clôt par antonymie toute une série de synonymes euphoriques, *joie, plaisir, bonheur, félicité, grâces* (v. 531-551).

que nous ne pouvons développer ici entre l'aparté-parentthèse qui ne rompt pas l'enchaînement discursif et se glisse incognito au travers du tissu des répliques et l'aparté remarqué qui est au contraire un élément de rupture de l'enchaînement (voir P. Lathomas (1972), p. 274-275).

17. Autour de l'aparté on ne relève pas moins de vingt-cinq mots de parole ou d'écoute (v. 343-627).

Ainsi chez Racine le soin de son insertion garantit l'efficacité de l'aparté¹⁸.

2.2.3. *Forme et valeur de l'aparté.*

Bref, expressif, significatif, tel est l'aparté racinien, et cela tient à des choix syntaxiques et lexicaux spécifiques.

a) *L'interrogation* : parmi les nombreux faits de syntaxe dite expressive relevés dans les apartés, nous privilégierons l'interrogation et sa valeur pragmatique¹⁹.

L'opposition traditionnelle entre interrogation d'ignorance et interrogation rhétorique ne rend pas compte de la diversité des effets de sens de la modalité interrogative. G. Moignet décrit l'interrogation comme un mouvement qui vise à mettre en débat le procès P et non à le poser²⁰ : mettre en débat P peut signifier soit qu'on l'ignore (on ne peut lui affecter une valeur positive ou négative) soit qu'on le connaît ou croit le connaître mais qu'on se refuse à le poser (l'affirmer ou le nier) pour le mettre en doute²¹ ; c'est donc la situation de discours, ce que sait, croit ou veut le locuteur qui déterminera la valeur pragmatique de l'interrogation. Les doutes sur P peuvent être réduits au minimum ou développés au maximum, la question *est-ce que P*? se rapprochant alors d'une assertion positive ou négative.

Ainsi l'interrogation a une valeur d'affirmation dubitative dans *Mithr.* 2-3, *Iph.* 1, *Ath.* 3 (v. 654) : le locuteur sait que P est vrai, mais pour des raisons psychologiques diverses (peur, inquiétude, surprise) se refuse à l'affirmer et feint de conserver des doutes sur sa vérité. À l'opposé le locuteur peut savoir ou être persuadé de la non-vérité de P, l'interrogation sur P a alors valeur de dénégation forte dans *Ph.* 3 (v. 1037-1040) et *Esth.* 1 (négation du présupposé). L'interrogation négative qui opère la même inversion de polarité signifie alors l'affirmation de P dans *Ph.* 3 (v. 1035-1036 : affirmation du présupposé) ou *Ath.* 4 (la question de Josabèt est une incitation à la parole proche de « il faut parler »). Entre ces deux pôles, affirmation et négation, on trouve les interrogations d'ignorance : *Iph.* 2 (Agamemnon en appelle aux Dieux), *Esth.* 3 et *Ath.* 3 (Assuérus et Athalie s'interrogent sur la nature de leur émotion).

18. C'est ici qu'il faudrait parler de l'insertion de l'aparté-parentthèse, garantie par la cohérence linguistique et pragmatique de son contexte. Un des exemples raciniens les plus intéressants est *Iph.* 1, aparté-parentthèse qui se glisse dans un enchaînement argumentatif complexe ; on peut examiner aussi *Mithr.* 1-2, *Baj.* 2 et *Esth.* 2.

19. Pour la syntaxe expressive, notons l'antéposition du circonstant (*Brit.* 1, *Bér.* 2, *Iph.* 2, *Ph.* 1, *Ath.* 1-3), la mise en relief (*Esth.* 1), l'interruption (*Ath.* 3), l'anacoluthe (*Ath.* 1) et *passim* l'apostrophe, l'interjection, l'exclamation.

20. G. Moignet (1974), p. 98 sq.

21. Voir A. Borillo (1981), p. 5. La description linguistique de G. Moignet et celle, syntactico-pragmatique, d'A. Borillo nous paraissent rendre mieux compte de la valeur positive de l'interrogation que celle de J. C. Anscombe et O. Ducrot (1980).

Mais l'essentiel ici n'est pas selon nous de déterminer l'exacte valeur pragmatique de l'interrogation ; ce qui importe, c'est que dans l'aparté le mécanisme de l'interrogation tourne à vide dans la mesure où les questions restent sans réponse. Si on décrit l'interrogation comme un acte illocutoire prétendant obliger le destinataire à répondre²², seuls *Ath.* 4 et *Iph.* 1 sont des actes réussis, puisque Joad répond à Josabèt et qu'Ulysse répond à la sollicitation d'Agamemnon en prenant la parole à sa place. Les autres apartés, adressés à soi-même ou à une instance supérieure, restent sans réponse²³ : l'allocuté, incompétent (soi-même) ou indifférent (les dieux), se soustrait à cette obligation de réponse.

Le propre de l'interrogation dans l'aparté racinien est donc d'être un échec illocutoire, une question dans le vide, montrant l'univers racinien comme un « lieu *stupéfié* »²⁴ où toute relation d'interlocution est condamnée.

b) *Le lexique* : les enchaînements sémantiques nous ont montré un trait essentiel de l'aparté racinien : le terme *en aparté* entre en résonance avec lui-même ou avec des synonymes ou antonymes.

Prenons un aparté à première lecture banal, mais soigneusement inséré dans un enchaînement interrogatif, celui d'Aman (*Esth.* 2), aparté du traître qui craint pour sa vie. On remarquera que le verbe *trembler*, métonymie lexicalisée de la peur, voit son sens réactivé par des emplois adjacents ; Esther, menaçant Aman du jugement de Dieu, lui dit :

Tremble. Son jour approche, et ton règne est passé.

et Aman, se jetant à ses pieds, la supplie (v. 1167) :

Sauvez Aman, qui tremble à vos sacrés genoux.

Le verbe se voit chargé d'une connotation concrète (le tremblement physique du misérable) et surtout religieuse : le superbe, quand la main de Dieu pèse sur lui, tremble. Ainsi, sous son apparence simplicité, *trembler* se trouve être un mot-clef des tragédies sacrées — c'est toujours le signe de la présence de Dieu, et il est le support de l'interTEXTUALITÉ entre *Esther* et *Athalie* où, par un même mouvement, à la fausse puissance, celle d'Aman désirant que tout tremble devant lui (v. 474) et celle d'Athalie faisant trembler Jéhu dans Samarie (v. 480), s'oppose la puissance terrible du Dieu que chante le Chœur d'*Esther* (v. 606) :

22. O. Ducrot (1980), p. 286.

23. Seul Assuérus recevra de Dieu une réponse sous forme de révélation. Mais pour Agamemnon et Thésée les dieux restent sourds.

24. R. Barthes (1979), p. 14.

Ainsi puisse sous toi trembler la terre entière,

et dont Jézabel avertit sa fille (v. 497).

Un tel exemple nous avertit du parti que Racine sait tirer de l'aparté qui, par son lexique, est lié à l'essentiel de la thématique racinienne, cette thématique du regard, du secret et du trouble caractérisée par R. Barthes.

On trouve en effet dans l'aparté les mots-clefs des fantasmes raciniens : — *voir, regarder, examiner, œil, voici* : c'est la vue, « le plus possessif des organes »²⁵, et l'émotion qu'elle suscite qui provoque l'aparté (*Bér. 1, Ph. 1-3, Ath. 1*), — *abuser, tromper, cacher, artifice /vs/ éclairer, reconnaître, vérité, jour* : le discours secret qu'est l'aparté est lié à la vérité que les personnages cherchent (*Ph. 3, Esth. 3*), pressentent (*Ath. 3*), refusent (*Bér. 3*), cachent (*Baj. 2, Iph. 1-2*), ne peuvent avouer (*Bér. 2*) ou laissent échapper (*Mithr. 3*), — *trouble, troubler* : le trouble, ce désordre de la sensibilité et de l'intelligence qui est aussi un désordre du corps, dont la manifestation typique est l'aphasie²⁶, trouve son expression privilégiée dans l'aparté (*Bér. 5, Ph. 3, Ath. 3*).

Ainsi les mots en aparté trouvent-ils un écho, non seulement dans le contexte proche, mais dans l'ensemble de la tragédie²⁷. Il n'apparaît pas alors excessif de dire que l'aparté est au cœur de la signification et qu'il est le siège de ce qu'on peut appeler une condensation du sens.

2.2.4. *Les fonctions de l'aparté.*

Malgré leurs réticences qui tiennent au souci de la vraisemblance, les doctes reconnaissent l'agrément et l'utilité de l'aparté²⁸. Si la fonction psychologique est essentielle à la forme, elle est loin d'en épuiser les ressources²⁹.

La définition aristotélicienne de la tragédie, telle que Racine la traduit et commente³⁰, nous invite à voir dans l'aparté une forme liée aux règles du genre dramatique, à l'action, aux passions et au plaisir spécifique de la tragédie.

A. FONCTION DRAMATURGIQUE : l'aparté garantit les bienséances et permet notamment de respecter les exigences des doctes concernant les liaisons de scènes³¹. Ainsi le locuteur justifie-t-il en aparté sa brusque

25. *Ibid.*, p. 37.

26. *Ibid.*, p. 21.

27. *Horreur* et *pitié* sont aussi un bel exemple de résonance du sens dans l'aparté : l'horreur qui frappe Athalie (*Ath. 1*), c'est l'horreur du cauchemar (v. 490), c'est aussi (*Esth. 3*) l'horreur sacrée qui annonce toute révélation ; la pitié qui la trouble (*Ath. 3*), c'est ce sentiment scandaleux et inattendu qu'elle stigmatise plus loin (v. 718).

28. D'Aubignac (1927), p. 255.

29. P. Lathomas (1972), p. 381-382.

30. Racine (1968), p. 11-12.

31. J. Scherer (1968), p. 279 *sq.*

sortie de scène (délation : *Brit.* 1, trouble : *Bér.* 3, *Esth.* 3) ou celle de son confident qu'il charge d'une mission (*Baj.* 4, *Ph.* 5). L'aparté d'entrée explique pourquoi le personnage revient en scène (*Baj.* 3, *Ph.* 4). L'aparté permet aussi d'animer les scènes de transition, scènes difficiles à faire selon d'Aubignac³² (*Baj.* 3-4, *Ph.* 4-5). Enfin l'aparté assure la vraisemblance des caractères : *Ath.* 2 explique la présence d'esprit de Joas par l'intervention divine³³.

L'aparté permet donc à Racine de se plier aux règles du théâtre.

B. FONCTION DRAMATIQUE : chez Racine on joue trop souvent les mots et non la situation, écrit P. Larthomas³⁴ ; or le théâtre racinien est aussi un théâtre intensément dramatique où l'aparté a son rôle à jouer.

1) L'aparté est indispensable à l'*intelligence de l'action* : il annonce ou justifie une péripétie ou la catastrophe finale ; c'est le rôle des :

a) apartés d'*intention* : *Esth.* 1 est indispensable pour expliquer la méprise d'Aman, *Brit.* 1 annonce l'arrivée de Néron, *Mithr.* 2 révèle la trahison de Pharnace et annonce la péripétie de l'acte IV.

b) apartés de *reconnaissance* : l'identification de Joas par Athalie (*Ath.* 1) a pour effet de précipiter l'action.

2) L'aparté *met en valeur l'action* et tient l'auditeur dans une « agréable suspension »³⁵ :

a) L'aparté *retarde la péripétie* et en relève l'intérêt : naissance d'Esther et de Joas, contenu de la lettre reçue par Roxane, miracle du revirement d'Assuérus, aveu de Titus et Agamemnon, toutes ces révélations sont habilement différées de quelques répliques ou de plusieurs scènes au moyen d'un aparté (*Esth.* 3, *Ath.* 4-5, *Baj.* 3, *Esth.* 4, *Bér.* 2, *Iph.* 2-3).

b) L'aparté de *péril* : il dévoile le danger auquel sont exposés les personnages :

— la menace est ponctuelle et concerne la scène qui s'ouvre, c'est le rôle de l'aparté de Roxane (*Baj.* 3), et de celui de Narcisse (*Brit.* 1) qui fait peser sur les amants un instant réunis la terrible menace d'être découverts.

— la menace concerne l'issue du conflit tragique ; en ce sens *Mithr.* 2 est un aparté de péril.

32. *Ibid.*, p. 218.

33. Racine, dans sa préface, se montre très soucieux de la vraisemblance du caractère de Joas.

34. (1972), p. 141.

35. Corneille (1971), p. 57.

3) L'aparté *organise dynamiquement la scène* : Racine insère ses apartés, technique qu'il partage avec Molière, à des moments privilégiés de la scène :

a) l'aparté d'*ouverture* : il ouvre la scène et joue le rôle du prélude avant l'attaque du dialogue (*Mithr.* 2, *Ph.* 1-2-3, *Ath.* 1). *Bér.* 3, dans une scène de transition, a cette même fonction d'introduire et mettre en valeur le monologue qui suit.

b) l'aparté de *rupture* : il clôt la scène, plus ou moins brutalement (aparté de fuite : *Bér.* 2, aparté de sortie : *Bér.* 3, *Esth.* 3), ou bien il la précipite vers sa fin : ainsi l'aparté surpris de Bajazet³⁶ qui fait éclater la colère de Roxane (*Baj.* 1), l'aparté-évanouissement d'Atalide (*Baj.* 6) ou l'aparté-soupir d'Agamemnon (*Iph.* 3) ; tous ces apartés signalent le sommet d'intensité de la scène avant sa brusque décrue³⁷.

c) l'aparté-*charnière* : il rythme les mouvements successifs de la scène, selon une formule binaire (*Iph.* 2, ou *Bér.* 1 qui sépare les deux récits, celui de Bérénice et celui d'Antiochus) ou une formule plus complexe. On prendra l'exemple d'*Athalie* II,7 : *Ath.* 1 sépare l'entrée des autres personnages de l'interrogatoire de Josabé, puis de celui de Joas dans lequel s'interpose Josabé ; *Ath.* 2 marque l'ouverture de l'interrogatoire de Joas sur lui-même (sa naissance, ses parents) ; *Ath.* 3 ponctue la seconde intervention de Josabé (par une tentative de sortie) et la reprise de l'interrogatoire de l'enfant portant sur sa vie au temple. Les trois apartés jouent donc un rôle essentiel dans l'organisation de cette scène extrêmement tendue.

C. FONCTION PSYCHOLOGIQUE : L'aparté et le monologue, écrit P. Larthomas, ont pour but de « nous faire connaître les personnages de l'intérieur »³⁸, mais leurs rôles ne se confondent pas : alors que le monologue ouvre librement l'âme du personnage, l'aparté ne fait que l'entrouvrir et, s'il illumine l'intérieur de l'homme³⁹, c'est d'un éclair cru et bref, à cause de la contrainte du secret⁴⁰.

L'aparté psychologique figure « les mouvements secrets de la personne qui parle »⁴¹, ses intentions et ses sentiments.

1) *L'aparté d'intention*, dont nous avons vu le rôle dramatique (pour l'intelligence ou la progression de l'action), a aussi un rôle

36. Par aparté surpris nous entendons un aparté manqué, qui a été entendu du personnage auquel le locuteur voulait le dérober.

37. Voir J. Scherer (1968), « Principaux types de scène », p. 218 sq.

38. (1972), p. 386.

39. Selon Hugo, « le but multiple de l'art [du drame] [...] est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les *a parte* et les monologues » (1968), p. 81.

40. J. Scherer oppose très justement les deux formes : « Si le monologue est sécurité, l'aparté est tension » (1968), p. 261.

41. La Mesnardiére (1639), p. 269.

psychologique dans la mesure où le locuteur dévoile ses motivations et ses projets. Il permet ainsi :

— de caractériser un type de personnage : le traître de la tragédie (Créon, Narcisse, Pharnace, Aman),

— et surtout, ce qui le distingue du monologue, de le caractériser en action, de le saisir sur le vif au moment même où il est en train de feindre ; ainsi voit-on Narcisse jouer son double rôle de confident et d'espion auprès de Britannicus (*Brit.* 1).

2) *L'aparté d'émotion* : à part *Théb.* 1 (la cruelle jubilation de Crémon) et *Esth.* 1 (la satisfaction d'Aman), l'aparté est toujours l'expression d'un sentiment dysphorique que le locuteur essaie de cacher : inquiétude d'Agamemnon réagissant en coupable face à Achille (*Iph.* 1) ou de Pharnace (*Mithr.* 2), peur animale d'Aman (*Esth.* 2), rage de Thésée (*Ph.* 3) ou d'Assuérus (*Esth.* 3), horreur d'Assuérus (*Esth.* 3) et d'Athalie (*Ath.* 1), douleur surtout, liée à l'amour humilié (*Bér.* 3, *Mithr.* 1) ou jaloux (*Baj.* 2) et à l'amour paternel (*Iph.* 3), angoisse de Phèdre (*Ph.* 1), trouble et désarroi de la plupart des personnages...

Peu importent les diverses nuances de ces sentiments ; ce qui est essentiel ici, c'est que l'aparté en marque toujours l'*émergence*, la montée irrésistible ou l'*irruption*⁴² : c'est un mouvement de la sensibilité et non un état qui s'exprime en aparté.

Second trait essentiel, cette irruption du sentiment naît toujours d'une *réaction* extrêmement vive à des paroles, aux « signes » (*Ph.* 3) que le locuteur essaie de déchiffrer⁴³ ou à une situation nouvelle : ainsi l'aparté de Monime (*Mithr.* 3) est-il provoqué par le brusque changement de ton de Mithridate, et J. L. Barrault note à propos de *Ph.* 4⁴⁴ : « Thésée entre [...]. Il a vu sortir les jeunes gens. Son trouble n'en a été qu'augmenté. »

Troisième fait : l'émotion s'accompagne de *manifestations* concrètes (pleurs, soupir, altération du visage), soigneusement notées par le texte racinien, que le locuteur dérobe avec peine à l'autre personnage.

3) *L'aparté-silence* : l'émotion extrême paralyse, l'aparté est alors remarqué comme trouble, soupir ou silence, soit parce qu'il est anormalement long et s'accompagne de marques visibles d'émotion (*Ph.* 3, *Ath.* 3), soit, plus subtilement, parce que le locuteur, par son silence, se soustrait à l'obligation de réponse qui lui a été imposée par l'acte d'interrogation accompli par son interlocuteur (*Bér.* 1-2, *Baj.* 1-5, *Esth.* 1 ou *Iph.* 3) :

42. Ainsi J. L. Barrault écrit-il de *Ph.* 3 : « La rage de Thésée monte irrésistiblement » (1972), p. 151.

43. « Le héros déploie des efforts immenses, douloureux, pour lire le partenaire auquel il est lié », Barthes (1979), p. 58.

44. Barrault (1972), p. 175.

IPHIGÉNIE

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux ?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille ?

AGAMEMNON

Hélas !

IPHIGÉNIE

Vous vous taisez ?

(v. 576-578)

C'est donc à l'aparté que revient, chez Racine, la tâche impossible de verbaliser le silence.

Il ressort de tout cela que la fonction psychologique de l'aparté repose avant tout sur le contraste : chez un même locuteur, contraste entre deux mouvements affectifs dans la même scène (*Esth.* 1-2), contraste entre le dit et la pensée (Créon ou Agamemnon) ; entre deux locuteurs différents, contraste d'intention (*Baj.* 3-4 : Roxane veut perdre Bajazet et Atalide le sauver) et surtout contraste entre la disposition affective dans laquelle chacun aborde la scène. C'est le rôle des apartés d'entrée que de situer et opposer psychologiquement les personnages : l'angoisse de Phèdre et la contrainte d'Hippolyte, la colère de Thésée et le respect du même Hippolyte, le trouble de Thésée ou d'Athalie et la détermination d'Aricie et de Joas... Tous ces apartés sont absolument nécessaires à la scène qui suit : l'aveu de Phèdre ne saurait s'expliquer sans le trouble qui l'étreint à la vue d'Hippolyte, si longtemps fui et désiré⁴⁵, ni la violence de l'affrontement entre père et fils et la malédiction finale, sans l'aparté de Thésée qui a exaspéré sa rage au point de lui faire prendre les dieux à partie.

D. AU DELÀ DE LA PSYCHOLOGIE : FONCTION IDÉOLOGIQUE, PATHÉTIQUE ET TRAGIQUE.

Nous en arrivons au point où, selon le mot de R. Barthes, « la psychologie est distancée »⁴⁶ et où l'aparté n'a plus pour fonction de dévoiler le cœur d'un personnage mais de faire émerger le sens profond de la tragédie.

1) Fonction IDÉOLOGIQUE : deux apartés (*Bér.* 4 et *Ath.* 2) prétendent imposer une lecture spécifique de l'œuvre.

Paulin, c'est la voix de Rome, la voix de l'État et de la gloire de Titus, qui combat en l'Empereur la voix de l'individu et de l'amour.

45. « Phèdre trébuche presque. Sans regarder Œnone, mais collée à elle, elle murmure sa réplique », *ibid.*, p. 113.

46. (1977), p. 134.

L'aparté de Paulin a pour fonction de rappeler, dans une perspective toute cornélienne, l'enjeu de la tragédie, ce « combat » du pouvoir et de la liberté, qui fait de ce pur poème qu'est *Bérénice* une tragédie politique⁴⁷.

L'aparté de Josabéth nous apparaît comme le type même de l'aparté idéologique : il signale que c'est Dieu qui parle sur le théâtre et impose donc de la tragédie une lecture religieuse, celle que propose R. Picard : « l'histoire d'*Athalie* est un miracle permanent »⁴⁸.

Que ces lectures, voulues, discrètement manifestées et contrôlées par Racine, soient les seules et ne puissent être contestées, le *Sur Racine* de R. Barthes témoigne du contraire, mais cela est une autre histoire qui ne nous concerne pas ici. Ce qui nous intéresse, c'est que l'aparté racinien puisse fonctionner comme un signal idéologique, visant à contrôler la signification.

« Euripide était extrêmement tragique », écrit Racine dans la *Préface d'Iphigénie*, parce qu' « il savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie ». L'aparté contribue à la naissance de ces émotions et au plaisir tragique.

2) Fonction PATHÉTIQUE : l'aparté excite la pitié, en exhibant la souffrance ou le désarroi d'un personnage, contraint à la dissimulation, à l'impuissance et aux larmes ; ce sont les apartés de ces personnages de l'ombre⁴⁹, de ces captifs et captives, Atalide et Monime (qui annoncent la Zaïre de Voltaire), Andromaque, Bérénice, Bajazet ou Antiochus ou encore ceux d'Agamemnon et Titus. Le pathétique tient au secret de l'aparté qui manifeste l'aliénation et la passivité de ces personnages⁵⁰.

3) Fonction TRAGIQUE : si le tragique, comme l'écrit R. Barthes⁵¹, naît de « la communication avec les Dieux », l'aparté en est un canal privilégié. L'apostrophe *Grands Dieux !*⁵² dans la bouche de Thésée n'est pas une simple interjection comme elle l'est pour Bajazet ou Néron ou menace de le devenir chez Agamemnon, c'est un cri lancé par un « être chtonien qui a connu les morts »⁵³ vers des dieux pervers. C'est sous le regard aveugle de ces dieux que se tissent les thèmes les plus profonds du tragique racinien, ceux-là mêmes qui émergent dans l'aparté : la culpabilité et l'aveu dans les apartés-silence marquant

47. C'est la lecture de R. Picard, dans son édition du *Théâtre* de Racine (1976), p. 459.

48. *Ibid.*, p. 866. C'est ce que R. Planchon traduisait scéniquement en faisant intervenir sur scène un ange des combats qui répondait pour Joas (mise en scène d'*Athalie*, Odéon, saison 1981-1982).

49. R. Barthes (1979), p. 24-25.

50. La tragédie voltaire, tragédie sensible, exploitera au maximum les apartés pathétiques.

51. (1979), p. 131.

52. Ou ses variantes : *Ciel !, Dieux !*

53. R. Barthes (1979), p. 134.

l'impuissance ou le refus de parler, la vue dans les apartés-regard où l'être est consumé à l'apparition de l'autre, l'égarement et la lucidité dans les apartés-trouble, différant ou annonçant l'éblouissement de la vérité.

Ainsi, par delà la diversité de ses fonctions, l'aparté, surtout dans *Phèdre* et *Athalie*, s'épure et devient une forme tragique.

Avons-nous surestimé l'importance de l'aparté dans la tragédie racinienne ? Nous ne le pensons pas. La constance avec laquelle Racine l'emploie dans ses tragédies, le souci de sa vraisemblance, le soin extrême de son insertion, l'économie et la concentration de sa forme, l'efficacité et la diversité de ses fonctions nous garantissent que Racine y voyait non un simple ornement mais une forme dramatique nécessaire.

L'originalité de l'aparté racinien est d'ailleurs là, dans cette adaptation à la tragédie : passant outre les réticences des doctes qui y voient un procédé impur et avant tout comique, Racine place l'aparté au cœur de sa dramaturgie en le faisant servir à l'action et aux passions, et concourir de ce fait au plaisir propre de la tragédie.

Nathalie FOURNIER,
Université de Caen.

BIBLIOGRAPHIE

L'édition du *Théâtre* de Racine adoptée est celle de R. Picard, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Gallimard, 1976.

AUBIGNAC (abbé d'), *La Pratique du Théâtre*, éd. de P. Martino, Paris, Champion, 1927.

ANSCHROMBE (J. C.) et DUCROT (O.), « Interrogation et argumentation », in *Langue française* 52, décembre 1981, p. 5-21.

BARRAULT (J. L.), *Mise en scène de Phèdre*, Paris, Seuil, collection Points, 1972.

BARTHES (R.), *Sur Racine*, Paris, Seuil, collection Points, 1979.

BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974.

BORILLO (A.), « Quelques aspects de la question rhétorique », in *DRLAV* 25, 1981, p. 1-33.

DUCROT (O.), *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1980.

FREEMAN (B. C.) et BATSON (A.), *Concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine*, 2 tomes, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1968.

HUGO (V.), *Préface de Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

LA MESNARDIÈRE (J. de), *La Poétique*, tome I et seul paru, Paris, Sommaville, 1639.

LARTHOMAS (P.), *Le langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.

MOIGNET (G.), « Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interro-gative », in *Essais de psycho-systématique française*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 98-113.

RACINE (J.), *Principes de la tragédie, en marge de la Poétique d'Aristote*, Texte établi et commenté par E. Vinaver, Éditions de l'Université de Manchester, Paris, Nizet, 1968.

SCHERER (J.), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1968.

BALZAC ET LA « MÉTARHÉTORIQUE » DANS *LA PEAU DE CHAGRIN*

Tel qu'il se manifeste dans *La Peau de chagrin*, au travers d'occurrences multiples¹ et d'une grande diversité de sujets et de préoccupations², le métalangage annonce les idées et les procédés, lance les thématiques, expérimente les techniques qui le caractérisent dans l'ensemble de *La Comédie Humaine*. Sur ce point comme sur nombre d'autres, *La Peau de chagrin* constitue « l'ouvrage typique des débuts d'un génie en train de se découvrir, et qui jette à profusion ses richesses »³. Mais il est une spécialisation du discours métalinguistique pour laquelle ce texte se situe, non à l'ouverture, mais au centre de la production balzacienne : il s'agit de la « métarhétorique », néologisme qui peut définir l'emploi isolé ou convergent de termes didactiques de rhétorique dans le développement romanesque⁴.

Dans une série de contextes disparates qui vont du lyrisme personnel à l'observation réaliste du monde, de la réflexion métaphysique à la gauloiserie bouffonne, l'appel au vocabulaire de la rhétorique et de la critique littéraire fonctionne comme référence complice et codée à ce que Pierre Abraham appelle une « culture de relais »⁵. *Topoi* analogues à certaines métaphores artistiques, mécaniques ou scientifiques, les imageants rhétoriques tirent de leur immédiate lisibilité, de leur ancrage dans la langue sous forme de clichés, la majeure partie de leur force symbolique. Pour évoquer la signification mystérieuse et détournée du geste par lequel le portier d'un triport enjoint à son client de

1. Les références renvoient à l'édition de la Pléiade, publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex (tome X, *Études philosophiques*).

2. Citons, par exemple, les définitions fantaisistes, pseudo-scientifiques ou réellement erudites ; la réflexion sur les variantes étymologiques d'un mot ou d'une expression ; l'amorce d'une théorisation des « idiomes », terme générique sous lequel Balzac range les particularismes linguistiques (régionaux, populaires ou étrangers), les idiolectes et sociolectes de personnages, les habitudes lexicales ou stylistiques de certains sous-groupes sociaux.

3. Pierre Citron, préface à l'édition Garnier-Flammarion, p. 52.

4. José-Luiz Diaz a montré l'importance de la « métalangue d'accompagnement qui donne au récit son habit d'apparat », dans son article « Esthétique balzacienne : l'économie, la dépense et l'oxymore » (*Balzac et « La Peau de chagrin »*, ouvrage collectif présenté par Claude Duchet, Paris, S.E.D.E.S., 1979, p. 165).

5. *Créatures chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931, p. 308-312.

quitter son chapeau, Balzac parle de *parabole* (p. 57). Cette manière de renvoyer à l'une des sous-catégories du récit de caractère allégorique, d'étendre conventionnellement l'acception sémantique du mot sans renoncer à sa technicité, rejoint l'emploi systématique d'*épigramme* (p. 58, 93, 94, 224, 267...) dont Balzac fait l'archétype, le parangon de la répartie, voire de l'attitude ou de l'action spirituelle, moqueuse et cruelle. On en dirait autant des termes de *périphrase*, *amplification*, *élégie*, *antiphrase*, *crise*, *drame*, *exposition* que convoque explicitement le texte pour styliser la « parlure » d'un personnage, le vieux Porriquet, ancien professeur de Raphaël, définir la tonalité amère et plaintive d'une confession, démonter le mécanisme d'un sous-entendu grivois, commenter les resserrements du *tempo* romanesque.

Si le métalangage de type rhétorique existe dans *La Peau de chagrin* comme source de métaphores, comparaisons ou identifications, sa spécificité et l'essentiel de son intérêt viennent moins de sa fonction imagière ou imageante, limitée et souvent stéréotypée, que du rôle matriciel qu'il joue dans certains passages. Nous partirons de deux fragments où l'unique dénomination technique sert de schème constructeur.

Le premier de ces fragments se situe au début de la seconde partie, dans le récit rétrospectif où Raphaël conte à Blondet son existence d'étudiant reclus dans la mansarde de l'hôtel Saint-Quentin :

Amant efféminé de la paresse orientale, amoureux de mes rêves, sensuel, j'ai toujours travaillé, me refusant à goûter les jouissances de la vie parisienne. Gourmand, j'ai été sobre ; aimant et la marche et les voyages maritimes, désirant visiter plusieurs pays, trouvant encore du plaisir à faire, comme un enfant, ricocher des cailloux sur l'eau, je suis resté constamment assis, une plume à la main ; bavard, j'allais écouter en silence les professeurs aux cours publics de la Bibliothèque et du Muséum ; j'ai dormi sur mon grabat solitaire comme un religieux de l'ordre de Saint-Benoît, et la femme était cependant ma seule chimère, une chimère que je caressais et qui me fuyait toujours ! Enfin ma vie a été une cruelle *antithèse*, un perpétuel mensonge ! Puis jugez donc les hommes ! Parfois mes goûts naturels se réveillaient comme un incendie longtemps couvé. Par une sorte de mirage ou de calenture, moi, veuf de toutes les femmes que je désirais, dénué de tout et logé dans une mansarde d'artiste, je me voyais alors entouré de maîtresses ravissantes ! Je courais à travers les rues de Paris, couché sur les moelleux coussins d'un brillant équipage ! J'étais rongé de vices, plongé dans la débauche, voulant tout, ayant tout ; enfin ivre à jeun, comme saint Antoine dans sa tentation (p. 139).

Précédée par un « enfin » conclusif, marque d'une esthétique de la somme ou du résumé, accompagnée d'une caractérisation affective focalisant l'attention sur la double instance que représente alors Raphaël, adolescent souffrant et analyste de sa propre souffrance, apposée à « mensonge » qui en atténue la raideur et l'intellectualisme, la figure rhétorique de l'*antithèse* joue, en position centrale, un rôle

profondément organisateur. Indice de la littérarité d'un sens comme de l'ordonnance d'une forme, elle radicalise l'opposition qui sépare la nature et les tendances du héros de la vie effective qu'il a menée, le divorce entre « vouloir » et « pouvoir ». Invités à ce réexamen, Blondet, le destinataire immédiat, et l'ultime destinataire qu'est le lecteur perçoivent le principe d'un conflit, jusque-là donné dans la dispersion de quelques notations biographiques, dans la successivité d'une structure paratactique et ouverte, dans l'imbrication de moyens d'expression lexicaux, syntaxiques et rythmiques. Les antithèses notionnelles s'appuient sur d'évidents dualismes que nuance une élaboration contextuelle complexe : homogénéité grammaticale des signifiants (ex. : « gourmand » / « sobre ») ou hétérogénéité (ex. : « bavard » / « en silence ») ; développement détaillé d'un thème (paresse, rêverie, sensualité) et resserrement du thème antinomique (travailler) ; gradation qui conduit du réel anecdotique à une analogie typifiante, de la description à la correspondance comparative (Raphaël = bénédictin cloîtré) ou métaphorique (la femme-chimère), du « non-tropique » au « tropique », par l'intermédiaire des symboles inconciliables de la « plume » (étude et exercice de l'écriture) et du « caillou » (activité ludique et insouciance). Les antithèses syntaxiques exploitent à leur tour trois procédés. Aux pluriels qui marquent la griserie multiforme de la vie rêvée renvoie le singulier d'un vécu fixe et monotone. Le positif, accentué de surcroît par la triade ouverte (« Amant efféminé de la paresse orientale, amoureux de mes rêves, sensuel »), où la gradation sémantique dans le thème de l'Eros s'appuie paradoxalement sur la cadence mineure des éléments, répond à la négation sémantique (« me refusant à goûter »). De la répétition du patron phrasistique découle une dernière opposition : une tension s'instaure en effet entre les appositions initiales qui, faites d'adjectifs ou de participes, échappent entièrement au temps, et les formes verbales conjuguées où la temporalité (alternance de l'imparfait et du passé composé), le sémantisme (« rester »), la modalisation adverbiale (« toujours » ou « constamment ») privilégient l'expression de la durée continue ou discontinue. Quant aux contrastes rythmiques, ils utilisent soit la symétrie d'opposition de la phrase isométrique, soit le déséquilibre de la phrase hétérométrique : jeu d'expansion et de condensation qui structure l'alternance du binaire (pour l'austérité de la vie monacale) et du ternaire (pour l'exubérance du désir).

Instrument d'une relecture du texte qu'elle paraît conclure, la mention de l'*antithèse* a aussi valeur prospective⁶. Les aveux de Raphaël à

6. Statut de palier (rappel et annonce) qu'on retrouve dans la seconde occurrence d'*antithèse* de *La Peau de chagrin* (p. 60) : la figure stylise les tensions de la description antérieure de la maison de jeu. Inscrite dans une pseudo-sentence, elle arorce le changement de plan du texte balzacien, le passage du lieu réel (un triport du Palais-Royal) au lieu emblématique des contradictions de toute passion (l'amour, l'intérêt, l'ambition, le plaisir).

Blondet développent dès lors moins la dissociation du « vouloir » que le thème de la compensation onirique dans la frustration. L'imaginaire dilue dans l'illusion un réel aussi contraignant que déceptif. C'est le « mirage » de cette coïncidence que signale l'antithèse, d'où un traitement textuel différent : reprise des contrastes notionnels entre viduité et succès auprès des femmes, pauvreté et luxe, retraite et dispersion, typifications romantiques de l'artiste et du mondain, mais dépassement, résolution des contraires. L'actualisation temporelle, le débordement rythmique, la prolifération soudaine de la caractérisation et de l'hyperbole assurent le triomphe du rêve et préparent, par le détour du paradoxe (« voulant tout, ayant tout »), l'oxymore final « ivre à jeun » où les pôles antinomiques et conflictuels tendent à la fusion.

Dans un autre passage, la soirée au théâtre des Italiens, l'apparition d'une figure de rhétorique joue encore un rôle primordial :

Valentin cherchait à se rappeler en quelle circonstance il avait vu ce petit vieux sec, bien cravaté, botté en adulte, qui faisait sonner ses éperons et se croisait les bras comme s'il avait toutes les forces d'une pétulante jeunesse à dépenser. Sa démarche n'accusait rien de gêné, ni d'artificiel. Son élégant habit, soigneusement boutonné, déguisait une antique et forte charpente, en lui donnant la tournure d'un vieux fat qui suit encore les modes. Cette espèce de poupée pleine de vie avait pour Raphaël tous les charmes d'une apparition, et il le contemplait comme un vieux Rembrandt enfumé, récemment restauré, verni, mis dans un cadre neuf. Cette *comparaison* lui fit retrouver la vérité dans ses confus souvenirs : il reconnut le marchand de curiosités, l'homme auquel il devait son malheur (p. 222).

La *comparaison* joue un rôle dynamique et pragmatique : ressort de la reconnaissance, elle permet l'identification de l'Antiquaire. Fonction diégétique précise qui part d'un mécanisme en revanche complexe : superficiellement fondée sur le motif de la vieillesse et du rajeunissement qu'explique la qualification du comparant (« vieux... restauré,... mis dans un cadre neuf ») et qu'anticipe la description détaillée de l'imagé dans son costume et ses attitudes, la comparaison naît de correspondances et de similitudes profondément inscrites dans les récits des deux « rencontres » : même essence « surnaturelle et étrange » d'un être qui échappe à l'humain, initialement entrevu sur le mode du spectral et du fantomatique, devenant ensuite automate, « poupée pleine de vie », figure diabolique du « Méphistophélès de Goethe » ; même émergence fantastique, « apparition » ici, là véritable « hallucination » ; mêmes jeux picturaux sur le noir et le blanc, l'ombre et la lumière, qui, disséminés dans les deux textes, se résument dans le choix du comparant, un « Rembrandt ». Nécessaire à la dramatisation de l'épisode, la *comparaison* sert aussi de définition générique, de commentaire emblématique d'un texte qui se présente formellement comme une exploita-

tion de divers possibles de la figure, comme variation rhétorique sur les structures et les significations d'un rapport unique, le rapport d'analogie. C'est à une conception extensive de la comparaison que se ramènent les procédés stylistiques les plus frappants du passage : comparaisons canoniques (cf. « comme » ou « de frappantes ressemblances avec »), rapprochements impressifs et fragmentaires (cf. « avait tous les charmes de », « assez semblable à », « en lui donnant la tournure de »), images conjecturales (cf. « comme s'il avait » ou « botté en adulte ») ou approximations (cf. « une espèce de »), parallèle inversé entre le vieillard et le jeune homme, signification systématique de toute attitude qui exprime, fait ressortir, accuse, déguise, assimilation métaphorique enfin de l'Antiquaire à une « admirable peinture ».

Structurant la confidence de Raphaël à Blondet comme la rencontre avec l'Antiquaire au théâtre des Italiens, la terminologie rhétorique se développe parfois, amorçant la constitution d'une véritable isotopie qui explique, ordonne, génère le texte. Ce phénomène d'accumulation lexicale marque exclusivement, dans *La Peau de chagrin*, l'épisode des deux courtisanes, Euphrasie et Aquilina.

C'est à elles que s'attache, avec une récurrence insistante, la symbolisation par le terme d'*image*⁷, symbolisation d'ailleurs multivalente dont la mobilité tient à l'objet du symbole (femmes rapprochées ou séparées), au changement de réflecteur (le narrateur ou Raphaël), à la progression dramatique de la scène. Pour le narrateur, Aquilina « était là comme la reine du plaisir, comme une *image* de la joie humaine » (p. 112) : dissociée de sa compagne par une observation plus indifférente et plus neutre que ne l'est celle de Raphaël, Aquilina ne devient pas pour autant une figure simple et unificatrice car, pour Balzac, la « joie humaine » représente un infernal mélange de dissolution, de sarcasme macabre, d'impudeur ironique, de légèreté irrespectueuse et sacrilège. Pour Raphaël en revanche, la seule Aquilina n'a guère de sens :

7. Le terme d' *image* revient fréquemment dans *La Peau de chagrin*, généralement dans une acception technique, où, appartenant à la double série paradigmatische du tableau (scène...) et du symbole (allégorie, parabole...), il est assez voisin de ce que la rhétorique moderne appelle « symbole contingent ou occasionnel ». Rarement attachée à l'inanimé, la dimension symbolique explicitée par le terme d' *image* touche par exemple le « brillant équipage » d'une jeune femme entrevue par Raphaël, « dernière *image* du luxe et de l'élégance » (p. 67), occurrence qui joint au symbole conventionnel et profondément balzacien de la « voiture » le symbole vécu du « départ » comme préfiguration du suicide imminent du héros. Elle touche encore le « collège », « *image* en raccourci de la société » (p. 266), ou le bain « dans un lac d'eau pure », « bien faible *image* du bonheur » né du travail intellectuel (p. 137), « correspondance à l'usage des sots » que poétise cependant le motif de la liquidité. Mais ces exemples sont rares. C'est aux personnes, protagonistes autant que comparses, que revient en général la fonction symbolique, véhiculée par le terme d' *image* : la « première Pauline », « *image* de la vertu » (p. 144) ; le portier du triport, « pâle *image* de la passion réduite à son terme le plus simple » (p. 58), expression qui prépare les métonymies qui suivent, « jeu incarné », « conseil vivant » ; le « ménétrier aveugle », « *image* fantastique du souhait de Raphaël » (p. 287) ; « la tête de Raphaël, triste et pensif », « fatale *image* de la richesse » (p. 221).

c'est le couple d'abord, puis le couple antinomique qu'elle forme avec Euphrasie qui devient brutalement signifiant. Il voit, dans ces deux femmes, des « *images* vives et originales de la folie » (p. 118). Propos énigmatique qui trouve un écho dans la longue tirade du héros sur la Débauche où la même assimilation réapparaît dans la tonalité intimiste et désabusée d'une exclamnation rhétorique sur le moi (« N'étaient-elles pas mon histoire personnifiée, une *image* de ma vie ! », p. 198), avant l'ultime reprise dans le paradoxe désespéré d'un style indirect libre où se confondent voix du narrateur et voix du personnage : « Il voyait la MORT. Ce banquier splendide, entouré de courtisanes fanées, de visages rassasiés, cette agonie de la joie, était une vivante *image* de sa vie » (p. 209).

Égalemennt prostituées, les deux femmes représentent pour Raphaël le type même des « destinées trompées ». La douleur et la désillusion ont fait d'elles des « monstruosités sociales », vouées au néant et à l'irréversible d'un plaisir vénal. Dans cette faillite, et dans l'excès, leur existence rejoiit celle de Raphaël. « Et l'orgie unit significativement ceux qui font commerce de leur esprit à celles qui font commerce de leurs corps »⁸. Pourtant tout oppose Euphrasie et Aquilina et, pour souligner les temps forts de cette dualité, intervient le vocabulaire rhétorique. À l'entrelacement de symboles, à la fois symétriques et contrastés, que cette double figure suggère à la conscience du héros, Balzac confère, sans dissimulation, sa dénomination technique d'*allégorie* :

Trompés d'abord par les célestes promesses écrites dans les suaves attractions de cette jeune fille, Émile et Raphaël acceptèrent le café qu'elle leur versa dans les tasses présentées par Aquilina, et se mirent à la questionner. Elle acheva de transfigurer, aux yeux des deux poètes, par une sinistre *allégorie*, je ne sais quelle face de la vie humaine, en opposant à l'expression rude et passionnée de son importante compagne, le portrait de cette corruption froide, voluptueusement cruelle, assez étourdie pour commettre un crime, assez forte pour en rire ; espèce de démon sans cœur, qui punit les âmes riches et tendres de ressentir les émotions dont il est privé, qui trouve toujours une grimace d'amour à vendre, des larmes pour le convoi de sa victime, et de la joie le soir pour en lire le testament. Un poète eût admiré la belle Aquilina ; le monde entier devait fuir la touchante Euphrasie : l'une était l'âme du vice, l'autre le vice sans âme (p. 113-114).

Le terme d'*allégorie* informe le passage. Dans la perspective d'un roman « où tout est mythe et figure »⁹, il invite à voir dans les courti-

8. Elisheva Rosen, « Le festin de Taillefer ou les saturnales de la Monarchie de Juillet », p. 125 (dans *Balzac et « La Peau de chagrin »*).

9. Selon la formule de Balzac, dans une lettre d'août 1831 à Montalembert (*Correspondance*, tome I, p. 567).

sanies moins deux créations de femmes, saisies dans une approche réaliste, marquées d'une réelle individuation historique et psychologique, que deux « formules existentielles », la représentation de deux possibles de la vie humaine. Il assigne à l'épisode une fonction et une finalité, le donnant comme un récit de caractère symbolique ou allusif, une mise en scène de personnages « dont les attributs et le costume, dont les faits et les gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles »¹⁰. Pröhensif et réflexif à la fois, il dégage des articulations, implique un « genre » narratif et descriptif, suggère une régulation qu'assurent ici l'antithèse et la progression vers l'abstraction. Fondée sur l'idée du double antinomique, du même et de l'autre, l'allégorie du texte balzacien s'appuie sur de constantes binarités : portraits physiques nourris de clichés contradictoires (sur les yeux, la taille, la voix...), études morales construites autour des thématiques inverses de la pléthora (lascivité, hardiesse, passion, émotions poussées jusqu'à la démesure...) et du manque (innocence, modestie, froideur, indifférence...), correspondances incompatibles où la solidité (la « statue ») s'oppose à la liquidité (la « naïade »), où le paganisme antique de la « prophétesse » nie l'imaginaire médiéval de la « fée ». La projection du personnage vivant dans le domaine de l'abstraction¹¹, la transmutation de la créature en entité s'officialisent, en se schématisant, dans les périphrases métonymiques qui ferment l'extrait, « âme du vice », « vice sans âme », où le don formulaire du romancier seconde le don visionnaire de Raphaël : clause aussi structurale que thématique qui emblématise, par le chiasme, un texte en diptyque, et clôt, par l'artifice d'une syllépse sémantique sur « âme », une stylistique violemment contrastée du trop-plein et du vide, de l'hyperbole et de la litote.

Central dans le texte et signalant à cette place un changement de plan et de registre¹², le terme d'*allégorie* supporte une qualification, selon une technique assez usuelle pour son doublet moins spécialisé, *image* : à la limite de la figure étymologique dans cette occurrence, l'adjectif « sinistre » superpose les sèmes de « tristesse lugubre » et de « menace ». Revalorisant la contingence du symbole, ajoutant à l'objectivité de la lecture conventionnelle le tragique du déchiffrement qu'en fait Raphaël, il donne l'allégorie comme signe avant-coureur du dénouement, il la constitue en fiction subjective et psychologique, où le symbolique est indissociable du romanesque.

10. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1975, article *allégorie* (p. 65).

11. Pour ce type de métamorphose, voir l'article de Geneviève Poncin-Bar, « La vision fantastique des personnages dans *La Comédie Humaine* », en particulier les pages 294-299 (dans *L'Année balzacienne*, 1973).

12. Noter l'importance de la périphrase aspectuelle « terminative » qui l'introduit : « elle acheva de transfigurer... ».

Ailleurs isolée, la terminologie didactique s'inscrit ici dans un champ sémantique, prend place dans une série de relais. Si *promesses*, *expression* ou *portrait* (de cette corruption froide) renvoient ou peuvent renvoyer à une écriture de l'analogie, au projet littéraire d'une traduction ou d'une interprétation, à la recherche d'un lien entre l'idée et le fait, la philosophie et l'histoire, les formes verbales sont plus significatives encore : *opposer*, opérateur rhétorique de l'antithèse qui structure l'allégorie du double, et, beaucoup plus inhabituel, *transfigurer*. Jouant sur une décomposition sémique particulière que facilitent la transparence morphologique du verbe et son intégration à un micro-contexte technique, Balzac prend dans un sens didactique et restreint la métaphore du transfert, de la mutation, qui unifie les emplois communs et lexicalisés du terme. *Transfigurer*, c'est moins « changer la forme ou la nature de quelqu'un ou de quelque chose » que « faire passer un sens par l'intermédiaire d'une figure, signifier allusivement autre chose que ce qu'on paraît être, devenir la représentation concrète mais exemplaire dans sa concréétisation, d'une abstraction ». Stylistiquement souligné par un écart entre la norme usuelle d'emploi et l'acception originale que privilégie le contexte¹³, le métacommentaire que constitue *transfigurer* suscite diverses remarques : il définit la composition du passage, construit moins sur une allégorie que sur une allégorisation progressive, un glissement du réel au symbolique ; il suggère une analogie de facture et de dessein entre le récit balzaciens et la gravure satirique, entre la technique narrative et la technique picturale du croquis emblématique : en témoignent les deux autres occurrences du verbe, à la fin de la *Préface* où Balzac défend le droit des auteurs « dans leurs impertinences contre le temps présent »¹⁴ ; à l'ouverture de la troisième partie de *La Peau de chagrin*, dans la description physiognomonique du vieux Porriquet qu'un peintre « aurait, de retour à l'atelier, *transfiguré* sur son album, en inscrivant au-dessous du portrait : Poète classique en quête d'une rime » (p. 211). Le verbe traduit enfin, fondamentale dans cet épisode comme dans l'ensemble de *La Peau de chagrin*, l'hésitation sur le genre littéraire : « étude » ou « récit » ? « types individualisés » ou « individualités typisées » ? Qu'est-ce au fond que la « personnification » selon Balzac : un simple procédé rhétorique, codifié et mécanique, qui fait d'Aquilina et d'Euphrasie « l'histoire personnifiée » de Raphaël (p. 198) ou, plus qu'un artifice esthétique, un retour à l'inté-

13. Les dictionnaires du XIX^e siècle n'enregistrent que les sens encore usuels en français moderne.

14. Pléiade, tome X, p. 55 : « Enfin, les auteurs ont souvent raison dans leurs impertinences contre le temps présent. Le monde nous demande de belles peintures ? Où en seraient les types ? Vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois discoureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints, vos rois en demi-solde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les *transfigurer* ?

Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes... »

grité physique et intellectuelle du moi, un chemin vers l'authenticité de l'être, comme le prouve la scène du magasin de curiosités :

Après s'être emparé du monde, après avoir contemplé des pays, des âges, des règnes, le jeune homme revint à des existences individuelles. Il *se personnifia* de nouveau, s'empara des détails en repoussant la vie des nations comme trop accablante pour un seul homme (p. 72).

Cette rêverie sur le moi et le monde, ce perpétuel va-et-vient de l'extérieur à l'intérieur, cette pratique systématique de ce qu'Henri Morier appelle la « comparativité », nous amènent à conclure sur la fonction du discours métarhétorique dans *La Peau de chagrin*. Jusqu'ici nous n'avons posé qu'accidentellement le problème de la voix. Qui parle ? Qui rapproche, oppose, transcende symboliquement le réel, « invente le vrai par analogie » ? toujours, ou presque toujours, Raphaël, et c'est ce qui définit en lui une nature de « poète », au double sens où le romancier entend la poésie, sensibilité extrême autant qu'expression artistique de cette sensibilité. Pareil à beaucoup d'adolescents balzaciens, Raphaël a rêvé d' « une grande renommée littéraire », s'est posé en nouveau Byron. Mais il n'est resté de ces tentatives qu'une comédie, « la première erreur d'un jeune homme qui sort du collège, une véritable niaiserie d'enfant » (p. 138), une *Théorie de la Volonté*, perpétuellement sous-jacente au texte, mais impubliée et peut-être impubliable, et « quelques compositions littéraires », saluées d'un succès d'estime. Vacuité ou médiocrité de l'œuvre, inanité de la carrière, qu'importe. « Mage » plus que « versificateur », Raphaël est pleinement « poète » par son « intus susception » (p. 266), ailleurs appelée « don de spécialité »¹⁵ ; il est « investi du pouvoir de comparer » (p. 130), il « fait de tout un poème, terrible ou joyeux, selon les images qui le frappent » (p. 285), il transmue, dans une alchimie visionnaire, les temps et les lieux, les personnes et les idées¹⁶. Cette essence, cette disposition, cet être poétique du héros, la métarhétorique les prend, de loin en loin, en charge, s'en porte garant, dans une fonction testimoniale qui justifie de surcroît le dessein initial de *La Peau de chagrin*, tel

15. Louis Lambert (Pléiade, tome XI, p. 688).

16. Comme le remarque Pierre Citron (*Introduction à la Peau de chagrin*, Pléiade, tome X, p. 41), « les mots poète, poème, poésie, poétique, poétiquement se rencontrent près de cinquante fois dans l'œuvre, dont plus de trente dans la première partie. Raphaël est lui-même plus de trente fois présenté comme poète, soit que Balzac le désigne ainsi, soit qu'il mette dans sa bouche des expressions qui sont visiblement jaillies d'une imagination de poète ». La vision poétique de Raphaël touche indifféremment les lieux (la chambre de Rastignac, les salons de Foedora, les toits de Paris, la chaumière du Mont-Dore...), les personnes (Foedora « recréeée », Euphrasie et Aquilina « transfigurées », l'Auvergnate...), les sentiments et les idées (la Débauche, le crime, le travail intellectuel, etc.). Toute l'existence de Raphaël est un « poème vivant » (p. 198), les « mystères de l'esprit » se transcrivent automatiquement en « comparaisons matérielles » (p. 137).

que le présente l'*Introduction aux Études philosophiques* où il est affirmé que l'auteur « a poétiquement formulé [...] le système de l'homme considéré comme organisation ».

Anne-Marie GARAGNON,
Université de Paris-Sorbonne.

GLANURES LEXICOLOGIQUES : À PROPOS DE LA *LOI PÉDAGOGUE* *DU VICE (RONSARD)*

0.1. Dans la longue pièce, dédiée à M. de Belot, qui ouvrait, en 1569, le *Sixiesme livre des Poemes*, Ronsard emploie une formule apparemment curieuse :

... quand tu veux parler de la Justice
Et de la Loy, paedagogue du vice (XV, 26, 241-242) ¹.

La même expression revient dans une correction de 1584 : les hommes primitifs auraient quitté en vain les bois, si, dans les villes,

... la Loy *pedagogue du vice*
N'eust fait regner Themis et sa Justice. (VIII, 95, 174-175)
(Hymne de la Philosophie)

Si Ronsard garde de la première rédaction la rime, si fréquente chez lui, *vice / justice*, il modifie profondément cinq vers :

Car pour neant on eust quitté les bois,
Et les desers, où le peuple sauvage
Vivoit jadis, si l'on eust d'avantage
Qu'entre les bois trouvé dans les citez
Plus de pechez par faute d'équitez,
Et de statuz à faire la justice
Pour vivre en paix, loing de meurdre, et de vice.

Cette première version pouvait évoquer une des conceptions que se faisaient les contemporains de l'origine de la cité. Comme le remarque fort bien D. Ménager,

... nombreux sont ceux qui développent l'idée d'une cité fille de la nécessité, et qui font coexister cette thèse avec l'exposé classique d'Aristote sans percevoir de contradiction entre les deux points de vue (*Ronsard, le Roi, le poète et les hommes*, p. 133).

1. Nous citerons toujours d'après l'édition de la Société des Textes français modernes, donnée par P. Laumonier, R. Lebègue et I. Silver, Paris, Didier, 1914-1975, 20 vol. Nous indiquons le tome, la page et le vers.

On sait que le Stagirite affirmait que le besoin de vivre en commun était dans la nature profonde de l'homme, qui ne pouvait autrement obtenir le plein épanouissement de ses facultés ; à l'origine de la cité il n'y aurait donc pas fondamentalement le désir d'échapper aux malheurs de l'existence inorganisée. Or la rédaction de 1584 supprime tout ce qui exprimait la dureté des origines (*meurdre, sauvage, desers*) ; elle insiste sur l'intervention de la déesse Themis, qui s'assied pres du *throne* de *Jupiter*. Sans traiter des doctrines politiques (cf. D. Ménager², P. Mesnard³, etc.), il nous faut remarquer que la *loy pedagogue du vice* se trouve dans des passages qui touchent à des questions importantes et laissent entrevoir la possibilité d'une évolution de l'auteur.

0.2. Cette expression n'est pas obvie. Est-elle la simple transposition du *vitiorum emendatricem* du *De legibus* de Cicéron⁴? La loi serait simplement « correctrice de vice ». Certes l'une des quatre occurrences de *pedagogue* dans l'œuvre de Ronsard est liée à l'idée de châtiment⁵. Mais nous lisons aussi dans la *Responce aux injures...* : *comme si tu estois des vertus pedagogue*⁶. La même construction syntaxique (SN1 de SN2) serait à l'origine de deux interprétations sémantiques exactement contradictoires, « *correcteur du vice* » et « *entraîneur à la vertu* ». Ce n'est certes pas impossible. Mais est-il nécessaire d'accepter une telle contradiction ? Ne pouvons-nous pas obtenir quelques éclaircissements en examinant les emplois de *loi* dans toute l'œuvre de Ronsard ? Nous étudierons surtout les environnements du mot, tout en tenant compte du destinataire de la pièce où il se trouve.

L'index de Creore⁷ permet facilement de réaliser cette entreprise. En l'utilisant nous avons relevé 355 emplois⁸ de 1549 à 1587. Un premier tri s'imposait ; *loi* a des sens très différents suivant les contextes : « règle imposée à l'homme de l'extérieur et dont la non-application peut entraîner des sanctions » ; « règle résultant de la nature des choses » ; « domination, puissance » (*être sous les lois de...*). Nous

2. Daniel Ménager, *Ronsard, le Roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979, 383 p.

3. Pierre Mesnard, *L'essor de la philosophie politique au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 3^e édition, 1977, 711 p. + supplément bibliographique, 21 p. La première édition date de 1935.

4. *Quoniam vitiorum emendatricem legem esse opportet*, *De legibus*, I, 22, 58, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 34.

5. ... *Pour corriger son defaut, / Un vieil pedagogue il luy faut, / Un Silene qui le chastie* (*Nouvelle Continuation des Amours* : VII, 312, 22-24).

6. XI, 155, 752.

7. A. E. Creore, *A Word-Index to the Poetic Works of Ronsard*, Leeds, W. S. Mancy and Son, 1972, 2 vol.

8. L'index de Creore fournit 370 références. Nous avons éliminé les 12 qui viennent d'œuvres dont l'attribution n'est pas sûre, ainsi que la variante de XVII, 115, 2 (1584) qui nous semble une coquille. Deux fois nous n'avons retenu qu'un emploi au lieu de deux, parce que la correction entraîne un simple transfert du mot d'un vers à l'autre selon l'édition. Creore comptabilise les deux.

n'avons retenu que les occurrences qui relèvent de la première acception, soit 181, qui représentent presque exactement la moitié du total. Cet ensemble n'est pas sémantiquement homogène ; nous aurons souvent à distinguer les lois civiles de celles où la religion est directement en jeu. Encore restera-t-il quelques cas marginaux.

Il faut donc passer à l'examen des emplois, période par période.

1.0. *De 1549 à la publication des Hymnes (1555-1556).* Pour une production qui, en quantité, correspond à peu près au tiers de l'œuvre totale, nous n'avons relevé que 20 occurrences dans l'acception retenue. Le fait est d'autant plus digne de remarque que, si les emplois de *loi*, toutes acceptations confondues, sont, dans notre période, proportionnellement plus nombreux qu'ils ne le seront ensuite, ceux qui nous intéressent le sont encore relativement beaucoup moins : ils représentent juste 11 % des 181 relevés enregistrés, alors que la proportion moyenne pour ces années est de 21 %.

1.1. La loi religieuse est peu évoquée ; il faut attendre 1553 pour que soit mentionnée la *loi du seul Jesus* dans un passage polémique des *Isles fortunées* dirigé contre l'illuminisme de Guillaume Postel⁹. Avec la même énergie, dans une Ode de 1555 dédiée au futur Charles IX¹⁰, Ronsard invite le prince à faire connaître le *devoir d'une loi celeste ou renaistre la loi de Jesus* sur les ruines des temples païens.

1.2. On trouve un peu plus d'occurrences qui se rapportent aux lois civiles. À la différence de ce qu'on constatera ensuite, un très petit nombre figure dans des pièces dédiées au roi ou à des princes : 3 sur 15. Ronsard ne s'adresse pas encore aux grands pour les « instituer ».

De 1549 à 1552 compris, la loi apparaît le plus souvent comme un élément du mythe de la ville : la presque totalité des occurrences de cette période¹¹ sont en relation significative, dans la phrase où elles figurent, avec *ville*, *cité* ou *roi* (le monarque étant l'incarnation de la cité). On voit les Muses *imposer nouveaux noms aux villes* et *ne laisser les loix engourdir* (III, 101, 60) : la prise de possession mythique qu'entraîne l'imposition du nom nouveau s'accompagne d'un renouvellement des lois.

Rien, ou presque, n'exprime le conservatisme que nous verrons bientôt dans l'environnement de *loi*. Dans deux exemples seulement la loi est présentée comme répressive (I, 172, 83 et V, 186, 182). Elle est donc très rarement liée au « vice ». Tout, au contraire, est mouvement et

9. *Ni là, Postel de sa vaine science / N'a point troublé la simple conscience / Du populace ; ains sans manquer de foi / D'un seul Jesus reconnoissent la Loi* (V, 186, 189-192).

10. *Les quatre premiers livres des Odes* (1555), VII, 64, 204 et 65, 210.

11. I, 26, 38 ; I, 61, 10 ; I, 80, 15 ; I, 172, 23 ; II, 81, 30 ; III, 62, 153 ; III, 65, 221 ; III, 101, 60 ; III, 140, 374 ; III, 148, 539, etc.

luxuriance dans l'action des lois au sein de la cité mythique. La multiplicité règne le plus souvent : *loix divines et civiles* rime avec *tant de ports et de villes* (I, 26, 38) ; les *roys*, « donnés » par les dieux en même temps que les *loix, planteront le liz jusqu'à la rive* la plus éloignée (I, 30, 121). Le résultat de ces actions est une cité heureuse : les lois *embellissent noz sejours* (I, 26, 38) ; les rois *plains d'équité* donnent des *lois venerables* (III, 140, 174). La totalité des caractérisations de *loi* sont favorables : *saint, venerable, etc...* La loi est à la fois le moyen et le symbole de la bonne organisation de la cité. Ce qui caractérise ces premières occurrences, comme beaucoup de celles que nous rencontrerons plus loin, c'est l'aspect transcendant des lois : un verbe comme *donner* est fréquent dans les phrases où figure *loi*. Dons des dieux, on les voit rarement comme une création humaine.

1.3. Avec les 3 occurrences du *Bocage* de 1554 et des *Meslanges* de 1555, nous passons du mythe de la cité heureuse aux réalités de la France de l'époque ; les dieux de la mythologie et le merveilleux ont disparu de l'environnement de *loi*. Ronsard se fait donner par son père des conseils sur la conduite à suivre ou bien il en prodigue de la même eau à son neveu. Les trois cas relèvent d'un didactisme apparent. En VI, 95, 69, c'est l'organisation rigoureuse des fourmis qui est donnée en exemple. Le conservatisme apparaît :

..... garde toujours la Loy
Que souloient garder tes peres (VI, 195, 17-18, 1555)

2.1. Les *Hymnes* de 1555-1556 vont amener le poète à traiter un certain nombre de sujets touchant à la philosophie politique au moment de la montée des périls intérieurs¹² qui fondront bientôt sur le pays.

Les *Hymnes* constituent un des ensembles les plus riches en occurrences de *loi* : 25 emplois dans notre acception, plus trois variantes, ajoutées après 1556, soit bien plus que ne le voudrait une répartition aléatoire. La proportion ne sera dépassée — de peu — que par les pièces politiques de 1562-1563. Si l'on regarde où figurent la plupart des occurrences, on constate que le poète s'adresse particulièrement aux princes : 20 relevés viennent de pièces dédiées au Roi, au cardinal de Lorraine ou au cardinal de Châtillon.

Le lien entre la loi et la bonne organisation de la cité est repris sous une forme qui ferait penser au despotisme éclairé : *tenir le peuple en repos d'une paisible loy* (VIII, 299, 128). L'idée de contrainte est assez souvent exprimée. Le *meschant peuple, empoisonné d'erreur*, risque de *rompre des lois tranquilles* (VIII, 54, 123). Le « vice » auquel la loi

12. La précaire trêve de Vaucelles (1556) n'est pas encore en vue. « La situation du gouvernement français était difficile » : *Histoire de France*, V, 2, sous la direction d'E. Lavisse. Cf. *ibid.*, p. 187, pour les progrès des Calvinistes.

s'oppose semble presque la caractéristique d'une classe sociale, le peuple. Pour autant, la loi est-elle, comme chez Bodin¹³, le seul fait du Prince ? Il ne le paraît pas. Les lois sont « données » par les puissances supérieures. Un quadruple parallélisme de l'*Hymne de la Justice* est, de ce point de vue, plein de signification (vers 445-476) :

- La nature a donné aux animaux (...) DES loix
- (Dieu) nous a donné SES loix
- Jupiter (...) ordonne (à Minos) LES loix
(avec lesquelles) Minos a des Cretois les villes gouvernées.

Et Ronsard de préciser que Jupiter, Pallas, etc.

..... sont les noms
Que le seul Dieu reçoit en meintes nations (VIII, 69, 474).

Diversité et multiplicité subsumées dans l'unité profonde du Créateur. C'est de lui, en fin de compte, que viennent les lois tant naturelles que sociales.

Ces dernières passent souvent par un autre intermédiaire que le roi : trois fois, au moins, *loi* est le complément d'objet d'un verbe du sens de « donner » dont le sujet est les *conseillers* du roi (VIII, 18, 274 ; VIII, 32, 516) ou désigne le collaborateur du roi à qui le poète s'adresse directement (VIII, 330, 50¹⁴). Certes, chaque fois, *loi* est déterminé par un possessif qui marque le rattachement à la personne royale. Mais le roi n'est pas seul. Et surtout, en face du pouvoir se dresse l'exigence de la justice. Pour la première fois apparaît le groupe coordonné *justice et loi(s)* : 4 occurrences¹⁵ dont 2 comme compléments d'instrument de *regir* ou *gouverner*. Ce couplage, soit par coordination soit par parallélisme¹⁶, est le plus fréquent de tous ceux qui concernent *loi* : 20 dans toute l'œuvre, mais un seul — et par parallélisme¹⁷ — avant les *Hymnes*.

S'il s'agit encore assez souvent DES lois *de Dieu*, DES lois *que Jupiter a ordonnées*, etc., nous remarquons cependant une minorité assez importante d'emplois sans déterminant : 10 sur 25. Mais nous n'en sommes pas encore à entendre parler de *la loi* comme chez les juristes.

2.2. La loi, vue le plus souvent comme instrument d'ordre et de répression, est-elle toujours indispensable ? Un passage de l'*Hymne de la Justice*, étonnant au premier abord, semble autoriser une réponse

13. ... *Les lois du Prince souverain, ores qu'elles fussent fondées en bonnes et vives raisons, neantmoins (...) elles ne dependent que de sa pure et franche volonté* (*République*, I, 9).

14. VIII, 18, 274 ; VIII, 32, 516 ; VIII, 68, 464 ; VIII, 69, 465 ; VIII, 330, 60.

15. VIII, 67, 440 ; VIII, 71, 525 ; VIII, 95, 169 ; VIII, 306, 308.

16. Sur les couplages, cf. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, 1961.

17. III, 65, 221. Le parallélisme est évidemment moins étroit que la coordination.

négative : aux temps où *la Loy n'estoit encor en aerain engravée*, le peuple faisait le bien *sans aucune peur des loix* (VIII, 51, 67) ; il n'y avait ni procès ni juge. Ce texte rappelle un passage de ces *Isles fortunées*, où il n'existe ni justice ni procès ni sénat ni *la loi triste en airain engravée* (V, 186, 179-184). En face de cette loi écrite y aurait-il une « équité »¹⁸ naturelle ? On se rapprocherait de la conception cicéronienne : la loi a pour base un élément inné, raison pour l'auteur du *De legibus*, équité pour d'autres. Mais Ronsard s'efforce de sauver l'aspect transcendant : c'est Justice, fille de Jupiter, qui inspirait directement aux hommes leur bonne conduite :

... cette Deesse, au peuple venerable,
Les faisoit gens de bien, et sans aucune peur
Des Loix, leur engravoit l'Équité dans le cœur (VIII, 51, 72-74).

Certes, on pourrait lire l'intervention de Justice comme une simple floriture de dramaturgie mythique. Mais remarquons que, ici, la perspective est diachronique, comme dans les *Isles fortunées* : la loi n'existe pas à une certaine époque, dans ce passé lointain qu'évoque l'âge d'or, auquel a mis fin la méchanceté humaine, le « vice ». Tout peut donc venir des dieux, c'est-à-dire de Dieu, mais à des moments différents de l'histoire humaine. Avant la déchéance de l'homme (« Âge d'or », paradis terrestre), le don de l'équité rendait inutile celui de la loi. Dieu n'a transmis des « lois » que lorsque le « vice » en imposait la nécessité.

Cette interprétation permet de rapprocher notre passage de plusieurs vers de l'*Hercule Chretien* (1555), où deux occurrences de *loi* semblent inspirées par l'*Epître aux Romains*¹⁹ :

Lors (...) la Loy comme un Aigle sans cesse
Luy pinçetoit son ame pecheresse
Sans nul espoir, avant que par la Foy
De Christ la Grace eust combatu la Loy (VIII, 217, 191-194).

Ici encore il s'agit d'une vision historique et non pas d'un exposé didactique. L'âge d'or n'est pas placé avant le règne de la loi, mais *après*, quand le Christ est venu racheter la faute d'Adam. Dans les deux cas, cependant, la loi est liée à la présence du « vice ».

Parmi les occurrences des œuvres postérieures, en retrouverons-nous beaucoup qui soient marquées du même sceau ?

18. On sait l'importance de cette notion au XVI^e siècle. Cf. en particulier d'Aubigné, *Du Devoir mutuel...* Œuvres, éd. de la Pléiade, p. 477, et P. Mesnard, *op. cit.*, p. 492.

19. Cf., en particulier, 3, 20 : *per legem enim cognitio peccati*. Dans les *Biblia veteris et novi testamenti...* de 1543 (Paris, P. Regnault), nous lisons, avant même la table des matières qui ouvre le volume, parmi les principales leçons à retenir : *Interim dum expectabatur promissa salus, datam legem a deo qua cognoscerent homines peccatum et se esse peccatores : quo fieret ut ardentius sitarent Christi adventum (...)*.

3.1. Ce n'est pas évident dans les textes publiés en 1558-1560²⁰, dans cette période charnière où, selon les historiens, « une ère se clôt »²¹ alors que la guerre civile se profile à l'horizon.

Dans son acception religieuse (6 emplois), *loi* ne figure jamais dans une pièce dédiée à un prince²², mais presque toujours dans des contextes nettement politiques où l'intention didactique, voire polémique, est évidente : impératifs (IX, 15, 8-X, 368, 94), centrage sur un complément de but (*pour soustenir l'Eglise*, X, 351, 38), affirmation qui est un ordre (*c'est aux loups (...) et non pas aux Chretiens* de se faire la guerre, leur *loi* est charité, IX, 16, 12-16). On mesure alors combien est discutable le rapprochement étroit fait par P. Laumonier entre les textes de 1550 (*Ode à la Paix*, etc.) et l'*Exhortation pour la paix* de 1559²³. Du point de vue qui nous occupe, la différence est évidente. Dans l'*Ode à la Paix*, nous ne relevons que deux occurrences de *loi*, toutes deux utilisées au sens de « domination » : il s'agit des terres où le roi *pourra* étendre sa puissance grâce à la paix²⁴ ! Invitation à peine déguisée à repousser les bornes du royaume ! Dans l'*Exhortation*, publiée pendant les pourparlers qui devaient aboutir au traité de paix du Cateau-Cambrésis (avril 1559), nous trouvons, dans un texte deux fois moins long que l'*Ode à la Paix*, trois occurrences de *loi*, toutes dans l'acception de « loi religieuse » ; elles figurent dans des contextes qui évoquent les devoirs des Chrétiens²⁵. Aucun rapport avec 1550 !

3.2. Le conservatisme religieux et politique s'exprime ouvertement dans plusieurs emplois²⁶. Inutile d'insister. Il est plus intéressant de remarquer que, des deux *Élégies* de 1560 qui présentent des occurrences de *loi* et qui annoncent les publications politiques de 1562-1563²⁷, l'une est dédiée à Guillaume des Autels, champion du catholicisme²⁸, l'autre à Loys des Masures qui avait rejoint les Réformés dès 1558²⁹. Les deux textes sortent plus de six mois après l'affaire d'Amboise et la cruelle répression dont les Huguenots furent victimes³⁰. Or Ronsard donne à

20. Opuscules de 1559 ; *Second livre des Meslanges* ; Pièces de 1560.

21. Lavisse, *op. cit.*, p. 181.

22. Deux occurrences dans l'*Exhortation pour la Paix*, trois dans l'*Élégie* à G. des Autels (X, 351, 28 et 38 ; X, 352, 52), une dans celle dédiée à L. des Masures.

23. « La seule différence importante entre les deux séries, c'est que la première émanait d'un jeune homme qui cherchait à devenir le poète attitré de la Cour, tandis que la deuxième émane d'un homme qui l'est devenu » (IX, *Introduction*, p. VIII-IX).

24. Par ex. : *C'est là, c'est où tu dois / Ploier les peuples sous tes lois* (III, 10, 112). Cf. III, 35, 493 où l'auteur souhaite que l'on *donte l'Espagne* !

25. *Christ (...) nous a tous conjoints par sa bonté divine / De nom, de foy, de loy, d'amour et de doctrine* (IX, 15, 7-8). Cf. IX, 16, 15 ; IX, 23, 164.

26. X, 351, 35-39 ; X, 352, 52 ; X, 368, 94-97.

27. Cf. D. Ménager, *op. cit.*, p. 187 sq. ; P. Perdrizet, *Ronsard et la Réforme*, p. 9 ; F. Charbonnier, *La poésie française et les guerres de religion*, p. 36 sq.

28. Marcel Raymond, *L'influence de Ronsard sur la poésie française*, p. 89.

29. *Ibid.*, p. 344.

30. Sur la date de la composition, nous adoptons la position de D. Ménager, qui la croit postérieure aux événements d'Amboise : *op. cit.*, p. 187, n. 1.

des Masures, en utilisant *loi*, exactement les mêmes conseils que Louis de Ronsard était censé prodiguer dans une prosopopée de 1554³¹ :

Crains Dieu sur toute chose, et jour et nuit medite
En la loy que son filz nous a laissée ecripte (X, 368, 93-94).

Même langage au catholique et au protestant : l'échec du colloque de Poissy n'a pas encore brisé tout espoir de parler une langue commune.

3.3. Nous ne ferons que mentionner très rapidement les rapprochements *loi / police*, *loi / justice*³², signalés antérieurement, ainsi qu'une acception marginale pour nous : la *loi* désigne l'étude et la rédaction des textes de lois³³. Un micro-système nous concerne directement : dans plus de la moitié des relevés de ce groupe, la loi s'oppose au péché, à la cruauté ou en est victime³⁴. Cette tension fait que les hommes craignent la loi. Or cette crainte est ignorée des primitifs. Le contact avec les « sauvages » d'Amérique va apporter à Ronsard une sorte de confirmation de la vue historique qu'il esquissait en 1555-1556. Dans la *Complainte contre Fortune*, dédiée au Cardinal de Châtillon, qui devait, l'année suivante, passer au protestantisme, il se loue que le sauvage ne connaisse pas les *noms de vertu ny de vice* et qu'il n'ait

... dedans l'ame, ainsi que nous, emprainte
La frayeur de la loy, qui nous fait vivre en crainte :
Mais suivant sa nature est seul maistre de soy :
Soymesmes est sa loy, son Senat et son Roy (X, 34, 361-364).

S'il est *nu de malice* (v. 357), il n'a pas de « loi » pour autant. La loi semble donc bien doublement liée au « vice » : historiquement par son apparition ou sa disparition, moralement par la relation dialectique qu'elle entretient avec lui.

4. Les *discours politiques* (1562-1563) sont, paradoxalement, moins intéressants pour notre recherche que les œuvres précédentes. Bien des corrélations sont attendues, avec un verbe exprimant soit la violence soit le refus de la rupture avec le passé (*tenir, ne pas changer, etc.*), avec des compléments du type *loi des ayeulx / du pays natal*, etc., avec des marques de didactisme ou de polémique, etc. La liaison avec *Roi* ou *prince* témoigne, dans la moitié des cas, de l'importance du principe de légitimité. Plus caractéristique pour nous est le cumul, en plusieurs occurrences, des acceptations religieuse et civile : la *loy des ayeulx* désigne aussi bien la religion traditionnelle que les us et coutumes de la société

31. Premierement crain Dieu sur toute chose, / Aye tousjours dedans ton ame enclose,
/ Sa sainte loi, et toujours JESUSCHRIT... (VI, 41, 25-26).

32. Par ex. : IX, 38, 163 ; IX, 23, 164 ; X, 85, 12.

33. Cf. X, 104, 67 ; X, 348, 1. Cette acception est assez fréquente au XVI^e siècle ; cf. les textes cités X, 198, note 1, et XI, 100, note 2.

34. IX, 23, 164 ; IX, 108, 80 ; IX, 110, 128 ; X, 17, 27 ; X, 34, 362 ; X, 35, 390.

(XI, 7, 67). En plusieurs passages, le mot signifie même « doctrine religieuse » : *changer de loy* (XI, 21, 42), *croire en telle loy* (XI, 96, 646 ; cf. XI, 146, 562). Mais l'on ne relève presque aucune liaison avec « vice » ou l'expression d'une idée qui s'en approcherait.

5. *Les pièces de 1563 à 1572.* Non sans un certain arbitraire nous réunissons des œuvres assez diverses mais qui, dans l'utilisation de *loi*, présentent quelques traits communs.

5.1. La grosse majorité des occurrences viennent de pièces destinées au roi, à une reine ou à des princes (3/4 des relevés de 1564 à 1567). On sait que la *Franciade* (1572) est dédiée à Charles IX, pour qui elle a été faite. C'est dans cette période que l'environnement de *loi* exprime les positions les plus absolutistes : rien de « pire », par exemple, que de laisser le peuple participer à l'élaboration des lois (XIII, 130, 1073-1074, 1565). En 1569, une occurrence figure dans un contexte où le conservatisme social renforce le conservatisme religieux : quand on « méprise » *la loy des ayeulx*, quand *l'Evangile est commune aux (...) femmes, enfans, artizans*, alors *le crocheteur s'égale au citoyen* (XV, 153, 20 sq.).

Quelques occurrences semblent, au contraire, amorcer une évolution dont nous verrons le triomphe dans la dernière période : pour la première fois la douceur est mise en rapport avec la loi, précisément dans la pièce où on lit *loi pedagogue du vice* (XV, 167, 4). La *Franciade* (1572) parlera d'*adoucir le peuple* (XVI, 290, 996), et non seulement de le *regir*, etc. ; *amolir* apparaît quelques vers plus loin. *Loi* commence à être lié à l'emploi d'un vocabulaire moral (présence de *absoudre*, *espoir*, etc.).

Dès 1569, la loi n'est plus uniquement instrument de répression. De façon plus significative que jadis, elle évoque l'organisation pacifique de la cité, en face de la force, autre pilier du pouvoir. Le bon roi doit veiller à l'équilibre, comme Auguste

Qui balança d'un equitable poix
Icy la loy, et delà le harnois (XV, 27, 267-268).

L'opposition *loi / harnois* ou *loi / glaive* se lira quatre fois dans la *Franciade* avec une même valeur.

5.2. Pour la première fois, dès 1563-1565, les occurrences sans possessif ni détermination subséquente l'emportent en nombre. La différence entre la majorité et la minorité est d'abord faible ; elle peut varier ; elle s'accentue dans la *Franciade* où l'article de notoriété est nettement plus fréquent. La loi semble se présenter de plus en plus comme une entité indépendante de sa source. Ne généralisons certes pas. Deux occurrences (XII, 298, 1-4 (1563) et XIII, 116, 795 (1565)) montrent notamment que l'évolution n'est pas linéaire et que le poète

continue à s'interroger sur la nature de LA loi qualifiée de *diverse* et dont l'auteur se demande si elle ne *confond pas l'humain et le divin*.

6. *Les textes de 1578 à 1587.* La situation de Ronsard à la Cour a profondément changé (mort de Charles IX, succès littéraire de Desportes, etc.). Celle de la France aussi, qui s'enfonce dans le déchirement des guerres civiles.

6.1. Les occurrences de 1578 mettent en évidence la réalisation de deux tendances déjà aperçues. *Doux* est, pour la première fois, directement utilisé comme épithète de *loi* : *les loix qui sont plus douces que severes* (XVII, 171, 120). Des 5 caractérisations par *bon*, l'une date de la *Franciade*, les quatre autres de pièces publiées à partir de 1578.

La tendance, embryonnaire dans la *Franciade*, à parler des lois dans un contexte où la morale est en cause, se précise, notamment sous la forme d'une corrélation avec *vertu*. Déjà un texte de 1575 faisait le rapprochement (XVII, 82, 382). On le retrouve dans un sonnet où Ronsard loue les qualités exceptionnelles d'Hélène et termine par le tercet suivant :

Cela qu'au peuple fait la crainte de la Loy
La naïfve Vertu, sans peur, le fait en toy.
La Loy ne sert de rien, quand la Vertu nous garde. (XVII, 278, 11-14).

La note de la page 278 (t. XVII) de l'édition Laumonier glose *loi* par « morale courante » et, aux *addenda* (XIX, p. 194), les éditeurs précisent qu'il s'agit de « la loi que Ronsard avait déjà critiquée (XV, p. 216 et XVII, p. 266) », c'est-à-dire de la pureté chrétienne. Cette interprétation pose problème. Dans ce sonnet *galant*, Ronsard se féliciterait-il du refus de la dame, où il verrait l'équivalent volontaire de ce que la contrainte sociale inspire à d'autres ? Conversion inopinée à la chasteté ! Deuxième difficulté : s'il s'agit de morale sexuelle, comment interpréter le dernier vers ? Ronsard considère d'ordinaire l'honneur féminin comme une imposture (XVII, 266, 1) et non comme une simple inutilité, ce qu'il fait ici (*ne sert de rien*). D'autre part ce vers est marqué au coin de l'adage (*LA loy -NOUS*) ; il paraît bien concerner LA loi en général. Les choses s'éclairent si l'on se souvient des emplois que nous avons commentés plus haut. La vertu, « l'équité » peut très bien exister sans *loi engravée* et sans *crainte*. C'est précisément ce qui se passe ici : pour un personnage exceptionnel comme Hélène (v. 2-3 : ... *pleine de majesté — Cœur vrayment genereux*), l'exercice de la vertu n'a pas besoin de la loi avec son cortège de crainte et de contrainte ; la vertu naïfve (innée) fait le bien sans obligation. La loi perd encore de son importance : son domaine est limité non seulement par l'histoire mais aussi par l'existence d'une vertu supérieure.

Aussi n'est-ce ni aux *lois* ni à la philosophie que l'amoureux fera appel pour secourir son *chef grison* ; c'est à Bacchus, c'est-à-dire aux

forces telluriques irrationnelles (XVII, 302, 6). La loi, avec son austérité originelle, n'est plus le médiateur unique de l'ordre humain.

6.2. Tout en montrant encore quelques liaisons connues, la plupart des occurrences de 1584 et 1587 témoignent d'une évolution certaine.

L'accent sur l'aspect moral marque au moins six occurrences. C'est la *vertu* du prince qui montre le chemin et de la *loy supresme / Rend la rigueur plus douce en obeysant luy-mesme* (XVIII, 7, 137). Le poète en vient à douter de l'efficacité de la répression : *Ny prison, ny exil (...) ny la loy (...) ne poussent tant les cœurs du peuple à la vertu que (...) les bonnes mœurs du Prince* (XVIII, 5, 89-93). On aboutit ainsi aux quatre occurrences du *Discours de l'équité des vieux Gaulois*, dédié au royaume, qui oppose explicitement *loy escripte* et *loy naturelle* (XVIII, 86, 290-298) ; sans la contrainte d'aucune règle, le Gaulois donne un exemple éclatant de vertu ; sa générosité et sa loyauté envers le Milésien retors sont parfaitement gratuites.

Pourtant la loi voit son domaine s'étendre à un personnage qui ne semblait pas y être expressément soumis, le roi. En dehors du texte cité plus haut (*obeysant lui-mesme*), deux variantes sont révélatrices. Pour exprimer la puissance des femmes de Lemnos, l'auteur de la *Franciade* écrivait que seules elles *administroient le sceptre et la justice* (XVI, 176, 93-94). En 1584, il remplace *sceptre* par *lois*. Plus net encore est un ajout (1587) de 8 vers à l'*Hymne du Ciel* (après le vers 78 de la version primitive) : un roi doit rester dans son palais de peur d'une *querelle civile* et pour *servir aux lois d'œil, d'âme et de support* (VIII, 146, 78) ; le roi doit faire vivre et appliquer la loi en y obéissant lui-même (cf. XVIII, 99, 68 ; XVIII, 95, 146, etc.). Son rôle est de l'incarner. La loi n'a plus la puissance qu'on lui reconnaissait jadis. Elle n'a pas assez de force pour s'imposer elle-même :

La loy (toile d'areigne) est trop foible, et ne peult
Un Prince envelopper, si le Prince ne veult
S'y empestrer luy mesme (...) (XVIII, 5, 99-101).

Ronsard va jusqu'à écrire qu'il chérit celui

Qui mieux voudroit mourir que corrempre la Loy
Qui aime plus l'honneur qu'un mandement de Roy (XVIII, 100, 87-88).

À le prendre au pied de la lettre, on croirait que la loi s'impose au roi.

Le rapprochement *loi / peuple* se présente différemment de ce qu'il était. Non seulement est condamné qui veut *forcer les loix, le peuple et la droicture* (XVIII, 241, 8), mais une expression comme *rendre venerable et le peuple et les loix* (XVIII, 91, 68) rend un son nouveau pour qui a en tête les qualifications péjoratives des œuvres antérieures à 1575.

Enfin la liaison entre la loi et l'évocation de la paix se renforce. Sans reprendre l'étude des variantes bien connues de l'*Élégie à Guillaume des Autels*³⁵, nous nous bornerons aux modifications apportées à un passage de la *Franciade*. En 1572, Ronsard louait les vieux Corybantes

Qui soubs le glaive et la loy qu'ils tenoient
D'heureuse paix leurs peuples maintenoient (XVI, 190, 387-388).

En 1578 ce distique devient :

Qui par la loy leurs peuples gouvernoient
Et par le glaive en paix les maintenoient.

La politique intérieure (*gouvernoient*) n'est plus que l'affaire des lois ; le *glaive* n'apparaît que comme rempart contre les dangers extérieurs. Mais une équivoque demeure : on peut comprendre que la paix intérieure était aussi assurée par la force. Le texte de 1584 lève toute ambiguïté :

Qui par la loy, ame de la cité,
Gardoyent leur sceptre en tranquille unité.

Apogée de la loi, *ame de la cité* et garantie de l'unité nationale, si compromise au moment des troubles de la Ligue ! Beaucoup d'autres occurrences de *loi* pourraient être commentées de ce point de vue (cf. XVIII, 15, 299 ; XVIII, 152, 39, etc.).

7. Après cette revue rapide des occurrences de *loi*, au sens de règle civile et/ou religieuse, on ne s'étonne plus du qualificatif de *pedagogue du vice*. La loi peut être envisagée de deux points de vue différents.

L'un, qui apparaît dès les premiers textes, est essentiellement synchronique : la loi est un élément constitutif de la cité, un facteur nécessaire d'ordre. Son rôle par rapport aux pouvoirs constitués va évoluer au cours des années ; jusque vers 1575, elle ne s'impose guère au prince ; si elle n'est pas toujours présentée comme son fait, elle est le plus souvent rattachée à un législateur ou un peuple précis. Devenant petit à petit une entité, elle commence à peser sur le prince à partir de 1578 et à exiger de lui la « vertu ». Celle-ci devient l'essentiel. La loi n'est finalement qu'un moyen.

Une autre perspective apparaît dans les *Hymnes* et se systématise plus tard sans être dominante du point de vue du nombre d'occurrences. Il s'agit d'une vision diachronique : quelle est l'origine, et donc la légitimation, de *la loi* ? Celle-ci est un don de Dieu ; Minos et Moïse ne sont que les médiateurs de la volonté divine en la matière. C'est

35. Voir les variantes et la note 2 de la p. 350 de l'éd. cit., ainsi que les références bibliographiques de la note.

l'explication traditionnelle la plus souvent avancée. Sa valeur pédagogique et politique est évidente : le conservatisme en résulte. Mais avant Minos et Moïse, il n'y avait pas de lois et pourtant la Bible, tout comme la légende dorée, nous affirme que la vertu régnait ; les hommes ignoraient la distinction du bien et du mal. Dieu leur avait inspiré une propension irrésistible à l' « équité ». Si donc on réfléchit à l'essence profonde de la loi, on peut dire qu'elle est liée à la notion de vice, puisqu'elle n'apparaît avec ses contraintes que corrélativement avec lui. Or on se souvient que les deux occurrences de *loi pédagogue du vice* figurent dans un contexte de réflexion théorique et non de remarques politiques : dans un cas, c'est la *philosophie* qui vient *revisiter* les villes (VIII, 95, 167). Dans le texte de 1569, le poète récuse Minos, médiateur politique, au profit de Socrate, juste auteur des lois (XV, 26, 222-223). Notre syntagme se trouve dans une longue énumération des domaines du savoir, où le dédicataire est présenté comme rendant compte de la nature profonde des choses et, parmi elles, des lois.

À ce niveau de réflexion, la loi accompagne le vice, comme le pédagogue accompagnait l'enfant qu'il pouvait corriger. Ainsi est expliqué le caractère répressif de la loi, sur lequel Ronsard a longtemps insisté. Mais en même temps est sauvegardée la possibilité théorique ou mythique d'une vertu naturelle qui ne doit rien à la peur. Comment s'étonner que cet acte de foi dans les ressources virtuelles de la nature humaine s'exprime surtout au moment où les horreurs de la guerre civile pouvaient faire douter de l'homme et de *la loi* dont il est, apparemment, le rédacteur ?

Michel GLATIGNY,
Université de Lille III.

LUCIEN FEBVRE ET LA LINGUISTIQUE D'ANTOINE MEILLET

Linguistique et histoire, histoire et linguistique... Les échanges entre disciplines sont constants, ils constituent une des conditions nécessaires de l'évolution scientifique. Parmi les sciences humaines qui se sont, à certaines périodes, rapprochées de la linguistique, l'histoire figure en bonne place, avec la psychologie, l'ethnologie ou la sociologie par exemple. Cependant, si la linguistique a longtemps été « historique », les bonnes relations entre les deux disciplines ont ensuite connu une longue éclipse, avec l'installation progressive d'une linguistique conçue comme autonome et du structuralisme synchronique que l'on a longtemps déclaré incompatible avec une perspective historique. J'ai choisi d'examiner la période où la linguistique est encore historique avec Antoine Meillet, Ferdinand Brunot, et dialectologique avec Jules Gilliéron ou Albert Dauzat — alors qu'en histoire commence à souffler un esprit nouveau avec Lucien Febvre et Marc Bloch, esprit qui s'épanouira dans la revue les *Annales*. C'est, jusqu'à quelques tentatives assez récentes¹, le seul moment où un pont est jeté entre les deux domaines et où l'histoire « emprunte » nettement à la linguistique. Le principal artisan de cette collaboration passagère est Lucien Febvre (1878-1956). C'est pourquoi je l'ai mis au centre de cette enquête. Dans un article précédemment paru², j'ai analysé les ressemblances étroites qui unissent la méthode de F. Brunot et celle des études que L. Febvre a consacrées au lexique. Je voudrais maintenant élargir la perspective : quels linguistes, quelle linguistique attirent son attention ? À quel moment ? Qu'en retient-il ? Il s'agit donc ici de faire le point sur les relations de L. Febvre avec les sciences du langage.

1. 1. L. Febvre, on le sait, s'est opposé très tôt aux historiens « positivistes » qui se limitaient à l'histoire politique et institutionnelle, celle des rois et des traités, qui postulaient une chronologie régulière et

1. Cf. R. Robin (1973) et F. Helgorsky (1982).

2. F. Helgorsky (1984). Les études de L. Febvre sur le lexique sont les suivantes : (1928 b), (1930 a), (1939) et (1948).

une temporalité sans faille, qui prétendaient à l'objectivité et à l'exhaustivité en recueillant à travers les textes les « faits », sans idées préalables ni hypothèse de recherche. Contre cette conception réductrice, il répétera toute sa vie que l'histoire c'est l'histoire de l'Homme, des hommes en société, donc celle du peuplement et du milieu géographique, celle des masses, celle des techniques et des idées, des sentiments, des mentalités — le grand mot est lâché qui réunit encore tant d'œuvres contemporaines ; il posera que la temporalité n'est pas uniforme et que les évolutions sont faites de ruptures, que le « fait » n'est pas un donné, qu'il ne s'impose pas tout seul mais qu'il est le résultat d'une construction scientifique et que l'historien ne doit pas s'embarquer sans biscuit, ou sans boussole, c'est-à-dire sans quelque hypothèse lui permettant de choisir.

Un renouvellement aussi profond, tant sur le plan de l'objet que sur celui de la mise en œuvre des données, demandait des « alliances et appuis », l'expression est de L. Febvre lui-même³. Il va donc chercher du côté des sociologues et ethnologues (Durkheim, Mauss, Lévy-Bruhl), des géographes (Vidal de la Blache), des philosophes (H. Berr), des linguistes enfin, les ouvertures qui manquent à l'histoire officielle. C'est une entreprise de collaboration interdisciplinaire systématique assez rare pour être soulignée, originale et nouvelle en ce qu'elle postule non des emprunts massifs dans un esprit positiviste⁴ mais des synthèses nouvelles dictées par la nature des objets choisis : « Entre disciplines proches ou lointaines, négocier perpétuellement des alliances nouvelles ; sur un même sujet concentrer en faisceau la lumière de plusieurs sciences hétérogènes : tâche primordiale, et de toutes celles qui s'imposent à une histoire impatiente des frontières et des cloisonnements, la plus pressante sans doute et la plus féconde. Emprunt de notions ? Quelquefois. Emprunt de méthodes et d'esprit avant tout. » (1934 : 14). Collaboration, alliance qui doivent respecter le domaine de chacun. Emprunts d'« esprit », d'orientations qui doivent relancer les recherches, suggérer des hypothèses nouvelles : « L'historien (...) s'il n'a pas à s'improviser linguiste (...) peut du moins trouver chez le linguiste en maintes circonstances, plus qu'un auxiliaire, plus qu'un collaborateur indépendant : un éveilleur d'idées, un entraîneur » (1911 : 147).

1.2. Les réflexions que L. Febvre consacre à la linguistique, on les trouve dans quelques articles et dans les comptes rendus qu'il donna à la *Revue de Synthèse (Historique)* de H. Berr puis aux *Annales*, de 1903 à 1945 environ. On trouvera en annexe la liste de ces contribu-

3. Cf. L. Febvre (1953).

4. C'est le genre d'emprunt à la méthode historique que pratique F. Brunot (cf. F. Helgorsky (1981)), et avec moins de bonheur A. Brun (cf. ci-après § 2.1).

tions. Lorsqu'on les parcourt chronologiquement on est vivement frappé par le fait que les positions de L. Febvre sur le sujet, c'est-à-dire les principes auxquels il adhère et l'intérêt qu'il y voit pour l'historien, sont fixés très tôt et ne changeront plus. Le texte le plus important est un article programmatique de 1911 « Histoire et linguistique », suivi, en 1913, d'un long compte rendu de deux ouvrages de Meillet. Tout est dit, au point qu'en 1933, dans sa leçon d'ouverture au Collège de France, significativement intitulée « Examen de conscience d'une histoire et d'un historien », on retrouve les mêmes thèmes⁵.

C'est par la géographie que l'auteur de *La terre et l'évolution humaine* aborde la linguistique. Dans « Histoire et dialectologie » (1906) et « Histoire et linguistique » (1911), il attire l'attention des historiens en mal de documents, et tout particulièrement de ceux qui s'intéressent aux périodes les plus anciennes, sur le profit à tirer des travaux des dialectologues pour « étudier la formation et la genèse de nos provinces » (1906 : 150), la constitution des frontières, bref « les questions si obscures de peuplement et de migrations » (1911 : 131) ; il montre aussi, exemples à l'appui, l'intérêt des atlas linguistiques de Gilliéron (1906). Il cite Dauzat, assez largement, et G. Paris, F. Boillot, G. Millardet et d'autres dialectologues (1911). Cependant, dès ces premiers textes, les références les plus constantes et les plus laudatives renvoient à A. Meillet dont il connaît et cite les articles théoriques les plus importants : « L'état actuel des études de linguistique générale », « Comment les mots changent de sens », « Quelques hypothèses sur les interdictions de vocabulaire dans les langues indo-européennes ». Les travaux qui ensuite retiendront son attention se rattachent tous à l'histoire des langues, soit qu'ils traitent directement des évolutions linguistiques et de leurs causes sociales, soit qu'ils décrivent son objet, les normes et usages (ici ceux du français). Ce sont : A. Meillet, encore, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes* et *Aperçu d'une histoire de la langue grecque* (1913) ; A. Brun, *Recherches historiques sur l'introduction du français dans les provinces du Midi* (1924) ; H. Bauche, *Le langage populaire* et A. Timmermans, *L'argot parisien* (1925), un certain nombre de tomes de *l'Histoire de la langue française* et quelques études de Brunot (1926), (1928 a), (1932 b), (1944 a) ; C. Niceforo, *Le parler des gens moyens* (1932 a) ; K. Nyrop, *Linguistique et histoire des mœurs* (1936) ; A. Dauzat, *Le génie de la langue française* (1944 b). L'intérêt de L. Febvre s'est donc déplacé vers l'histoire de la langue en fonction des groupes sociaux qui la parlent et sous l'espèce des études de lexique — étymologie mais surtout sémantique — susceptibles d'aider l'historien dans la compréhension des mentalités

5. De plus, si l'on excepte les premiers articles, il s'agit le plus souvent de comptes rendus assez brefs, voire de simples notes de lecture dont nous n'avons retenu que les plus importantes.

passées, de ce qu'il appelle « l'outillage mental ». Les seuls ouvrages recensés qui n'appartiennent pas à cette tendance de la linguistique historique et sociale sont, assez tardivement, B. Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* (1943), et deux articles de Cl. Lévi-Strauss : « La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara » (1950) et « Dédoubllement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique » (1951), mais cela ne modifie en rien le tableau qui vient d'être tracé. Ce qu'il loue chez Lévi-Strauss, ce n'est pas la méthode structurale, c'est l'acceptation de faits qui paraissent inexplicables et la formulation d'hypothèses pour en rendre compte ; et d'autre part, il se dit sensible à la « sympathie », à la compréhension qu'a l'ethnologue de son sujet, à une certaine émotion dans la description.

Sur cette ignorance de l'apport structuraliste et sur cette immobilité théorique, à première vue étonnante chez quelqu'un d'aussi ouvert, je reviendrai dans une autre contribution car la place manque pour le faire ici. Mais d'ores et déjà, notons que le grand développement du structuralisme se produit après la mort de L. Febvre, et que c'est la linguistique sociologique et dialectologique du début du siècle et elle seule qui représente pour lui, jusqu'au bout, La Linguistique.

1.3. Or cette linguistique est dominée par A. Meillet. Il n'est que de lire, pour s'en convaincre, la liste de ses élèves et disciples dressée par G. Mounin (1972) : Ernout, Gauthiot, Vendryes, Grammont, Benveniste, Cohen, Sauvageot, Martinet, Kuriłowicz, Sommerfelt, Hjelmslev, Brøndal, Devoto, pour ne citer que les plus connus ; et G. Mounin avance même que c'est l'influence de Meillet qui a longtemps fait écran, en France, au développement des idées de Saussure.

Ceci explique peut-être cela... En tout cas Meillet est le linguiste auquel L. Febvre se réfère le plus souvent, et toujours de façon positive, voire laudative. De nombreuses citations pourraient témoigner de cette admiration constante mais nous nous contenterons ici de quelques jalons représentatifs. Les premières références datent, nous l'avons vu (§ 1.2), de 1906-1911 : il connaît déjà les textes fondamentaux de Meillet. En 1930, pour son étude sur le terme *Civilisation*, c'est « la difficile approbation de Meillet » qu'il a quêtée (1962 : 325). En 1933, dans sa leçon d'inauguration au Collège de France, la linguistique qui figure parmi les disciplines nouvelles auxquelles doit recourir l'historien, c'est encore celle de Meillet « proclamant que tout fait de langue manifeste un fait de civilisation » (1934 : 13). C'est à Meillet qu'il fait appel pour concevoir et coordonner la partie linguistique du tome I de l'*Encyclopédie française*⁶ ; ce sera d'ailleurs une des dernières entreprises du linguiste avant sa mort en 1936. Et en 1954, Meillet reste « le grand maître incontesté des études linguistiques de notre génération » (1954 : 524). Bref, la grande caution, c'est encore et toujours Meillet.

6. *L'outillage mental. Pensée, langage, mathématique*, Paris, 1937.

Nous noterons en passant que Meillet, lui, ne pose pas en principe, théorique ou pratique, le recours à l'histoire, de même qu'il ne cite jamais L. Febvre que pourtant il devait connaître puisqu'ils fréquentaient les mêmes cercles autour de *L'Année sociologique*. A cela je vois plusieurs types d'explications. D'une part, pour lui la linguistique *est historique*, y compris la linguistique générale : la dimension historique étant constitutive et les méthodes forgées, point n'est besoin d'aller chercher au dehors. D'autre part, et surtout, la tendance représentée par L. Febvre et la *Revue de Synthèse historique* puis les *Annales* reste longtemps minoritaire dans le domaine de l'histoire et plus encore dans la représentation de cette discipline qu'on avait à l'époque⁷.

2. Nous pouvons maintenant examiner ce que L. Febvre retient de cette linguistique.

2.1. On ne sera guère étonné sans doute de le voir reprendre à son compte et affirmer au long des années la nature sociale du langage : « Le langage, fait social » (1911 : 145), « La langue étant le fait social par excellence » (1926 : 185), « Le langage, fait social par excellence » (1928 : 112)⁸, « Tout fait de langue manifeste un fait de civilisation » (1934 : 13), « Langage, cette autre voie cardinale d'accès du social dans l'individu » (1938 : 220). On notera qu'il parle tantôt du *langage* défini par les contextes comme moyen de communication entre les hommes, tantôt de la *langue* définie par les contextes comme une langue historique donnée, L. Febvre paraissant ignorer jusqu'au bout la distinction langue/parole. Ce qui nous importe ici, c'est que langue ou langage représente pour lui le fait social type et que, dans son long article sur Meillet (1913), c'est sur les conditions sociales et concrètes d'évolution des langues qu'il met l'accent.

Cette insistance cadre parfaitement avec l'espèce de sociologisme ambiant qui caractérise la pensée de toute cette période et qui doit évidemment être ramené à l'influence de Durkheim dont *Les règles de la méthode sociologique* date de 1895. Cette influence s'exerce sans intermédiaire, directement, grâce au rayonnement de la revue *L'Année sociologique*. Directement c'est-à-dire, alors même qu'il s'agit d'une des propositions fondatrices de la linguistique contemporaine, indépendamment de Saussure. Ainsi, en 1930, Meillet écrit dans une lettre à Trou-

7. Quoique pour des raisons différentes, F. Brunot ne semble pas non plus reconnaître L. Febvre ; cf. F. Helgorsky (1984). D'ailleurs, si Meillet est un maître, L. Febvre n'est d'abord qu'un jeune historien. Régions les questions d'âge : L. Febvre, né en 1878, a 18 ans de moins que F. Brunot (né en 1860) et 12 de moins que Meillet (né en 1866), mais cela ne suffit pas à expliquer son sentiment d'appartenir à la même génération que M. Bloch (né en 1886) alors qu'il considère Meillet comme un maître.

8. Les deux formulations immédiatement précédentes se trouvent dans des comptes rendus de travaux de Brunot dont L. Febvre reprend les termes quasiment mot pour mot ; cf. F. Helgorsky (1984).

betzkoï⁹ : « J'ai été bien étonné quand j'ai vu [lors de la publication du *Cours de Linguistique Générale*] F. de Saussure affirmer le caractère social du langage : j'en étais venu à cette idée par moi-même et sous d'autres influences ». Pour préciser ces « autres influences » il faudrait certainement citer la tradition de Bréal qui avait commencé à prendre en compte des facteurs sociaux. Ce qui est certain, c'est que Meillet, collaborateur depuis 1901 de *L'Année sociologique* où il recense les travaux de linguistique présentant un intérêt pour les sociologues, doit à ces derniers l'approfondissement de sa théorie sociale du langage et, en particulier, le rapprochement langue/fait social et langue/institution. C'est aux durkheimiens aussi que L. Febvre tresse des couronnes : « nous n'avons jamais laissé passer sans la saisir une occasion de proclamer notre dette, plus encore que vis-à-vis de Durkheim et de ses ouvrages théoriques — vis-à-vis de cette *Année sociologique* qui fut, entre 1900 et 1910, une de nos meilleures maîtresses à penser » car, ajoute-t-il, « La dogmatique durkheimienne nous séduisait peu. (...) Mais la critique, faite d'un point de vue sociologique assoupli, de tant d'ouvrages d'histoire économique, (...) de linguistique, de psychologie, de droit (...), etc... ne nous laissait jamais indifférents » (1954 : 524). Et il cite, sans compter Meillet, une bonne demi-douzaine de collaborateurs parmi lesquels M. Mauss et Lévy-Bruhl — deux noms qui s'imposent également dans le cas de Meillet. On peut donc poser que la reconnaissance du caractère social du langage, déjà inscrite dans certains courants de la linguistique du XIX^e siècle, s'est diffusée à partir de *L'Année sociologique* dans différentes directions jusqu'à devenir un des leit-motive des historiens de la langue comme des saussuriens, et même jusqu'à se trouver quasiment vidée de sa substance et réduite ultérieurement à un rôle d'alibi commode chez certains structuralistes.

En attendant, même s'ils ne prennent pas part aux discussions provoquées par le statut ambigu du fait social selon Durkheim (à la fois « chose », phénomène de la réalité sociale et fait de langage, transposition de ce fait dans le langage de la sociologie), Meillet comme de son côté Saussure approfondissent l'analyse du statut de ce fait en linguistique. Cela les conduit à assimiler la langue à une *institution*, à en développer les caractères d'*intériorité* et d'*extériorité* par rapport au locuteur, allant jusqu'à une dialectique individu/collectivité chez les sujets parlants dans le *Cours de Linguistique Générale*. L. Febvre, lui, en reste à la proposition initiale. Certes il avait lu Meillet ; certes il ne pouvait pas ne pas avoir lu Brøndal, collaborateur du Tome I de l'*Encyclopédie française*, qui y définit lui aussi très clairement la langue comme une institution. Mais ce qui l'intéresse dans « la langue, fait social », c'est le qualificatif de *social* qu'il inclura en 1929 dans le titre

9. Publiée par Cl. Hagège, *La Linguistique*, 1967, n° 1.

des premières *Annales* « d'histoire économique et sociale » : « Quand nous avons fait imprimer, Marc Bloch et moi, ces deux mots traditionnels sur la couverture de nos *Annales*, nous savions bien que « social », en particulier, est un de ces adjectifs à qui l'on a fait dire tant de choses, dans le cours des temps, qu'il ne veut finalement à peu près rien dire » ; mais il n'en était que plus disponible pour une revue qui se voulait ouverte (1953 : 19).

On voit assez, maintenant, ce que L. Febvre cherche et trouve chez Meillet : c'est une confirmation de ses intuitions, une conception globale du social et du linguistique. Il ne vise pas un approfondissement, il veut seulement provoquer, éveiller (les linguistes ne doivent-ils pas être des « éveilleurs d'idées » ?) et intégrer ; il recherche des points communs ; il recherche en fin de compte tout ce qui indique une unité (mythique ?) de la Science.

Si quittant ces généralités on descend dans le détail, on verra qu'il emprunte également à Meillet des observations (sur les rythmes comparés des évolutions linguistiques et des changements dans les institutions sociales, par ex. (1911)) et certaines notions ou explications que nous qualifierions aujourd'hui de « sociolinguistiques ». Ainsi il pense l'évolution — qu'elle soit linguistique ou historique — en termes de *groupes sociaux* et de contacts ; il souligne l'importance de l'*emprunt* dans le domaine des langues mais aussi dans celui des arts, des sciences, des institutions, bref dans tout le domaine du « social » qu'il entend au sens large d'activités humaines. Et lorsqu'il critique le travail d'A. Brun sur l'introduction du français dans les provinces du Midi (1924), c'est au nom de la notion de *prestige* qui est une des plus « modernes » parmi les propositions novatrices de Meillet. Il l'utilise pour refaire l'analyse qu'A. Brun a manquée. Il lui reproche de collectionner les faits sans hypothèse préalable et de chercher ses explications, lorsqu'il en donne, du côté de l'histoire politique : deux péchés mortels de l'histoire positiviste traditionnelle ! Son hypothèse à lui, c'est le prestige appuyé sur « une civilisation reconnue supérieure ». « Quand la langue des dominés prétend à un prestige sinon supérieur, au moins égal à celui dont jouit la langue des dominants : rien à faire ». Dans le cas contraire, les dominés adoptent sans résistance ou presque la langue des dominants. Or justement, il n'y a plus à cette époque « de culture propre au Midi. Par contre, une culture française qui de jour en jour devient plus étendue, plus forte, plus prestigieuse » (1924 : 48-50). L'hypothèse de L. Febvre met en avant des causes sociales ; la notion de prestige est d'ailleurs employée sans référence explicite à Meillet, mais la démonstration est brillante, l'élève est digne du maître.

Ainsi, L. Febvre trouve chez Meillet quelquefois des principes généraux, quelquefois des démarches, toujours la confirmation de remarques qu'il a lui-même faites en histoire. L' « emprunt » à la linguistique lui permet alors de les justifier ou de les préciser.

2.2. Une autre rencontre importante se situe sur un plan que nous définissons aujourd'hui comme épistémologique, mais qui reste très lié aux « emprunts » concrets précédemment analysés. Dès 1911, L. Febvre croit déceler « une parenté des attitudes intellectuelles chez les linguistes et les historiens » lorsqu'il les voit « aux prises avec cette vieille, instinctive illusion de la permanence et de la continuité des phénomènes ». Illusion de l'histoire du XIX^e siècle qu'il a rejetée, illusion qui fonde aussi son rejet de la linguistique historique traditionnelle. Le recul nous montre aujourd'hui que L. Febvre était en proie à une autre illusion lorsqu'il mettait au pluriel *les linguistes et les historiens* dont fort peu, à cette époque, commençaient à se dégager d'un évolutionnisme continuiste. Quoi qu'il en soit, Meillet était de ceux-là¹⁰, car il mettait sans cesse en évidence les discontinuités dans l'évolution linguistique.

Reste entier le problème de la nature de ces discontinuités, qui diffère selon les cas. Là encore, L. Febvre ne semble pas faire le détail.

La discontinuité inhérente à la méthode comparative n'est-elle pas seulement méthodologique (ou discursive), simple effet d'un découpage pratiqué par l'observateur dans le flux du réel¹¹? La discontinuité introduite par l'emprunt dans les évolutions semble davantage liée à la réalité des phénomènes, de même que cette autre forme de la dialectique entre continu et discontinu constituée par les deux tendances contradictoires *unification / diversification* que Meillet montre sans cesse à l'œuvre : dans le temps — pas de filiation directe, pas de continuité ininterrompue, du latin au français par exemple — et dans l'espace, morcellement géographique des variétés suivi de mouvements vers l'unification pour rétablir la communication entre les hommes. Les causes de ces phénomènes sont totalement historiques et sociales.

Seuls ces deux derniers types de ruptures intéressent L. Febvre¹². Et ici encore, il a tendance à ne retenir de Meillet que des principes — certes fondamentaux — qu'il prêche lui-même en histoire : « Personne mieux qu'Antoine Meillet ne s'est employé ces derniers temps à

10. L. Febvre loue aussi Gaston Paris pour avoir mis en doute la notion d'unité dialectale (1911 : 142), et Gilliéron et Mongin parce qu'ils refusent « cette fausse unité linguistique dénommée patois » (1906 : 156).

11. C'est ce qui est impliquée par la formulation suivante de Meillet, choisie parmi beaucoup d'autres : « en linguistique on ne réussit guère à suivre le procès du changement ; on ne peut, presque toujours, qu'en marquer l'aboutissement (...) ; le linguiste détermine des états de langue successifs, d'ordinaire assez éloignés les uns des autres, mais que, dans quelques cas favorables, on peut saisir assez voisins (...) pour pouvoir dessiner, en quelque sorte, la courbe du développement » : Meillet (1936 : 74). L. Febvre ne s'attache pas à cette discontinuité résultant de la méthode comparative, alors qu'il pratique lui-même la comparaison des états de civilisation, dressant « des tables de présence et d'absence » (1953 : 84).

12. C'est beaucoup plus tard, à une époque où L. Febvre ne porte plus une attention neuve aux problèmes linguistiques, que Meillet rassemble et systématise sa conception des rapports entre continu et discontinu *dans chaque langue ou état de langue* : Meillet (1936 : 70, 73-74).

battre en brèche le préjugé tenace de la « filiation directe », du « développement linéaire simple » que les historiens — des institutions par exemple — connaissent trop » (1913 : 158). Meillet, Febvre, même combat ! Car pour L. Febvre, c'est bien de cela qu'il s'agit, de « Combats pour l'histoire ». On comprendra que, dans ces conditions, il ne s'attarde pas trop sur les différences éventuelles, ni sur le contexte épistémologique « disciplinaire » dans lequel ces principes sont inclus.

2.3. Reste à explorer un dernier terrain d'entente entre L. Febvre et les linguistes : l'histoire des mots et ce qu'elle peut apporter à l'histoire des choses ou à celle des idées. La langue est une mémoire de la société, un témoin du passé. À ce titre, elle constitue, *en elle-même*, un « document » comme le sont de leur côté la carte des voies romaines, l'habitat rural ou les sources chiffrées de l'histoire économique. C'était là un point de vue nouveau. Non que l'histoire du XIX^e siècle eût ignoré la langue, mais elle ne s'y intéressait qu'à travers les documents écrits, les textes, seuls matériaux reconnus grâce auxquels l'historien établissait les « faits » historiques. Elle était donc envisagée soit d'une façon philologique, l'exactitude du texte garantissant l'exactitude du « fait », soit pour le contenu ou le sens qui permettait d'accéder directement à ce « fait ». D'ailleurs, la plupart des rapprochements récents entre histoire et linguistique procèdent *mutatis mutandis* de ce type de démarche, légitime au demeurant : le linguiste peut fournir à l'historien des méthodes pour analyser les textes ou pour prendre la mesure des pièges et des ambiguïtés énonciatives qu'ils présentent ; les historiens actuels, comme Régine Robin ou Michel de Certeau, lorsqu'ils adressent des demandes à la linguistique, la prennent comme une science des textes.

L. Febvre, lui, s'intéresse à la langue en tant que langue, et surtout au vocabulaire : la préoccupation du mot est chez lui ancienne et constante. En 1906, il commente ainsi l'intérêt des travaux de Gilliéron : « Quelle riche et curieuse contribution n'apporterait pas à l'histoire d'une région de la France une série de monographies, non plus de ses *patois* individuels mais de ses *mots* les plus vulgaires et les plus usuels : ceux qui servent à désigner les objets familiers, le matériel courant, les actions quotidiennes de l'existence — tous ces termes si riches d'humble vie profonde, accumulée en eux par le temps ? » (1906 : 156). Ensuite, au fur et à mesure qu'il précise son projet fondamental dont on sait qu'il visait à reconstituer l'« outillage mental » des époques révolues, c'est-à-dire un ensemble de termes et de notions permettant de penser le monde, il s'intéresse de plus en plus à l'histoire du vocabulaire parce qu'elle propose un accès privilégié à l'histoire des idées et des mentalités. La vie concrète, la vie intellectuelle et affective, on a là les deux domaines dans lesquels s'impose le recours à l'histoire des mots.

Toutes les œuvres de L. Febvre présentent des analyses sémantiques et étymologiques, toutes s'appuient par moments sur des sources lin-

guistiques : l'Abbé Girard et ses *Synonymes*, Littré, les dictionnaires du XVII^e siècle ou l'*Histoire de la langue française*. Les mots correspondent aux choses et leur sens dépend de l'ensemble social où ils sont employés. Aussi utilise-t-il un mot pour évoquer une période : *chauf-soir*, nom que l'on donnait dans certaines provinces à la cuisine, seul lieu dans la maison où l'on ait chaud, permet un développement sur les conditions de vie au XVI^e siècle ; *tranchoir*, rond de pain rassis sur lequel on mettait la nourriture prise directement au plat avec les doigts, introduit des observations sur le thème mœurs et alimentation, etc. (1962 : 550). L'analyse linguistique est donc mise au service de la synthèse historique. D'autres travaux de L. Febvre constituent en eux-mêmes de véritables études lexicologiques. Dans un article précédemment paru¹³, j'ai montré comment L. Febvre rejoignait F. Brunot dans son projet de faire l'histoire des idées à partir de celle des mots et *dans la pratique* même de cette histoire ; j'ai analysé les ressemblances de méthode entre l'étude sur *Civilisation* et les études sémantiques et lexicologiques de l'*Histoire de la langue française*, concluant à une influence probable de F. Brunot sur L. Febvre, vers 1928-1930, sous la forme d'une espèce de cristallisation chez l'historien d'idées qu'il avait probablement depuis longtemps, le linguiste lui présentant alors un modèle, une réalisation particulièrement achevée.

Où est Meillet dans tout cela ? Son influence dans le domaine lexicologique est moins visible que celle de Brunot. Toutefois elle est antérieure et demeure nette au plan des principes. L. Febvre a découvert Brunot au fur et à mesure des parutions de l'*Histoire de la langue française*, car ce dernier n'a jamais théorisé ni publié de textes « doctrinaux ». De Meillet, par contre, il avait pu lire dès 1903 l'*Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes* où tous les principes sont déjà posés mais où les exemples d'application sont empruntés surtout à la phonétique et à la morphologie ; en 1906, il trouvait dans « Comment les mots changent de sens » (publié, faut-il le souligner, dans l'*Année sociologique*) les mêmes idées fondamentales appliquées au vocabulaire dont Meillet dit qu'il constitue « le groupe de faits linguistiques où l'action de causes sociales est dès maintenant reconnue de la manière la plus certaine et la plus exactement déterminée » (1921 : 233). Dans cet article L. Febvre trouvait aussi des exemples d'analyses concrètes et une masse d'observations. Son point de départ dans le domaine de l'histoire des mots qu'il a si brillamment développée, c'est bien la pensée de Meillet.

2.4. L'influence exercée sur L. Febvre par les deux représentants les plus marquants du courant « sociologique » de la linguistique française ne se situe donc pas sur le même plan mais semble parfaitement com-

13. F. Helgorsky (1984).

plémentaire. Meillet lui offre des principes et une caution scientifique, Brunot des modèles ; il consulte et cite Brunot¹⁴, il se réfère aux idées de Meillet. Certes Brunot fournissait des éléments directement utilisables alors que Meillet, slaviste et spécialiste des langues anciennes, ne traitait pas du français aux périodes qui intéressaient L. Febvre. Mais cette explication contingente ne suffit pas, il faut aussi tenir compte de la position de Meillet qui pour tous représentait *La linguistique* et dont on sait que l'action sur ses contemporains a été profonde et durable. Il est un *maitre*, L. Febvre emploie le terme à plusieurs reprises, jusqu'à le rajouter lors de la réédition de certains de ses articles¹⁵. Brunot, lui, est plutôt considéré comme un confrère, un historien à part entière d'ailleurs. La véritable rencontre, dans une pratique originale de l'histoire de la langue, c'est avec lui qu'elle a eu lieu. Mais c'est l'enseignement de Meillet qui l'avait rendue possible.

Au terme de cette enquête, on peut apprécier la nature et l'étendue des rapports entre historiens et linguistes au début de ce siècle.

On a vu L. Febvre se tourner vers Meillet et les dialectologues, puis vers Brunot. On constate que les échanges se font surtout dans le sens de la linguistique vers l'histoire. Les « emprunts », qui portent sur des principes généraux, quelques observations concrètes et des modèles d'analyse, sont à la fois importants et réduits. Importants parce qu'ils vont à contre-courant de l'esprit de l'histoire à l'époque, réduits car ils lui apporteront finalement moins que la géographie ou la démographie par exemple. Les historiens continueront à traiter les problèmes linguistiques à leur façon, comme si le langage allait de soi, c'est-à-dire comme s'il n'était rien de plus que la « matière première » de leurs documents, toujours directement signifiant et transparent. Certes les propositions de L. Febvre s'intégreront peu à peu à l'historiographie, mais les historiens vont cesser pendant des années de se préoccuper explicitement de la question du langage ; du moins ne renouveleront-ils pas la problématique¹⁶.

Du côté des linguistes, nous l'avons souligné, il n'y a pas de recours explicite. Ce qui ne veut pas dire que les historiens de la langue ne vont pas chercher leur bien dans les méthodes de l'histoire : Brunot, Dauzat, A. Brun empruntent chronologie et histoire politique. Pour Meillet,

14. Par exemple dans l'étude sur *Capitalisme* (1939 : 326-328) ou dans *La Religion de Rabelais* (1942), où l'étude de l'outillage mental du xvi^e siècle s'appuie largement sur les volumes correspondants de *L'Histoire de la langue française*.

15. « Laissons les saints dans leur niche. Adressons-nous au Maître », écrit-il (avec ou sans ironie ?) en 1953 lors de la réédition de « Antoine Meillet et l'histoire », repris dans *Combats*. La phrase ne figurait pas dans la *Revue de Synthèse Historique*, en 1913.

16. Un signe de cette désaffection : dans les Tables analytiques des *Annales*, de 1933 à 1945, il n'y a plus de section « linguistique » parmi les sciences auxiliaires de l'histoire.

l'échange se fait plus clairement avec la sociologie durkheimienne¹⁷ qui lui permet de renouveler profondément la vieille linguistique historique. Cependant, tout n'allait pas pour le mieux dans le monde de la pluridisciplinarité et les cloisonnements montraient déjà une belle résistance¹⁸.

Au cours de ce bilan, nous avons dû laisser en suspens certaines questions. Je voudrais au moins esquisser quelques hypothèses explicatives, trop longues à développer ici, et qui se situent sur un plan un peu différent de ceux que nous avons examinés jusqu'à présent.

Il y a en particulier la question des rapports de L. Febvre avec le structuralisme. On a remarqué à plusieurs reprises que, dans le domaine qui nous intéresse, ses positions théoriques sont fixées dès 1913 : non seulement il n'a jamais intégré dans sa conception les éléments nouveaux que le structuralisme apportait, assez tard il est vrai, vers 1950, mais encore il ne semble pas en avoir mesuré l'importance alors qu'il prônait dans son domaine une méthode que l'on a qualifiée de « structurale ». Ce paradoxe souligné par certains historiens¹⁹ n'en est un qu'en apparence. Car il conviendrait d'abord de s'interroger sur ce que veut dire « structurale » lorsqu'on parle de l'histoire de L. Febvre, et d'étudier de plus près ce qu'il pense du concept de *structure*. On verrait qu'il se méfie beaucoup du terme et que sa conception est celle d'un *Zusammenhang*, c'est-à-dire d'une « interdépendance des faits de tous les ordres » (1957 : 24) dont l'articulation reste très vague. On verrait aussi que l'accent mis sur les ruptures et sur la spécificité du *Zusammenhang* à chaque époque va de pair chez lui avec une aspiration vers la synthèse, que le facteur unifiant c'est l'Homme²⁰ et que son œuvre enfin manifeste à chaque instant une recherche (un rêve ?) d'unité de la Science — ce qui arrive à lui faire négliger certains caractères d'un Brunot ou d'un Meillet pourtant en contradiction avec ses propres principes, sur un plan épistémologique.

C'est qu'ils ont en commun, tous les trois, une conception profondément humaniste, et optimiste, de la société et de la science, ainsi que certaines options de nature idéologique. C'est pourquoi je me propose d'étudier ultérieurement les contenus que recouvre, par exemple, la notion de *Civilisation* — fondamentale chez L. Febvre, constamment présente chez Meillet — ou celle de *Nation* — dont on connaît l'impor-

17. Cf. J. Stéfanini (1979).

18. Résistance dont se plaignait déjà Meillet dans *L'Année sociologique* en 1910 (t. XI) : « Bien que l'on ne conteste ni ne méconnaisse en principe le caractère social des faits linguistiques, les linguistes continuent à étudier les langues en elles-mêmes (...) C'est ce qui fait que les livres de linguistique parus dans la période embrassée par ce volume de *L'Année* n'appellent pas en général de compte rendu ici. »

19. R. Robin (1973 : 65) et H. D. Mann (1971 : 132).

20. Les majuscules sont de Febvre lui-même. Il a coutume d'en mettre à certains termes clefs de son idéologie : la Science y a droit également, ainsi que la Vie, la Révolution (scientifique), le Hasard, etc.

tance pour Meillet et que l'on trouve aussi chez Febvre. Tout ceci allant de pair avec leur rejet des explications par la *race*. Ces conceptions sont à la frontière entre épistémologie et idéologie. *Civilisation, nation* ont une fonction explicative dans leur système scientifique ; mais en même temps, ce choix ne peut pas ne pas être rapporté à certaines tendances politiques libérales, très présentes dans l'Université française.

Ce choix est également révélateur de l'esprit et de la culture — et de l'*épistémé* — de l'époque. Comme Brunot, comme Meillet, L. Febvre appartenait à des générations dont la façon de penser le monde présentait une bonne cohérence générale (issue de deux siècles de cartésianisme et de positivisme, entre autres). Système dans lequel les notions d'Homme, de Civilisation, etc. jouaient un rôle « intégratif » et étaient senties comme une espèce d'absolu, même si l'on s'en défendait parfois. Certes L. Febvre, plus ouvert et plus jeune que Meillet ou Brunot, a pu voir la construction humaniste se fissurer de toutes parts. Il a vécu comme un drame intellectuel la découverte de la relativité en physique, sentant bien que la place de l'Homme allait être sérieusement remise en question. Mais, au début de ce siècle, le pouvoir explicatif du système était intact. Et il me semble qu'au delà des échanges de type scientifique ou disciplinaire, il est des options communes ou proches qui expliquent ou renforcent les adhésions. C'est particulièrement frappant dans le cas de la fidélité de L. Febvre à la linguistique de Meillet et de Brunot.

Françoise HELGORSKY,
Université de la Sorbonne nouvelle.

OUVRAGES CITÉS

- FEBVRE, Lucien (1906) : « Histoire et dialectologie. Aux temps où naissait la géographie linguistique », *Revue de Synthèse Historique*, XXII, p. 249-261 ; repr. dans L. FEBVRE (1953), p. 147-157.
- (1911) : « Histoire et linguistique », *Revue de Synthèse Historique*, XXIII, p. 131-147.
- (1913) : « Antoine Meillet et l'histoire. La Grèce ancienne à travers sa langue », *Revue de Synthèse Historique*, XXVII, p. 52-65 ; repr. dans L. FEBVRE (1953), p. 158-168.
- (1922) : *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Paris, La Renaissance du Livre.
- (1924) : « Politique royale ou civilisation française ? La conquête du midi par la langue française », *Revue de Synthèse Historique*, XXXVIII, p. 37-52 ; repr. dans L. FEBVRE (1953), p. 169-181.
- (1925) : [Notes de lecture sur] H. BAUCHE, *Le langage populaire*, et A. TIMMERMANS, *L'argot parisien*, *Revue de Synthèse Historique*, XXXIX, p. 203-204.

- (1926) : « Problèmes d'histoire greffés sur le « Brunot ». La nationalité et la langue en France au XVIII^e siècle », *Revue de Synthèse Historique*, XLII, p. 19-40 ; repr. dans L. FEBVRE (1953), p. 182-200.
- (1928 a) : « Le français sous la Révolution d'après M. Brunot », *Revue de Synthèse Historique*, XLV, p. 111-118.
- (1928 b) : « Frontière : le mot et la notion », Bulletin du Centre International de Synthèse n° 5 — *Revue de Synthèse Historique*, XLV, p. 31-44 ; repr. dans L. FEBVRE (1962), p. 11-24.
- (1930 a) : « Civilisation : évolution d'un mot et d'un groupe d'idées » dans *Civilisation, le mot et l'idée, 1^e Semaine Internationale de Synthèse*, Paris, p. 1-55 ; repr. dans L. FEBVRE (1962), p. 481-528.
- (1930 b) : « Les mots et les choses en histoire économique », *Annales d'Histoire économique et sociale*, II, p. 231-234.
- (1932 a) : « Recherches sociales sur la statistique des vocabulaires », *Annales d'Histoire économique et sociale*, IV, p. 591.
- (1932 b) : « Le vocabulaire de la vie chère », *Annales d'Histoire économique et sociale*, IV, p. 591-592.
- (1934) : « Examen de conscience d'une histoire et d'un historien » (leçon d'inauguration, Collège de France, 1933), *Revue de Synthèse*, VII, p. 93-106 ; repr. dans L. FEBVRE (1953), p. 3-17.
- (1936) : « Mots de civilisation », *Annales d'Histoire économique et sociale*, VIII, p. 302.
- (1939) : « Capitalisme et capitaliste : mots et choses », *Annales d'Histoire sociale*, I, p. 401-403 ; repr. dans L. FEBVRE (1962), p. 325-329.
- (1942) : *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, A. Michel.
- (1943) : [Compte rendu de] B. PARAIN, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, *Mélanges d'Histoire sociale*, IV, p. 89-91.
- (1944 a) : « Un grand livre d'histoire : 'le Brunot' », *Mélanges d'Histoire sociale*, V, p. 84-88.
- (1944 b) : « Le génie de la langue française », *Mélanges d'Histoire sociale*, V, p. 120-121.
- (1948) : « Travail : évolution d'un mot et d'une idée », *Journal de Psychologie*, p. 19-28 ; repr. dans L. FEBVRE (1962), p. 649-658.
- (1950) : [Compte rendu de] Cl. LÉVI-STRAUSS, « La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara », *Annales*, p. 541-542.
- (1951) : [Compte rendu de] Cl. LÉVI-STRAUSS, « Dédoubllement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique », *Annales*, p. 379-381.
- (1953) : *Combats pour l'histoire*, Économies, Sociétés, Civilisations, Paris.
- (1954) : [Compte rendu de] A. CUVILLIER, *Où va la sociologie française ?*, *Annales*, p. 524-526.
- (1957) : *Au cœur religieux du XVI^e siècle*, Paris, Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études.
- (1962) : *Pour une histoire à part entière*, Paris, Bibliothèque de l'École Pratique des Hautes Études.

- HELGORSKY, Françoise (1982) : « Norme et histoire », *Français moderne*, L, p. 15-41.
- (1984) : « Ferdinand Brunot et Lucien Febvre ou l'histoire par les mots », *Mélanges G. Antoine*, Nancy, Presses Universitaires, p. 529-540.
- MANN, Hans Dieter (1971) : *Lucien Febvre. La pensée vivante d'un historien*, Paris, A. Colin.
- MEILLET, Antoine (1903) : *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, Paris, Hachette.
- (1921) : *Linguistique historique, linguistique générale* I, Paris, Champion.
- (1936) : *Linguistique historique, linguistique générale*, II, Paris, Klincksieck.
- MOUNIN, Georges (1972) : *La linguistique du XX^e siècle*, Paris, P.U.F.
- ROBIN, Régine (1973) : *Histoire et linguistique*, Paris, A. Colin.
- STÉFANINI, Jean (1979) : « Sur une première rencontre de la linguistique et de la sociologie : relecture d'A. Meillet », *Recherches sur le français parlé* (Aix-en-Provence), n° 2, févr., p. 9-24.

LE DIALOGUE THÉÂTRAL

« S'agit-il d'étudier, comme on le fait faire si souvent aux jeunes élèves ou aux étudiants, la progression d'une scène, on remarque comment l'on passe d'une situation à une autre, comment les sentiments s'exacerbent, comment deux êtres qui s'aiment en arrivent en quelques minutes à se hater. Mais le dialogue lui-même ? Comment progresse-t-il ? Il y a plusieurs moyens d'enchaîner des répliques ; lesquels l'auteur a-t-il choisis ? Et pourquoi ? Il n'est presque jamais répondu à ces questions. Bien mieux, elles ne sont jamais posées (...). On oublie, on ignore ou l'on feint d'ignorer que l'on se trouve en face d'œuvres dont la caractéristique essentielle est d'être écrites sous forme de conversations pour être jouées » (Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1980').

« Conversations » : le mot est lâché. Or il se trouve que la linguistique s'oriente à l'heure actuelle résolument vers l'étude des fonctionnements conversationnels ; que la théorie des interactions (fécondée par les recherches antérieures d'ethnologues et ethnométhodologues de la communication tels que Gumperz, Hymes, Goffman, Watzlawick, Sachs, Schegloff, etc.) constitue à mon avis l'une des composantes les plus prometteuses et excitantes de cette discipline, trop longtemps confinée dans la description des énoncés produits par un seul et même locuteur ; que c'est personnellement, à la suite de bien d'autres², l'édification de cette « analyse conversationnelle » qui m'intéresse prioritairement, analyse dont je rappellerai rapidement le principe :

- la conversation est un *rituel social*, ce qui implique
- qu'elle soit considérée comme un cas particulier de comportement social, dont la seule spécialité est de se manifester verbalement ;
- qu'elle se déroule selon certaines *règles*, qu'il s'agit pour la linguistique d'expliciter ;
- ces règles sont de deux types : certaines régissent la structuration interne de l'échange conversationnel (système des « tours de

1. Dorénavant, nos références à cet ouvrage se présenteront comme suit : *L. D.*, p. 000.

2. Voir par exemple les travaux d'Eddy Roulet et de son équipe genevoise ou, à Birmingham, ceux de Sinclair et Coulthard.

parole », organisation hiérarchique des interactions globales en unités de « rangs » différents — « transactions », « échanges », « interventions », « actes de langage », etc. —, règles qui commandent la cohérence des différentes interventions observables dans le déroulement d'une même conversation³, etc.), cependant que d'autres, étiquetées « lois de discours » (Ducrot), « maximes conversationnelles » (Grice) ou « postulats de conversation » (Gordon et Lakoff), régissent plus largement l'ensemble des comportements discursifs et constituent une sorte de code déontologique que sont censés observer les interactants s'ils prétendent jouer honnêtement le jeu du langage.

J'ajouterais que pour observer le fonctionnement de telles règles, il est bien tentant de recourir au vaste corpus que constitue l'ensemble des textes dramatiques, puisqu'à la différence de ce que l'on observe dans les textes romanesques, un texte théâtral (envisagé sous sa forme écrite) se laisse analyser sans résidu — les didascalies exceptées — comme une séquence structurée de « répliques » prises en charge par différents personnages entrant en interaction, c'est-à-dire bien comme une espèce de « conversation ». Ce qui donc m'intéresse et m'occupe, c'est de mettre à l'épreuve un certain nombre des concepts descriptifs élaborés dans le cadre de cette « pragmatique conversationnelle », en tentant de les appliquer, entre autres, au texte théâtral, mon objectif étant à la fois

- de voir dans quelle mesure le recours à de tels concepts permet de rendre compte de certains aspects pertinents du fonctionnement de ce type de textes,
- mais surtout de montrer que l'observation de ce type particulier de corpus peut venir alimenter utilement la réflexion pragmatique, quoi qu'en disent certains conversationalistes qui n'admettent comme corpus légitimes que les enregistrements de conversations « authentiques »⁴.

Il s'agit donc pour moi, comme pour P. Larthomas du reste, de confronter le fonctionnement de ces deux types de dialogues — « naturels » et théâtraux ; mais, pour moi toujours, d'éclairer les premiers par l'étude des seconds, plutôt que de dégager en tant que telles les propriétés du langage dramatique.

3. Pour distinguer la cohérence « intra-répliques » et la cohérence « inter-répliques », P. Larthomas parle respectivement (*L. D.*, p. 262) de « cohésion » et d' « enchaînement ».

4. Telle est aussi l'orientation des ouvrages suivants : Deirdre Burton, *Dialogue and Discourse. A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation*, Routledge and Kegan Paul, London-Boston, 1980 ; Ernest W. B. Hess-Lüttich ed., *Literatur und Konversation*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980.

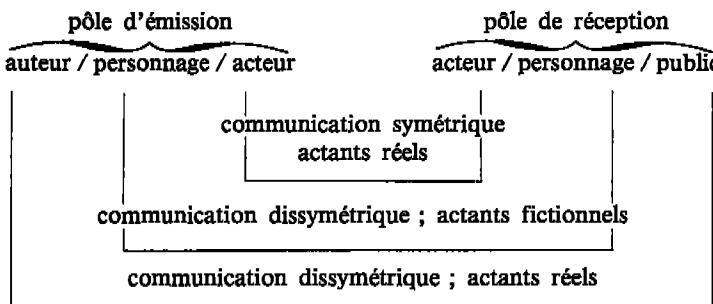
Cela dit, ce n'est pas à la défense et illustration de l'analyse conversationnelle que je vais m'employer ici. J'ai en d'autres lieux tenté de montrer que, lorsqu'on cherche à l'appliquer au dialogue théâtral, « ça marche » dans une certaine mesure. Je vais à l'inverse insister sur l'idée que ça ne marche *que* dans une certaine mesure, c'est-à-dire parler exclusivement de la *spécificité* de ce type de dialogue et des raisons qui font que le dialogue théâtral, lequel est doté d'un *statut* particulier et se trouve soumis à un grand nombre de *contraintes* particulières⁵, ne peut ni ne doit être assimilé à la « conversation ordinaire » : on ne dialogue pas, cela va de soi, au théâtre comme dans la vie — mais pourquoi ?

Ces raisons, je les regrouperai en deux rubriques :

- 1) celles qui tiennent à la spécificité du dispositif énonciatif dans lequel s'inscrit le dialogue théâtral,
- 2) celles qui relèvent du caractère littéraire, donc fabriqué et artificiel, de ces dialogues : il s'agit là d'« artefacts », de *simulations* que l'on ne saurait donc prendre pour des reproductions parfaitement mimétiques des échanges observables dans la vie quotidienne.

I. LA COMMUNICATION THÉÂTRALE : SPÉCIFICITÉ DE SON DISPOSITIF ÉNONCIATIF ET INCIDENCES SUR LES PROPRIÉTÉS INTERNES DE L'ÉNONCÉ DIALOGUÉ.

Disons pour aller vite que, dans la « vie ordinaire », *un* émetteur converse avec *un* récepteur (ou plusieurs récepteurs mais de même niveau), cependant qu'au théâtre on a affaire à une *chaîne* d'émetteurs/récepteurs, à un emboîtement d'instances énonciatives, que l'on peut grossièrement ainsi représenter :



(N. B. : par « actant » nous entendons ici, très largement, tout individu qui se trouve à quelque titre impliqué dans le circuit communicationnel).

⁵. *L. D.*, p. 40 : « l'œuvre dramatique nous paraît la plus déterminée qui soit, la plus soumise à toute une série d'exigences particulières ».

Précisons immédiatement que la seule instance conversationnellement pertinente, c'est celle des *personnages* : c'est par rapport aux seuls personnages que fonctionnent les déictiques, ou les maximes conversationnelles. Le théâtre fait dialoguer des personnages, qui constituent l'équivalent et le miroir des personnes qui, dans la « vie ordinaire », entrent en interaction.

En apparence du moins. Mais les autres instances énonciatives existent tout de même « quelque part », en amont ou en aval, ce qui n'est pas sans conséquences sur le fonctionnement interne d'un tel discours. C'est à ces conséquences que je vais d'abord m'intéresser, en laissant de côté les problèmes qui se posent du côté de la phase d'émission, ainsi que ceux que soulève la relation personnage/acteur ; en localisant donc le problème de la façon suivante : *quelles conséquences entraîne pour le fonctionnement de ce type de dialogue l'existence, en plus des récepteurs intra-scéniques, d'une instance réceptrice extra-scénique, à savoir le public ?*

Question préliminaire : en tant que récepteur du discours théâtral, quel statut reçoit précisément le public ?

Rappelons que, pour tout type d'interaction, on peut distinguer trois catégories de récepteurs⁶ :

- l' « allocitaire » (A) ou « destinataire direct », c'est celui que l'émetteur (L) considère explicitement, ainsi qu'en témoignent certains « indices d'allocution » de nature verbale ou para-verbale, comme son partenaire dans l'interaction ;
- un récepteur a statut de « destinataire indirect » lorsque, sans être véritablement intégré à la relation d'allocution, il fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée par L, de l'échange verbal ;
- il s'agit enfin d'un « récepteur additionnel » si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur.

Par rapport à cette trichotomie, le public a le statut suivant :

- C'est un destinataire indirect, pour l'auteur et pour l'acteur (qui, sans s'adresser directement à lui, tiennent compte de l'image qu'ils s'en construisent pour encoder et produire le message).
- Mais pour le personnage, c'est un récepteur additionnel : un intrus, un voyeur, un « écouteur », qui « surprend » indiscrètement des conversations dans lesquelles il n'a en principe aucune place, ainsi que l'énonce fort bien P. Larthomas (*L. D.*, p. 436) : « Mis à part

6. Voir là-dessus notre *Énonciation. De la subjectivité dans le langage* (Paris, A. Colin, 1980), p. 24 *sqq.*

les rares exemples que l'on peut donner où une personne apostrophe le public⁷, tout se passe comme si le spectateur surprenait une série de dialogues, de la même façon apparemment que nous pouvons surprendre et écouter des propos échangés sans qu'on s'aperçoive de notre présence »⁸.

Le théâtre, c'est donc du « langage surpris », ou plutôt du « langage comme surpris » — car il s'agit là d'un « faire-comme-si », dont bien entendu personne n'est dupe. Ce qui entraîne pour le fonctionnement de ce type de discours un certain nombre de conséquences : j'en retiendrai quatre, dont les trois dernières en tout cas peuvent être considérées comme fondamentales.

1) *Le motif du « secret surpris ».*

Que de « témoins indiscrets » sur la scène classique, que d'intrus dissimulés sous la table, déguisés en statues, tapis dans le « petit cabinet » ou quelque autre de ce que Goffman nomme les « zones d'aguet » ! Que d'obsessions précautionneuses aussi, que de soins pour vérifier que l'on n'est pas espionné, et qu'il n'y a personne dans ces « petits endroits propres pour surprendre » les précieux secrets...

Pourquoi tant de précautions, qui presque toujours s'avèrent inutiles ? Comment expliquer la fréquence, dans la tragédie, la comédie ou le vaudeville, d'un tel motif ? On le peut de bien des façons. Suggérons simplement ceci : c'est qu'il y a toujours, au théâtre, un témoin indiscret — en la personne du public ; l'obscurité de la salle, c'est celle du « petit cabinet » d'où nous épions et surprenons un discours qui ne nous est en apparence nullement destiné. Les précautions des personnages ne peuvent être de ce point de vue qu'inutiles — et ce motif du « secret surpris » s'interpréterait alors comme une sorte de redoublement spéculaire, sur scène, de ce qui toujours caractérise la relation scène/salle, tous ces « récepteurs additionnels » qui hantent l'espace scénique reflétant en miroir la position énonciative du récepteur extra-scénique.

2) *Le fonctionnement du « trope communicationnel ».*

— Nous parlons de « trope communicationnel »⁹ chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie

7. Ces exemples sont certes plus fréquents dans certains genres théâtraux tels que la *commedia dell'arte* ou le théâtre de tréteaux ; précisons donc que nous n'envisageons ici que le théâtre « classique » et ses formes dérivées (théâtre dit « du quatrième mur », qui repose sur une certaine conception de la *mimesis*), c'est-à-dire celui qui depuis plusieurs siècles fait dans notre culture figure de modèle dominant.

8. D. Burton considère semblablement que le discours théâtral se caractérise par le fait qu'il est toujours « overheard ».

9. L'expression ne se justifie que dans le cadre d'une théorie « standard étendue »

« normale » des niveaux de destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect : « C'est à vous que je parle, ma sœur », répète Chrysale avec une insistance d'ailleurs bien suspecte¹⁰. Nul doute en effet que l'énoncé qui se dissimule sous le précédent : « Ce n'est pas à vous que je parle, ma femme », ne soit à considérer comme une dénégation : c'est bien à Philaminte, qui d'ailleurs ne s'y trompe pas, que ce discours en fait s'adresse, qui la « concerne » bien plus directement que la pauvre Bélise, et c'est à la lumière de la « loi de pertinence » que s'identifie le trope, dont la structure peut être représentée comme suit :

Remarque : il arrive que le trope communicationnel se double d'une syllepse, i.e. que le sens de la séquence soit sensiblement différent pour A et pour B. Ainsi dans la fort célèbre scène 5 de l'acte II de *Tartuffe*, où certaines séquences discursives se déroulent simultanément sur deux isotopies, selon le schéma suivant :

L (Elmire)

- adresse en apparence à A (Tartuffe) un discours qui pour cet A reçoit le sens S_1 ,
 - s'adresse en fait à B (Orgon, caché sous la table), qui est censé extraire de l'énoncé un contenu $S_2 \neq S_1$
(le statut énonciatif d'Orgon étant celui
 - pour Elmire, de destinataire en apparence indirect, mais en fait principal,
 - pour Tartuffe, de récepteur additionnel).

C'est ainsi par exemple que la toux d'Elmire ne recevra pas le même statut sémiotique selon qu'elle se destine

- à Tartuffe, qui l'interprétera comme un indice de rhume :

TARTUFFE

Vous toussez fort, madame.

du trope, que nous développons ailleurs (voir notre ouvrage, à paraître, sur l'implicite discursif) — et que nous ne pouvons exposer ici.

10. Dans *Les Femmes savantes*, acte II, sc. 7.

ELMIRE

Oui, je suis au supplice.

TARTUFFE

Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ?

ELMIRE

*C'est un rhume obstiné, sans doute, et je vois bien
Que tous les jus du monde ici ne feront rien.*

TARTUFFE

Cela, certes, est fâcheux.

ELMIRE

Oui, plus qu'on ne peut dire.

- ou à Orgon, pour qui elle est censée fonctionner comme un *signal* (qu'il est temps que la plaisanterie cesse : cf. la didascalie *elle tousse pour avertir son mari*).

De même les inférences causales venant se greffer sur les séquences par nous soulignées dans les différentes tirades d'Elmire seront-elles d'une nature bien différente selon qu'on les envisage à l'intérieur du circuit communicationnel Elmire-Tartuffe ou Elmire-Orgon.

Dans ce passage enfin, qui exploite fort habilement l'élasticité référentielle du « on » :

ELMIRE, après avoir encore toussé.

Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder,
Qu'il faut que je consente à tout vous accorder,
Et qu'à moins de cela je ne dois point prétendre
Qu'on puisse être content et qu'on veuille se rendre.
Sans doute, il est fâcheux d'en venir jusque là,
Et c'est bien malgré moi que je franchis cela ;
Mais, puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,
Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,
Et qu'on veut des témoins qui soient plus convaincants,
Il faut bien s'y résoudre et contenter les gens,

le pronom dénote soit Tartuffe, soit Elmire dans le cadre de la première relation d'allocution, et parallèlement dans la seconde, soit Orgon, soit Elmire — une telle aisance dans le maniement du trope et de la syllepse, dans cette double duplicité verbale, donnant à rêver s'agissant d'un personnage dont tout le monde s'accorde à vanter la droiture ; et prouvant surtout combien il serait imprudent de traiter un tel discours, pour en extraire des « vérités » d'ordre psychologique, comme le fidèle reflet d'une parole spontanée, alors qu'il s'agit d'une construction

obéissant moins aux exigences de la « vraisemblance » qu'à celles de l'efficacité dramatique.

— Les exemples précédemment mentionnés mettent en jeu différents *personnages*, c'est-à-dire différents actants relevant de la même instance énonciative. À ce titre, ils peuvent tout aussi bien se rencontrer dans l'échange quotidien, et ils s'y rencontrent effectivement : devant le guichet d'une salle de spectacle, une queue particulièrement dense et survoltée ; quelqu'un lance, à la cantonade : « Y a des salauds ici ! » — espérant bien que le « salaud » (le resquilleur) en question se reconnaîtra, en prendra pour son grade, et comprendra que ce discours s'adresse à lui prioritairement, le reste de l'assistance étant en fait réduit au rôle de témoin de cette apostrophe vengeresse : il y a alors trophe communicationnel.

Mais le discours théâtral se caractérise en propre par le fait que, semblant s'adresser à certains personnages, c'est en réalité au public qu'il est en première et dernière instance destiné. Si l'on envisage ce qui se passe dans la relation existant entre actants non plus isotopes, mais hétérogènes énonciativement (*i.e.* si l'on enjambe ce « quatrième mur » qui sépare l'espace scénique et l'espace extra-scénique), *le discours théâtral apparaît alors comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel*.

3) Le fonctionnement de la loi d'informativité.

Pris dans un double circuit énonciatif, ce discours doit en tout cas satisfaire aux exigences simultanées, et parfois rivales, de ses deux couches de récepteurs¹¹. Ainsi : c'est par rapport aux seuls personnages que s'appliquent en principe les « lois de discours », et en particulier la loi d'« informativité ». Mais il faut en même temps informer les spectateurs. Lesquels ont, à l'ouverture de la pièce, un sérieux handicap : leur « compétence encyclopédique », en ce qui concerne l'univers fictionnel dans lequel évoluent les personnages, est vierge. Le dramaturge se trouve donc confronté, lorsqu'il conçoit les scènes d'exposition, à ce problème technique : comment combler ce « retard de savoirs » du spectateur et le mettre au courant des faits essentiels, mine de rien, c'est-à-dire en préservant l'illusion que le seul destinataire du discours tenu, c'est le personnage présent sur scène, et sans enfreindre à ce niveau les règles de la vraisemblance conversationnelle ? Problème que la tradition théâtrale s'est employée à résoudre grâce à un certain nombre d'astuces dont les principales consistent, d'après Anne Leclaire [1979] (p. 7)¹² :

11. *L.D.*, p. 437 : « La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public ».

12. « *La Cantatrice chauve*, Scènes d'exposition et présupposition », *Pratiques* n° 24 (« Théâtre »), août 1979, p. 3-10.

1) À mettre en scène un personnage ignorant :

Corneille, dans « l'examen de Polyeucte », fait allusion à un des aspects de cette convention du théâtre classique. Il remarque que souvent la pièce commence alors que tel événement, telle affection sont fixés depuis deux ou trois ans et que « ce sont des choses dont il faut instruire le spectateur en le faisant apprendre par un des acteurs à l'autre ; mais il faut prendre garde avec soin que celui à qui on les apprend ait eu lieu de les ignorer jusque là aussi bien que le spectateur ».

De même, les personnages que fait dialoguer Robert Brasillach dans le chapitre V des *Sept couleurs* se posent d'entrée cette question des conventions d'ouverture du théâtre traditionnel et y répondent de la façon suivante (Le livre de poche, 1965, p. 163) :

FRANÇOIS. — Quand le rideau se lève, et qu'on découvre cette pièce à trois murs où vivent les personnages de théâtre, quelle est la première phrase que l'on entend ?

CATHERINE. — Il y a plusieurs procédés. Le plus courant est de faire dialoguer les domestiques. C'est fou ce que l'on apprend au théâtre par les domestiques. À croire que le véritable art poétique des dramaturges, c'est le rapport de police privée.

FRANÇOIS. — Il y a aussi la dame qui a été une amie d'enfance de l'héroïne. Elle arrive, *elle ne sait rien*¹³, elle se fait introduire dans le salon, et il ne lui est pas difficile de tirer de la femme de chambre les renseignements essentiels.

L'amie d'enfance dans le théâtre bourgeois, la suivante ou la confidente dans le théâtre classique (cette dernière ayant justement pour fonction essentielle de solliciter, et de vraisemblabiliser la confidence — on peut penser à l'exemple, entre mille, de la première scène de *Britannicus* entre Albine l'ignorante, qui pose à la place du spectateur confiné dans le mutisme toutes les « bonnes questions », et Agrippine l'informatrice), autant de rôles dévolus à l'information indirecte du spectateur, dont ils sont à la fois le miroir et le porte-parole.

2) Si tous les personnages en scène sont également au courant du fait problématique, l'astuce consiste à tirer parti du statut bien particulier des présupposés.

Au début de *Tite et Bérénice*, Domitie déclare à sa confidente :

Laisse-moi mon chagrin, tout injuste qu'il est.
Je le chasse, il revient, je l'étouffe, il renaît.
Et plus nous approchons de ce grand hyménéée¹³
Plus en dépit de moi je m'en trouve gênée

13. C'est moi qui souligne.

— et le spectateur de se dire : Tiens tiens ! Il y a donc un mariage dans l'air !

Les présupposés sont bien pratiques pour résoudre le problème technique qui nous occupe ici. Ils permettent à la fois

- d'informer, par le biais du présupposé (*i.e.* sur le mode implicite), le *spectateur-destinataire* (indirect),
- sans que soit pour autant enfreinte, du point de vue cette fois du *personnage-destinataire* (direct), la loi d'informativité, ce qui serait le cas si le même contenu se trouvait formulé en posé : à la différence en effet des posés, qui doivent en principe correspondre à des contenus « nouveaux » pour A, les présupposés sont par définition présentés comme correspondant à des contenus déjà connus de A, et ils échappent à ce titre à l'action de la loi d'informativité.

Si aucune de ces deux conditions n'est réalisée, c'est-à-dire si le personnage-destinataire possède déjà les informations pertinentes, qui sont cependant énoncées sur le mode du posé, il y a transgression des règles du genre, comme dans la scène d'ouverture de *La Cantatrice chauve* :

M^{me} SMITH

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith,

qu'Anne Leclaire commente en ces termes (p. 7) :

Ionesco, de la sorte, déchire l'artifice théâtral et la convention du dialogue scénique : on ne fait pas « comme si » les spectateurs ne regardaient pas, n'existaient pas. Les personnages se présentent directement, déclinent leur identité sans passer par le détour de la présupposition.

On pourrait également dire que Ionesco exploite ici une convention inverse de la précédente mais beaucoup plus « marquée », et que le théâtre classique n'admet qu'à titre exceptionnel, et dans certains « genres » seulement : celle de « l'adresse au spectateur », par laquelle celui-ci cesse de n'être qu'à la faveur d'un trope le destinataire essentiel de la communication théâtrale, pour l'être de plein droit, explicitement, littéralement. Mais en fait, plusieurs possibilités interprétatives s'offrent ici au metteur en scène ayant à « diriger » l'actrice interprétant le rôle de M^{me} Smith, et à lui donner certaines consignes concernant son comportement para-verbal : il peut en effet donner à cette tirade l'allure d'une « adresse » directe au spectateur, et la loi d'informativité est alors sauve ; mais il peut aussi, de façon plus intéressante car plus

« absurde »¹⁴, préférer considérer que ce discours s'adresse, et sa non-informativité est alors irrécupérable, à M. Smith — à moins encore, troisième possibilité, qu'il ne fasse de cette réplique un monologue radoteur.

4) *Le statut du monologue.*

Le monologue, ici défini comme un discours que L n'adresse apparemment à personne d'autre que lui-même (A = L, à la faveur d'un dédoublement du personnage qui joue simultanément les deux rôles actantiels d'émetteur et de récepteur)¹⁵, est une pratique jugée déviant dans la vie ordinaire, où elle encourt toujours le risque de sanctions (sarcasmes, voire jugement de folie si la chose se poursuit trop longtemps ou se répète trop fréquemment). Le langage verbal, à la différence d'un autre système sémiotique tel par exemple que le chant, doit en principe être adressé — à telle enseigne que si l'on est surpris à soliloquer, on aura spontanément tendance, pour échapper au ridicule auquel s'expose un comportement aussi « anormal », à le maquiller en comportement « normal », c'est-à-dire soit en discours verbal adressé (et l'on se trouvera après coup un allocataire auquel on feindra d'avoir dès le début destiné ses propos), soit en chant non adressé (au volant de sa voiture, on se mettra par exemple à balancer la tête en cadence, et le tour sera joué).

Or, au théâtre, les personnages monologuent abondamment, sans pour autant passer pour fous¹⁶ : il s'agit là d'une « licence théâtrale »,

14. Et plus conforme à la conception de l'auteur, telle du moins qu'il la formule dans *Ionesco* (pièce autobiographique créée au T.N.P. en mars 1983) : « Je déteste que les acteurs s'adressent à la salle, sauf si c'est pour montrer ce qu'il ne faut pas faire ». — Notons que l'on a là affaire à l'un de ces cas d'ambiguité quant à la nature de l'allocution que signale P. Larthomas (et qu'il verse au compte, p. 252, de la « plasticité » du texte théâtral écrit), laquelle ambiguïté n'est levée, par décret du metteur en scène, que lors de la représentation de la pièce.

15. Il importe de distinguer le monologue, comme discours non adressé, du « discours monologal » adressé à un allocataire déterminé, sans qu'il en soit attendu ni sollicité de réponse, c'est-à-dire sans qu'il y ait « dialogue » à proprement parler. Si la tradition terminologique n'imposait pas, s'agissant du discours théâtral, de parler dans le premier cas de « monologue », peut-être serait-il préférable de lui réserver le terme de « soliloque ».

16. Tout cela, P. Larthomas l'exprime fort bien (p. 371-372) : « Mais quelles que soient les raisons d'une telle attitude, l'homme qui soliloque est toujours ridicule ; souvent à ses propres yeux lorsqu'il vient de s'en apercevoir, toujours aux yeux d'autrui. Nous sommes enclins à considérer cette parole qui s'adresse en notre présence à un être imaginaire, comme l'indice d'un état plus ou moins pathologique, sans doute parce que le langage ne sert plus à ce pour quoi il est fait, c'est-à-dire la communication. Qui s'est jamais moqué d'un homme qui chante en se rasant ? C'est que le chant trouve en lui-même sa propre justification ; la parole non, qui suppose un interlocuteur réel qu'elle s'efforce d'informer, de convaincre ou d'émoiiser. Le monologue dramatique est tout autre, et c'est un des points sur lesquels l'art et la vie diffèrent le plus. Car au théâtre le personnage qui soliloque n'est jamais, de ce fait, ridicule. Et cela par une sorte de convention ancienne et qui, pendant des siècles, n'a jamais été remise en question ».

dont il n'est pas bien difficile de voir la justification. C'est qu'au théâtre, *rien n'existe que ce qui est dit, exprimé, proféré par le personnage*. Si je veux faire connaître au public la « pensée secrète » d'un personnage, laquelle ne « regarde » personne si ce n'est justement le spectateur, je ne dispose d'aucun moyen, en l'absence de tout narrateur (c'est là un point sur lequel le texte théâtral s'oppose fondamentalement au texte romanesque) ¹⁷, que de le faire « parler tout seul ».

Il existe diverses formes du monologue dramatique, que je n'envisagerai pas ici. Quelques mots seulement de l' « aparté », qui dans son acception la plus étroite dénote un discours non adressé, alors que sont présents sur scène d'autres personnages, mais que L cherche à exclure (en baissant la voix, mettant sa main devant sa bouche, ou par quelque autre procédé faisant « bruit ») du circuit communicationnel ¹⁸. Forme particulièrement retorse du monologue, et qui n'est guère attestée dans la vie courante ¹⁹ : c'est que si l'on ne veut pas que ses voisins entendent ce que l'on dit, on préfère, dans la vie, tout bonnement se taire ²⁰. Mais au théâtre, pour pasticher une formule célèbre de Watzlawick, *on ne peut pas ne pas parler*.

Le cas limite de l'aparté ²¹ illustre clairement cette vérité d'évidence : si cet « artifice » que constitue le monologue a pu se développer si massivement dans le théâtre classique, en dépit des exigences du « naturel » et de la « vraisemblance », et de ce souci constamment réaffirmé par les dramaturges de l'époque de reproduire mimétiquement la conversation ordinaire, c'est bien à cause de la présence d'une couche additionnelle de récepteurs, en la personne du public. Public qui devient alors, plus clairement encore qu'en cas de dialogue où le personnage-destinataire fait en quelque sorte écran à la relation scène/salle, le véritable destinataire du discours du personnage, et son complice — sans que les propos adressés lui soient pourtant officiellement adressés : à la

17. P. Larthomas toujours (*L. D.*, p. 372) : « Le monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le personnage de l'intérieur ».

18. Au sens large, on parle couramment d' « aparté à deux » ou « à trois » : il s'agit là d'échanges dialogaux, mais où L exclut comme récepteurs un certain nombre de personnes pourtant présentes dans l'espace communicationnel. Ce type d'aparté, fréquent au théâtre, l'est également dans la vie.

19. *L. D.*, p. 379 : « (...) il ne nous semble pas que dans la vie courante les interlocuteurs aient recours aux apartés ».

20. Sauf bien sûr s'il s'agit d'un « faux aparté » (*L. D.*, p. 274-275), cas particulier de tropie communicationnel : on feint, à l'instar de Dorine, de ne parler qu'à « son bonnet », espérant bien en fait que l'autre recevra un discours qui ne lui est en apparence destiné ni directement, ni même indirectement.

21. Son caractère peu « naturel » a d'ailleurs embarrassé de nombreux dramaturges et critiques du XVII^e siècle ; Corneille parle de son « aversion pour les apartés », et Furetière écrit (cité par P. Larthomas, *L. D.*, p. 380) : « Il y a des critiques sévères qui condamnent tous les sentiments aparté. En effet ils pèchent contre la justesse de la vraisemblance (...) ». Les autres formes du monologue sont peut-être moins artificielles : elles ne sont pas pour autant « naturelles ».

différence de ce qui se passe dans l' « adresse au spectateur », il y a bien, dans le cas du monologue, tropé communicationnel ; mais un tropé qui dans ce cas se « durcit » de façon beaucoup plus sensible que dans celui du dialogue.

II. Donc, le dialogue théâtral possède par rapport à la conversation ordinaire certaines propriétés spécifiques, qui tiennent à la spécificité du dispositif énonciatif dans lequel il s'inscrit.

D'autre part, il s'agit là d'un objet *littéraire*, c'est-à-dire écrit, *pré-médité, travaillé*, donc infiniment plus *cohérent* que le dialogue spontané : autre raison qui fait que le dialogue théâtral ne ressemble que de bien loin à la conversation ordinaire.

Ces deux raisons, P. Larthomas les signale également (mais dans l'ordre inverse de celui que j'ai adopté ici) en ces termes :

Il n'y a, au premier abord, que bien peu de différences entre une conversation et un dialogue dramatique. Dans le théâtre de boulevard, des gens sont dans un salon qui pourrait être le nôtre, et ils plaisantent, se désolent, se brouillent, se réconcilient, exactement comme dans la vie. Il y a toutefois deux différences essentielles : les paroles échangées n'ont rien de spontané ; ce sont des *répliques* au sens le plus technique du terme, et un auteur les a écrites. Ensuite, les personnages, puisqu'il s'agit de personnages, ne sont, en réalité, pas seuls. Le public est là pour les voir et les écouter (p. 249)

— différences essentielles d'ailleurs variables avec les textes, les écoles et les esthétiques, mais en tout état de cause : « Un bon langage dramatique peut être très proche ou du langage parlé ou du langage écrit, *il ne se confond jamais avec eux* » (p. 175).

Je serai plus radicale encore : si l'on a pu parfois tant se gargariser du « réalisme » de certains dialogues littéraires, c'est à la faveur d'une méconnaissance totale de la vraie nature du dialogue ordinaire (la chose est particulièrement flagrante chez certains théoriciens classiques du discours théâtral, tel Marmontel, qui se construisent du dialogue ordinaire une image idéalisée, et considèrent tautologiquement qu'un bon dialogue dramatique, c'est celui qui ressemble à s'y méprendre au dialogue « naturel », nommant ainsi sans s'en rendre compte une fiction qui se conformerait le plus possible aux conventions du dialogue théâtral). Il faut avoir été soi-même confronté aux terribles problèmes que pose l'analyse de conversations enregistrées pour mesurer l'ampleur de la distance qui sépare ces deux types de dialogues. N'insistons pas, ce serait trop facile, sur le fait qu'on se parle parfois, au théâtre, en alexandrins... Même lorsqu'il tente fidèlement d'imiter la conversation quotidienne, et d'incorporer certains des « accidents du langage » qui

l'émaillent²², le discours théâtral, éliminant nombre de scorées qui caractérisent l'échange spontané — bredouillements, balbutiements, inachèvements, tâtonnements, lapsus et rectifications, éléments à pure fonction phatique, compréhension ratée ou à retardement, etc. — apparaît toujours comme « nettoyé »²³ par rapport à la parole quotidienne. D'autre part, les règles qui régissent les « tours de parole » s'y appliquent de façon beaucoup plus systématique, et en particulier, le principe de « minimalisation des silences et des chevauchements » (Sachs et Scheffloff) : les silences y sont toujours « marqués », chargés de signification²⁴ et de courte durée (le dialogue théâtral a peur du vide) ; quant aux chevauchements, ils sont constants dans l'échange quotidien, où ils produisent parfois un effet de cacophonie, ce dont le dialogue théâtral, entièrement mis au service de l'écoute et de la compréhension du spectateur — on voit donc qu'en fait, notre deuxième point est indissoluble du premier — ne peut guère prendre le risque²⁵. Les intrusions sont également fréquentes dans la conversation ordinaire²⁶, alors qu'au théâtre, l'allocutaire peut supporter sans piper mot de fort longues « tirades » :

AGRIPPINE, s'asseyant.

Approchez-vous, Néron, et prenez votre place.
On veut de vos soupçons que je vous satisfasse.

— et une fois qu'ils sont tous deux bien installés, Agrippine peut infliger à Néron un discours de 108 vers.... Il arrive, au théâtre, mais beaucoup plus rarement dans la vie, que l'on « débite », et que l'on parle « tout comme un livre » (commentaire de Sganarelle à la longue profession de foi donjuanesque : « Vertu de ma vie, comme vous débitez ! Il semble que vous ayez appris cela par cœur²⁷, et vous parlez tout comme un livre »). Enfin, les interactions y sont beaucoup plus clairement structurées que dans les conversations « à bâtons rompus » et les « lois de discours » y sont plus systématiquement observées.

Mais justement, étant en quelque sorte stylisé et idéalisé par rapport à la conversation ordinaire, le dialogue théâtral constitue pour l'analyse conversationnelle, à laquelle il se prête plus commodément, un objet d'étude privilégié.

22. Voir là-dessus *Le Langage dramatique*, chap. II de la troisième partie.

23. Terme utilisé par Corneille, ainsi que le rappelle P. Larthomas (p. 219).

24. « L'absence de paroles, dans une belle œuvre dramatique, *signifie*, beaucoup plus que dans la vie » (*L. D.*, p. 162).

25. « Ne parlez pas tous à la fois », suppliait l'autre jour Polac lors d'un numéro de *Droit de réponse*, « vous savez bien que ça ne sert à rien ! ».

26. Sur les « interruptions » au théâtre, voir *L. D.*, p. 220-222 et 265-268.

27. On peut bien sûr voir ici, de la part de Molière, une allusion métathéâtrale malicieuse au statut comparé du personnage et de l'acteur.

Dans quelle mesure est-il légitime, voulant observer et décrire les mécanismes qui caractérisent la conversation ordinaire, d'utiliser comme corpus, entre autres, ces *simulations* que nous propose la littérature ? À cette question Roland Barthes et Frédéric Berthet répondent, dans leur « Présentation » du numéro 30 (« La conversation ») de la revue *Communications* :

(...) l'une des fonctions [de la littérature] est de reproduire exemplairement des modes, des inflexions de discours. Chaque fois, donc, que les sciences sociales ont à traiter d'un objet de langage (ou, pour être plus précis, d'un « discours »), elles auraient bien tort de ne pas recourir au corpus littéraire ; sans doute, sauf exception (nous pensons à Proust), elles n'y trouveront pas des « analyses », des « explications », mais en contrepartie, des descriptions, des reproductions, des simulacres, si bien agencés, que l'intelligence première du propos se double virtuellement d'une intelligence théorique et comme structurale du langage lui-même (1979, p. 4-5).

Certes, on ne parle pas au théâtre, ni dans le roman, comme dans la vie. Mais dans la mesure où la littérature tend à la conversation ordinaire une sorte de miroir grossissant dans lequel viennent se condenser, avec une simplicité, une évidence, une intelligibilité accrues, *certaines* des faits pertinents, l'analyse conversationnelle peut tirer avantage de ces inconvénients mêmes, et trouver dans ce type de corpus abondante matière à réflexion — le tout étant bien sûr de ne pas prendre la simulation pour l'objet simulé, ni la carte pour le territoire.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI,
Université de Lyon II.

MADAME DE SÉVIGNÉ : CHOIX, MESURE ET DÉMESURE

Deux remarques d'ordre à la fois grammatical et lexical concernant l'expression la plus banale qui soit lorsqu'on parle de M^{me} de Sévigné orienteront peut-être utilement une étude sur son style : il s'agit tout simplement, « tout bonnement » dirait-elle, de l'expression « style épistolaire ». On connaît le jugement de son premier éditeur « officiel », Perrin, présentant en 1754 les huit volumes de *Lettres* : « Son style est d'autant plus épistolaire qu'il est plus souvent négligé ». Le « d'autant plus » suffit à signaler, si on y regarde de près, un statut de l'adjectif *épistolaire* différent de celui qu'il possédait dans la désignation empruntée à la rhétorique traditionnelle. En effet, souligner comme Furetière que « l'adjectif *épistolaire* ne se dit qu'en cette phrase *style épistolaire* », c'est constater que sa fonction est justement d'opposer deux ou plusieurs niveaux de style, par exemple le style épistolaire au style tragique ou oratoire, c'est constater qu'ici l'adjectif a pour rôle de situer, limiter, mesurer, définir. La grammaire l'appelle « déterminatif » et lui reconnaît un fonctionnement syntaxique original (ainsi par exemple le début de la *Cantatrice Chauve* dont le comique réside précisément dans l'emploi déviant de l'adjectif « anglais », hors de ses contraintes habituelles : « M. Smith, anglais, a des lunettes anglaises, une petite moustache grise anglaise... »). Or l'une des contraintes pesant sur le fonctionnement de ce genre d'adjectifs est de s'opposer à l'expression de l'intensité : de même qu'on ne saurait dire qu'une boucherie est plus « chevaline » qu'une autre, on ne saurait, semble-t-il, dire d'un style qu'il est plus « épistolaire » qu'un autre : il l'est ou il ne l'est pas — à moins que le statut de l'adjectif n'ait changé, mais cela seulement après que l'acception du mot « style » s'est elle-même modifiée. Or on a pu montrer¹ que le passage du « style » perçu par la rhétorique classique comme la conformité du discours à une typologie spécifique et reconnue à l'idée moderne d'une écriture individuelle se situe précisément à l'époque des *Lettres* de Madame de Sévigné, laquelle se signale par

1. J. Molino, « Qu'est-ce que le style au XVII^e siècle ? » in *Critique et Crédit littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, éditions du C.N.R.S., 1977, p. 337.

un emploi extrêmement libre du terme. À la nouvelle rhétorique qui affirme avec B. Lamy : « comme les visages sont différents, les manières d'écrire le sont aussi », M^{me} de Sévigné répond « chacun a son style » (I, 32) et c'est désormais dans leur originalité foncière que seront envisagées les réalisations de l'écriture. Du même coup, l'adjectif *épistolaire*, de prescriptif qu'il était, devient descriptif, c'est-à-dire qualificatif ; il n'oppose plus, il peint ; il ne distingue plus, il révèle si l'on veut une vision du monde, il met au jour la singularité d'une pratique qui renvoie à la diversité irréductible des êtres. Chercher à qualifier le style de M^{me} de Sévigné, c'est tenter d'isoler une façon qui lui est propre, qui n'est ni la brièveté un peu rude de M^{me} de La Fayette, ni la netteté de M^{me} de Maintenon, ni la noblesse de M^{me} de la Vallière, ni la complexité de M^{me} de Longueville, et le qualifier d'*épistolaire*, c'est mettre en rapport des vertus de « négligence » et de « naturel », pour reprendre les termes de Perrin, avec la forme de la lettre qui mieux qu'une autre se prête, on le sait, à la manifestation de tels caractères.

Or l'idée de *négligence* n'exclut pas celle de *choix*, si l'on entend par là non une option préalable, délibérée ou non, à la performance verbale, mais bien seulement, dans la perspective qui est ici la nôtre, le résultat de ce choix, la donnée tangible de l'expression telle qu'elle s'offre désormais au destinataire anonyme des *Lettres le temps d'une lecture*. C'est là qu'intervient la collusion redoutable entre la langue et le style. Car si l'on peut bien étudier un état de la langue, c'est-à-dire la norme partagée par une communauté linguistique à une époque donnée, on s'aperçoit vite que ce qu'on appelle la « langue » de M^{me} de Sévigné, c'est-à-dire la partie de la langue commune actualisée par l'épistolière, est déjà le résultat et l'image d'un choix, donc un acte de style. Les expressions « langue et style » ou « langue d'auteur » ne font donc que perpétuer une erreur de perspective — ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit pas indispensable de connaître l'histoire de la langue pour juger du style d'un auteur, puisque c'est le seul moyen d'identifier les procédés et de les caractériser en fonction des diverses forces en présence qui ont pu décider de leur apparition.

Dans le cas qui nous occupe, la question présente un double intérêt :

- d'abord parce que M^{me} de Sévigné appartient à une génération qui a vu la tentative la plus marquante du siècle pour fixer le code d'une langue encore en pleine évolution : elle a vingt ans quand paraissent les *Remarques* de Vaugelas (1647), qui seront reprises jusqu'à la fin du siècle sous la forme de *Nouvelles Remarques*, *Remarques critiques*, *Doutes*, *Entretiens*, *Réflexions*, *Éclaircissements*, *Manières de parler*, etc... Autant d'artes dicendi soucieux d'offrir à un idiome encore trop indocile les modèles éprouvés d'une élocution contrôlée ;
- ensuite parce que la destinée posthume de M^{me} de Sévigné a voulu qu'elle nous offrît, à travers les avatars de ses éditions successives, non

pas un mais plusieurs textes d'elle-même entre lesquels nous devons à notre tour choisir pour tenter de retrouver ses propres choix.

C'est donc sur un double plan que se situe la question du choix linguistique chez M^{me} de Sévigné. En voici deux exemples empruntés à la syntaxe, puisque les aspects lexicaux ont été beaucoup plus souvent étudiés.

Le premier concerne l'accord d'un participe présent dans la lettre du 13 mars 1671 dont nous possédons six états : les trois éditions furtives, les deux de Perrin et le manuscrit Capmas². Or les trois éditions furtives donnent, à la place de (*la petite chienne*) « qui était à Théobon », *appartenant à*, et l'édition de Rouen porte même *appartenante à* qui s'accorde avec le féminin de « *petite chienne* ». S'il est vrai que la règle de l'invariabilité des participes présents n'avait pas encore été promulguée par l'Académie en 1679, on sait que Vaugelas en avait déjà appelé au jugement de l'oreille pour rejeter une « façon de parler aussi barbare que ridicule »³. Dans l'hypothèse où « *appartenante à* » constituerait le texte authentique de M^{me} de Sévigné, force serait donc de lui imputer un grave manquement à « *parler Vaugelas* ». Pourtant si l'on écarterait la possibilité pour un éditeur du XVIII^e siècle, même pressé, d'introduire dans un texte qu'il offrait au public un archaïsme banni depuis trois quarts de siècle par les bienséances linguistiques, si l'on ajoute les autres occurrences du texte, capricieusement admises ou corrigées par Perrin, on est tenté de penser que cette utilisation répétée d'une forme depuis longtemps frappée d'ostracisme (elle était déjà déconseillée par Palsgrave en 1530) dénonce chez M^{me} de Sévigné un choix ou, si l'on préfère, une tolérance significative. En quoi celle-ci devient objet stylistique puisque cette irrégularité contribue à caractériser l'épistolarité d'un style libéré⁴.

L'autre exemple d'effet inverse porte cette fois sur le tour, très courant à l'époque, de la « double relative ». Ainsi, le 11 février 1671, M^{me} de Sévigné écrit à propos des lettres de sa fille :

Elles ont le caractère de vérité que je maintiens toujours, qui se fait voir avec autorité.

Le problème réside dans la virgule. Avec la virgule, on a le tour attesté dans l'ancienne langue lorsque deux relatifs différents se rapportent au même antécédent (« *celui que vous dites, qui* lui a été compagnon »). Sans la virgule, on a la double relative complément d'un verbe

2. Pour ces problèmes d'édition, voir R. Duchêne, « Note sur le texte », dans Madame de Sévigné, *Correspondance*, éd. Pléiade, 1972, tome I, p. 755.

3. *Remarques sur la langue française*, Paris, V^{me} J. Camusot et P. Le Petit, 1647, p. 428.

4. Cf. également II, 89, cité par Brunot dans *H.L.F.*, tome III, p. 331 à titre d' « effet de style », II, 189-276, III, 564-973, etc...

déclaratif (« maintenir » : « soutenir la vérité d'une chose qu'on affirme », Furetière), tour extrêmement fréquent à l'époque de M^{me} de Sévigné, universellement admis par l'Usage en dépit de la condamnation de Vaugelas au profit d'équivalents jugés « plus coulants » (par exemple « ce caractère de vérité *dont* je maintiens qu'il se fait voir... ») ; on le trouve partout, chez Molière comme chez La Fontaine, chez Bussy-Rabutin comme chez la Présidente Ferrand (et encore chez les modernes, Gide ... ou Marguerite Duras : « cette mort que vous dites qui laissait pour morte votre sœur Agatha »).

Examinons de plus près, entre autres exemples (I, 193, 234, 295, 302, 326, 443, 529, 557, etc... ; II, 728, 929, 981, 1035), celui du 8 avril 1671 :

C'est un désordre qui me fait rire, et que je voudrais de tout mon cœur qui le pût retirer d'un état si malheureux...

corrigé par l'édition de Rouen (1726) en :

(rire) et que je voudrais qu'il le pût retirer...

La seconde relative est remplacée par une complétive, attendue après le verbe « vouloir » ;

corrigé par l'édition de La Haye (1726) en :

(rire) et je voudrais qu'il pût le retirer...

La première relative est supprimée, la seconde est remplacée par une complétive comme dans l'édition de Rouen ⁵.

C'est dire combien ce tour, dont même les grammairiens modernes n'ont pu donner d'explications pleinement satisfaisantes ⁶, avait de quoi déconcerter non seulement un puriste comme Perrin, mais aussi l'éditeur de La Haye qui a corrigé notre exemple de départ (I, 164) en :

Elles ont ce caractère de vérité *qui* se maintient, *qui* se fait voir...

préférant la sécurité d'un parallélisme au double risque d'un tour suranné (*que...*, *qui*) ou trop hardi (*que...* *qui*).

Trop hardi pour lui mais probablement pas pour M^{me} de Sévigné qui, entre plusieurs possibilités de substitution, optait cette fois pour la plus conforme à l'usage dominant.

À quoi raccrocher ces choix ? S'il n'est pas question de les « expliquer » au nom d'une critique des intentions toujours aventureuse, on

5. La prononciation confondait alors volontiers *qui* et *qu'il* puisque le / n'était le plus souvent pas prononcé : cf. Vaugelas, *Rem.*, p. 353, et *H.L.F.*, tome III, première partie, p. 289-993, et tome IV, première partie, p. 206.

6. Cf. dans la revue *Langue française*, n° 11, p. 77, la question vue par la grammaire transformationnelle.

peut au moins évoquer à leur propos quelques orientations suggérées par le texte lui-même. Si M^{me} de Sévigné, on le sait, n'a jamais abordé en savante ni en spécialiste les problèmes de critique littéraire ou littérale, de multiples réflexions témoignent cependant chez elle d'une extraordinaire sensibilité aux faits de langue : « blessée des méchants styles », « touchée des charmes de l'éloquence » (I, p. 294), c'est comme si sa personne tout entière se montrait réceptive aux impressions du langage. On peut vraisemblablement supposer que, lorsqu'elle écrit pour son propre compte, M^{me} de Sévigné n'a rien perdu de sa perspicacité linguistique et qu'ainsi le terme de « choix » n'est pas incongru lorsqu'on parle de son style. En voici quelques témoignages :

— *impressions sonores* :

Elle relève les prononciations déformées (I, 184, 325, 402) ; par deux fois (II, 275, 300), elle se dit « réjouie » par la consonance de l'onomastique bretonne qui l'incite même à des créations personnelles : sur le modèle de M^{me} de Kerborgne, M^{me} du Plessis deviendra « M^{me} de Kerlouche », ou bien c'est l'exotisme d'un terme espagnol appelé à la rescoufse (« ce mot me plaît », II, 489) ; c'est pour la même raison qu'elle aime le « vieux langage » (II, 535), malgré l'écueil qu'il offre à son déchiffrement.

— *mots insolites* :

Elle cite à plaisir les hardiesse de Coulanges ou de La Rochefoucauld (I, 192, 267), elle s'interroge devant Bussy sur l'expression « par indivis » (III, 69, 79), « un étrange mot » qu'elle a entendu dire mais qu'elle sait mal employer. Il faudrait relever les formules soulignant le mot peu familier : « comme dit... », « ce qui s'appelle... », « cela s'appelle... » : fonction à la fois métalinguistique et phatique, réflexion sur le code et signe au lecteur.

— *groupes de mots* :

Après une phrase embarrassée (III, 83), elle écrit à Moulceau : « Si vous entendez cette période, à la bonne heure ». Devant une métaphore hasardée : « cela se dit-il ? Vous me le manderez », dit-elle à Bussy (III, 62). Les provincialismes syntaxiques l'intriguent autant que le vocabulaire inhabituel des Bretons ou des Provençaux : « *je vous demande excuse à la mode du pays* » (I, 271).

— *connotations affectives* :

« *Vrai* » : « rêvez un peu sur ce mot, vous l'aimerez... » (I, 300) ;
 « *Éclat* » : « cette expression m'a paru belle et nouvelle » (I, 375) ;
 « *Cordialement* » : « c'est un mot de ma grand-mère » (II, 999).

— *les styles :*

D'une façon générale, elle se sait « pas trop mauvais juge » pour tout ce qui touche les parlers de groupes ou d'individus : style officiel des secrétaires et formulaires épistolaires, « styles à 5 sols » (I, 258), « selles à tous chevaux » (I, 286) dont tout le monde peut user, style des romans dont elle déteste les « méchants mots et les longues périodes » (I, 294), style des jésuites dont ce Père Mainbourg qui a « ramassé le délicat des mauvaises ruelles » (II, 102 ; y a-t-il ici un emploi parodique de l'adjectif substantivé « le délicat », rare chez M^{me} de Sévigné mais courant dans les « ruelles » ?), style des jansénistes qui « enchaissent si bien leurs mots » (II, 175), style des provinciaux, ceux qui comme Bussy ne sont pas « rouillés » et ont évité la « moisissure » des gens privés du bel air de la cour, ou ceux qui, comme cette M^{me} de Quintin, ont le style « enflé comme leur personne » (I, 302 ; II, 173).

La curiosité de M^{me} de Sévigné n'a évidemment plus de bornes lorsqu'elle cherche à percer le secret des êtres à travers leurs habitudes langagières : « j'ai voulu voir son style », s'excuse-t-elle après avoir ouvert une lettre de M^{me} de Guise (I, 658) qui ne lui était pas adressée ; mais il est évident que la célébration de M^{me} de Grignan épistolière revêt dans la correspondance de M^{me} de Sévigné une signification particulière ; la « tendresse » et la « sensibilité » avec lesquelles elle accueille tout ce qui vient de sa fille occulteraient presque la forme du message au profit du contenu si, là encore, ses exceptionnelles dispositions au langage (qu'on peut bien appeler « génie ») ne l'incitaient précisément à confondre gage d'amour et perfection verbale, satisfaisant également les exigences du cœur et celles de la plume. Inversement, n'a-t-elle pas coulé sa louange maternelle dans le plus beau des styles lorsqu'elle gratifie sa fille de ces images quasi baudelairiennes : « vous écrivez délicieusement ; on se plaît à les lire (vos lettres) comme à se promener dans un beau jardin » (I, 268) ou, mieux encore : « votre style est un fleuve qui coule doucement... » (II, 521) ?

Il serait naïf de supposer qu'une perception aussi nette des faits de langue ne se fût jamais prise elle-même comme objet. M^{me} de Sévigné, si elle ne s'est pas *regardée* écrire, s'est au moins *vue* écrire ; dès les premiers mois de la correspondance, elle a découvert comme les *terrains incognitos* d'un style dont elle n'avait pas encore éprouvé la diversité et qu'elle a caractérisé mieux que personne (naturel, négligence, vivacité, etc...).

Sans reprendre aucun de ses auto-jugements bien connus, on s'arrêtera seulement sur un de ses exercices de style favoris où l'imitation d'autrui et la virtuosité personnelle témoignent d'une sensibilité linguistique également ouverte à l'apport étranger et à la création personnelle : il s'agit de toutes les formes diversement dosées du pastiche et de la

parodie. Peu importe ici la signification de l'effet obtenu par cette pratique de l'intertextualité à l'intérieur de la stratégie épistolaire (divertir, rassurer, etc...) ; il suffit de retenir que le procédé présuppose chez son auteur une « critique » au sens étymologique du terme, c'est-à-dire un examen, fût-il inconscient, du modèle linguistique à imiter.

La lettre à Charles écrite dans le « détestable » style des romans ne nous est pas parvenue (I, 294), mais on sait qu'elle était « fort plaisante » ; plaisante aussi la « ridicule gazette » où M^{me} de Sévigné, entretenant sa fille de l'état de sa vessie, lui en parle dans les termes géographiques de la carte de Tendre (III, 742) ou encore l'exploitation du sonnet bien connu *la Belle Matineuse* qui s'achève sur une chute burlesque à la Scarron (I, 298) : après avoir cité les trois vers de Voiture, M^{me} de Sévigné se livre à une explication de texte faussement naïve, avant de s'avouer vaincue puisqu'elle n'a pu vérifier sur sa fille l'exactitude de la métaphore poétique : « ce qui m'embarrasse pour la fin du sonnet, c'est que le soleil fut pris pour l'aurore et qu'il me semble que vous fûtes simplement l'aurore et qu'aussitôt qu'il eut pris tous ses rayons, vous lui quittâtes la place // et vous allâtes vous coucher. » Même effet de dissonance parodique le 23 mai 1671 : « nous avons prévenu l'aurore dans ces bois pour voir Sylvie (appellation galante), // c'est-à-dire Malicorne », ou en d'autres termes : « nous nous sommes levés de bonne heure ». Le 19 février 1672, elle se livre à une « application » moqueuse sur les amours d'Hacqueville brûlant pour une fille borgne : « ce bel œil l'a charmé... » et elle enchaîne avec ces vers de Voiture : « Cet œil charmant qui n'eut jamais / Son pareil en divins attraits »... On voit comment ce qui était double synecdoque galante chez Voiture (le singulier pour le pluriel, l' « œil » pour la « femme ») devient chez la marquise purement et simplement de l'humour noir.

De telles imitations où le divertissement repose sur le rappel constant de références culturelles, tout à la fois admises et contestées, nous permettent déjà de préciser la position linguistique de M^{me} de Sévigné en face de la tradition mondaine et précieuse qui l'entoure. L'examen de son style « au premier degré » (lorsqu'elle ne parodie pas) ira dans le même sens.

Il est évident que celle qui voyait le monde avec les yeux d'Armide, la magicienne du Tasse, ne pouvait pas, à l'exemple de ses contemporains, ne pas retenir quelques-uns des traits du langage galant sur les-quellos avait reposé tout le système esthétique et littéraire de la génération précédente.

À propos de l'adjectif « divin », par exemple, on peut constater qu'il s'applique indifféremment chez M^{me} de Sévigné aux conditions météorologiques, à un air de musique, aux senteurs de Provence, à une étoffe, à une réflexion de M^{me} de Grignan, à M. de Grignan lui-même qui est « le plus divin mari qui soit au monde », à un sermon de Bossuet, au cocher du Cardinal de Retz, aux divins endroits de Corneille

comme aux divines qualités de M. de Turenne. Mais des expressions comme « divine Comtesse » (I, 386) ou « ma divine bonne » sont exceptionnelles et n'apparaissent que dans le début tumultueux de la correspondance. En dehors de cette restriction, capitale on le verra, « divin », adjectif polysémique s'il en fut (cf. « fascinant », « chouette » ou « super » en français moderne), traducteur privilégié d'une sensibilité volontiers paroxystique, tic de langage si l'on veut jusqu'aux dernières années, peut également et tout autant témoigner de l'indigence d'un lexique appauvri par un demi-siècle de restrictions académiques.

Le verbe *adorer* est lui aussi particulièrement intéressant en raison de son statut assez nettement marqué dans les *Lettres*. Plus que *divin* en effet, le verbe transitif *adorer* risquait d'offrir matière aux scrupules religieux de M^{me} de Sévigné, puisque dans la construction syntaxique de son objet il fait intervenir la personne d'autrui. À la différence de l'adjectif, ce n'est pas un jugement, c'est un engagement qu'il énonce ; c'est pourquoi une protestation d'amitié comme celle du 11 juillet 1672 « je vous dirai toujours et à tout moment que je vous adore » se signale par sa rareté, et sa présentation indirecte qui retarde et tempère l'assertion ; ailleurs elle s'accompagne de formules atténuantes « je n'oserais vous dire que je vous adore », à moins qu'elle ne soit presque exclusivement réservée à l'affection des tiers, proches ou amis, affection seulement *narrée* par la marquise et non pas *vécue*. En effet, « M^{me} de Villars vous adore » signifie en réalité : « je vous écris que M^{me} de Villars dit : « j'adore votre fille », ce qui ruine complètement la portée de l'acte de parole puisque celui-ci n'est plus exécuté mais seulement raconté. M. de Coulanges, M^{me} d'Harouys, d'Hacqueville « adorent » tour à tour la belle Madelonne ainsi que le bon abbé qui lui dit par ailleurs « mille paternités » (plus qu'il n'en faut pour lever toute équivoque galante !). C'est ainsi que, par un choc en retour aisément prévisible, la marquise à son tour pourra « adorer » son oncle puisque les sentiments de ce dernier à l'égard de M^{me} de Grignan témoignent suffisamment d'un parfait accord affectif avec sa nièce. On voit donc comment la valeur mondaine du verbe est comme désamorcée par la sélection presque uniquement familiale ou amicale des sujets grammaticaux.

Quant à *mourir* au sens précieux du terme, on le rencontre de façon significative dans les lettres de Charles à la Champmeslé dont M^{me} de Sévigné donne le 17 avril 1671 un résumé succinct : « il me montra des lettres qu'il a retirées de cette comédienne. Je n'en ai jamais vu de si chaudes ni de si passionnées : il pleurait, il mourait. Il croit tout cela quand il l'écrit et s'en moque un moment après ». « Il pleurait, il mourait » : il s'agit là d'un discours rapporté, en style indirect libre (autre exemple I, 522 et 1327 dans un passage interpolé) qu'on peut glosser en ces termes : « il lui écrivait qu'il pleurait, il lui écrivait qu'il mourait d'amour, etc... ». Même si M^{me} de Sévigné ne met pas en doute la

bonne foi de son fils qui croit être sincère, cela n'empêche pas que le rappel des deux seuls verbes, à l'exclusion de tout contexte, souligne le côté dangereusement hyperbolique d'un langage qui trahit l'expérience vécue en n'en respectant pas la mesure (cf. aussi I, 309 avec un souvenir probable du *Misanthrope*, II, 4). Au contraire, lorsqu'elle emploie le mot pour son propre compte, il est rare que le voisinage ne restitue pas l'acception physique du terme et ne lui enlève par là beaucoup de ses connotations littéraires et codées : des rêveries noires dans les grandes allées sombres des Rochers, elle « revient plus changée que d'un accès de fièvre » (I, 262), elle « ressent la douleur de l'absence » comme un « mal de corps » (I, 162, 267) auquel elle cherche des « remèdes ». Une lettre qui l'a blessée lui a fait comme un « coup de poignard » dans le cœur et elle ajoute : « j'ai des témoins de l'état où elle m'a mise » (I, 220). C'est pourquoi, lorsqu'elle qualifie le commerce épistolaire qu'elle entretient avec sa fille de « nécessaire à sa vie » (I, 273), c'est-à-dire que sans lettres comme sans espoir de retrouvailles « il n'y aurait qu'à mourir » (I, 262), elle parle littéralement. De même la description de la douleur morale consécutive à la séparation du 4 février 1671 se double d'un équivalent physique : « il me semblait qu'on m'arrachait le cœur et l'âme » (I, 149), repris quelques mois plus tard sous la forme développée de quatre verbes à peu près synonymes : « ce qui s'appelle déchirer, couper, déplacer, arracher le cœur d'une pauvre créature, c'est ce qu'on me fit ce jour-là » (I, 255). À la différence de l'atténuation apportée par le « il me semblait » dans la première évocation, le tour « ce qui s'appelle » insiste au contraire sur la propriété des termes et le sens non figuré de l'expression. Au contraire le début de la première *Portugaise* qui évoque les mêmes affres de la séparation ne peut s'entendre que figurément ; parlant de son cœur, Mariane en effet écrit : « il eut des mouvements si sensibles qu'il fit, ce semble, des efforts pour se séparer de moi et vous aller trouver ». L'incise « ce semble » ne parvient pas cette fois à tempérer l'outrance de l'image ; ce qui montre que pour redonner au cliché galant son sens premier, c'est-à-dire pour le perdre en tant que cliché, il ne suffit pas de le doubler par des équivalents apparemment non métaphoriques, encore faut-il que ceux-ci obéissent aux lois du vraisemblable auquel répugne la démesure baroque.

La même attitude de défiance mesurée se retrouve devant diverses modes précieuses : celle des adverbes en -ment, volontiers hyperboliques, n'empêche pas M^{me} de Sévigné de se moquer d' « éperdûment » lancé par Bussy (I, 113) ; *excessivement*, *extrêmement* précédés de *si* trahissent leur affaiblissement (I, 495, 517) ; *furieusement* comme *furieux* se rencontrent en contexte burlesque (saignement de nez — démangeaisons), quant à « uniquement et parfaitement » (aimée), la même formule se retrouve plusieurs fois dans les lettres de Jeanne Frémoyot et l'on ne saurait dire s'il y a chez la petite-fille de Sainte Chantal un glis-

sement du vocabulaire de l'amour divin à l'amour humain ou un simple souvenir de famille. L'intensif *dernier* n'apparaît qu'en fin de lettre dans la clause « avec la dernière tendresse » et seulement au début de la correspondance (I, 170, 433), à moins que la présence d'une « chère moitié » n'entraîne une effraction dans le domaine de la galanterie débonnaire (I, 131). Si M^{me} de Sévigné a aimé les composés en *in-* et les adjectifs en *-able* (type « *in-alli-able* », III, 929), souvent préemptoires et superlatifs, avec un goût qu'elle emprunte autant à Port-Royal qu'aux mondains et malgré les réticences des puristes qui les condamnent au nom de leur nouveauté (le Père Bouhours par exemple), elle en altère la portée en en créant parfois de toutes pièces (« *inaccommodable* » III, 232, « *infermable* » II, 325) pour les appliquer à des réalités aussi grossières que les accommodements d'un mariage ridicule ou les mains déformées d'une vieille femme rhumatisante.

Ainsi donc, au même titre que le pastiche ou la parodie, l'étude de quelques mots « précieux » a montré combien libre était la position de M^{me} de Sévigné vis-à-vis du patrimoine galant dont elle hérite. Voiture représente à la fois pour elle le modèle épistolaire inaccessible auquel elle se croit indigne d'être comparée (III, 883) et le modèle galvaudé d'une poésie dont la nouvelle esthétique ne s'accorde plus. De même si elle admire M^{le} de Scudéry à laquelle elle adresse des formules dignes de la nouvelle préciosité de Marivaux (« je suis comme vous voyez le contraire d'une hypocrite d'amitié ; pourrait-on dire qu'on est une hypocrite d'oubli ? » III, 345), elle n'a aucunement besoin d'elle ni de ses « rendez-vous d'esprit » (I, 194) pour assurer à sa fille, perdue à l'autre bout du monde, que leurs pensées se rencontrent en regardant le même clair de lune.

D'une façon générale elle redoute l'hyperbole dont elle craint qu'elle ne nuise non pas tant à l'expression de ses sentiments qu'à la bonne réception du message. L'hyperbole, elle le sait, ruine le crédit des mots. L'*Avertissement* de l'édition de 1726, en rappelant « l'amitié parfaite dont la vivacité et la délicatesse, si l'on en juge par ses expressions, surpassaient tous les sentiments de l'amour », se faisait sans le savoir l'écho des scrupules maintes fois émis par M^{me} de Sévigné : « Si vous croyez que j'exagère d'un seul mot et que je dise ceci pour remplir ma onzième lettre, vous n'êtes pas juste, et c'est dommage que je dise si vrai » (I, 608). Prévoyant les réticences de l'incrédulité, elle pare à tous les risques, devance son interlocutrice : « je vous le dis sans exagération » (I, 255), « sans vouloir exagérer » (I, 470), « sans aucune exagération ni fin de lettre » (I, 376), « sincèrement et pas du tout pour finir ma lettre » (I, 215) ; il faudrait rappeler ici les protestations enflammées qui terminaient les lettres officielles ou diplomatiques, par exemple les lettres de Guilleragues à Seignelay, fils de Colbert, où l'on a voulu voir le style de la passion et où il n'y a fort probablement que l'utilisation stéréotypée d'un code épistolaire hyperbolique.

Fin de lettre, milieu ou début de lettre, la sincérité de telles précautions qu'on n'ose dire « oratoires » se trouve confirmée par l'emploi très mesuré, très « choisi » du mot-clé de toute la correspondance, le verbe *aimer*, en distribution complémentaire avec le verbe *adorer*. Le 10 juin 1671 M^{me} de Sévigné termine ainsi sa lettre : « aimez-moi : quoique nous ayons tourné ce mot en ridicule (...) », mais elle ne peut s'empêcher d'ajouter sa ritournelle habituelle : « notre abbé vous adore et La Mousse » (avec une coordination « différée » très courante à l'époque). Autrement dit, pour l'expression de ses propres sentiments on a le tour commun, la dénotation pure et simple, le signe primitif, méprisé par la rhétorique galante au profit d'hyperboles dont la marquise accepte d'user sans grande conséquence lorsque, sans participer directement au procès, elle se contente de consigner les marques de relations mondaines moins intimes. Le 1^{er} avril précédent, on trouvait le même système d'opposition, en chiasme cette fois, avec une surenchère numérique dans le premier terme : « M^{me} de Vauvinez vous rend mille grâces, M^{me} d'Arpajon vous embrasse mille fois et surtout M. le Camus vous adore » (c'est presque une auto-parodie !). « Et moi, ma pauvre bonne, que pensez-vous que je fasse ? Vous aimer (...) aimer quelqu'un plus que soi-même » (...). Suit une profession de foi d'un ton religieux : « C'est une chose qu'on dit souvent en l'air ; on abuse de cette expression. Moi, je la répète et sans la profaner jamais ; je la sens tout entière en moi », profession de foi anti-galante avec une rallonge coordonnée qui rappelle Pascal : « et cela est vrai ».

Le retour au naturel, en même temps qu'il signifie la mort d'un langage irrémédiablement coupé du contexte social et culturel qui l'avait vu naître, garantit avec le retour de la mesure la sincérité de l'expression et la solidité des sentiments.

Mais si M^{me} de Sévigné a fait preuve d'une assez grande tempérance lexicale, tout au moins dans le domaine qui lui était le plus sensible, si dans la succession du discours elle s'est aussi essayée à dire « en un mot » plutôt qu'en cent ce que sa fille eût dit en deux, elle a pleinement conscience que son tempérament généreux ne se prête pas à une telle économie, fût-elle gratifiante. Très tôt elle s'est reconnu un style fort éloigné d'un laconisme dépouillé et le thème si fréquemment traité de la longueur des lettres (I, 208, 232, 240, 284, 427), outre les implications esthétiques et sentimentales qu'il suggère (« M. de Grignan dit qu'on ne peut aimer les longues lettres » I, 218), signifie d'abord et à la fois l'impuissance de faire court et la jouissance de faire long. Lorsqu'elle répète au fil des lettres « je fais de la prose avec une facilité qui vous tue » (I, 232) ou « quand je m'abandonne à parler tendrement, je ne finis point » (I, 245), elle sait bien que « le cœur pense sans fin » (*Du Plaisir*) et que c'est dans cet abandon que réside le plaisir épistolaire. Mais si l'on a récusé l'aide de termes dévalués, ne risque-t-on pas de ressentir les carences d'une langue incapable de traduire la

richesse d'une expérience exceptionnelle ? « Que vous dirai-je ? car voilà toutes les paroles employées » (II, 1004), « nous épuisons tous les mots » (II, p. 1013). La voilà réduite au néologisme hasardeux : *aimablement*, « voilà un mot qui revient souvent au bout de ma plume » (II, 885), « je voudrais bien le pouvoir mettre dans ce grand monde », « il faut que je fasse ce mot exprès pour l'article de votre lettre » (II, 692) ; en réalité le mot existait déjà dans le vieux fonds de la langue, mais ne sera recensé que dans le *Dictionnaire de l'Académie* en 1878 lorsque l'adjectif correspondant *aimable* aura vu son sens « digne d'être aimé » s'affaiblir jusqu'à son acception moderne. À l'insuffisance d'un lexique dont elle refuse les outrances, M^{me} de Sévigné opposera l'exubérance de la syntaxe. Chez elle la démesure est le fait non du mot mais de l'enchaînement des mots, illustrant peut-être ce propos de Rousseau dans la deuxième *Préface* de la *Nouvelle Héloïse* : « la passion pleine d'elle-même s'exprime avec plus d'abondance que de force ». Devant la sclérose d'un langage exténué, M^{me} de Sévigné propose un palliatif original : les rames de papier.

Voici quelques exemples de ces séries horizontales si caractéristiques de M^{me} de Sévigné.

Les hypocoristiques tout d'abord constituent de véritables litanies, d'extension variable, où les séries, à partir d'un terme simple, s'engendent par emboîtements successifs : ainsi « ma bonne » deviendra : « ma très aimable bonne », puis « ma bonne et très aimable » ou « ma très aimable et très aimée » (avec le polyptote *aimable/aimé* très fréquent à l'époque), puis « ma très chère et très aimable et très parfaitement aimée », pour culminer avec « ma très bonne petite bonne, aimable petite aimable » (II, 572). La surenchère affective se traduit ici par la jonglerie des mots où le cœur participe plus que l'esprit et sauve une ingéniosité qui aurait pu paraître facile.

Le texte présente d'autres exemples de séries, jusqu'à treize termes le 9 juin 1680, dont douze juxtaposés avant une rallonge finale coordonnée. Parfois on peut mettre de tels débordements au compte du discours rapporté (M^{me} de Valavoire par exemple, le 10 juin 1671, « ne peut se taire de votre beauté, de votre civilité, de votre esprit, de votre capacité et même de votre coiffure »), mais le plus souvent il faut y voir une des signatures de la marquise, comme en témoignent les remaniements du texte, souvent malmené dans l'outil de liaison le plus vulnérable, le monosyllabe *et*, supprimé, mal lu, remplacé par *il*, etc...

a) suite de termes :

I, 245 « je vivrai pour vous aimer... » : tout le passage est absent de l'édition de Rouen (1726) et les autres sources offrent des corrections

significatives. Juste auparavant : « vous n'êtes que trop vive et trop sensible *sur ma vie et⁷ ma santé* ».

« Je vivrai pour vous aimer et j'abandonne ma vie à cette occupation *et⁸* à toute la joie *et⁹* à toute la douleur, à tous les agréments *et⁹* à toutes les mortelles inquiétudes et enfin à tous les sentiments que cette passion¹⁰ me pourra¹¹ donner ».

Sur cinq corrections, trois portent sur des *et* (cf. autres exemples p. 358, 397, 426).

b) *suites de termes et membres* (= propositions) :

I, 276 « Nous en parlons très souvent... » : tout le passage est absent de l'édition de Rouen.

Voici les autres réfactions :

« Nous en parlons très souvent, mais quoique j'en parle beaucoup, j'y pense encore *mille fois*¹² davantage, et jour et nuit, *et en me promenant*¹³ (...) et quand il me semble que je n'y pense plus *et toujours et à toute heure et à tous propos et en parlant d'autres choses*¹⁴ et enfin comme on devrait penser à Dieu si l'on était véritablement touché de son amour. » Ce qu'elle aurait pu exprimer plus brièvement : « C'est ce que les dévots appellent une pensée habituelle » (I, 152). Là encore trois corrections touchent cinq *et*.

I, 175 « ce cabinet (...) les entretiens de ceux qui entrent dans mes sentiments ». Ce passage est la reprise de la première lettre du 6 février, mais il délaisse cette fois le récit pour la déploration, dépouillée de tous les accessoires syntaxiques ; au lieu de dire comme le 6 février : « je m'en allai donc à Sainte-Marie (...), j'allai ensuite chez M^{me} de La Fayette », on n'a plus que les points de repère : « Sainte-Marie, M^{me} de La Fayette », comme relayés par une suite de sept groupes dont cinq coordonnés par *et* : « (...) mon retour dans cette maison, votre appartement, la nuit et le lendemain ; et votre première lettre, et toutes les autres, et encore tous les jours, et tous les entretiens... ».

Il conviendrait d'ajouter ici, puisqu'ils procèdent de la même caractérisation intensive, ces sortes de versets, unités strophiques dignes d'un air d'opéra, où la cadence majeure permet l'étalement des métonymies à l'intérieur d'un mouvement lyrique ternaire :

7. Absent de E₁, P₁, P₂. Le sigle E, désigne l'édition de Troyes 1725, E₂ l'édition de Rouen 1726, E₃ l'édition de La Haye 1726, P₁ l'édition Perrin 1734-1737, P₂ l'édition Perrin 1754.

8. Remplacé par « c'est-à-dire » dans P₁, P₂.

9. Absent de P₁, P₂.

10. « Passion unique » P₁, P₂.

11. « Pourra me donner » E₃.

12. Absent de E₁, P₁, P₂.

13. Absent de E₃, P₁, P₂.

14. Absent de P₂.

Adieu, ma chère enfant
l'unique passion de mon cœur
le plaisir et la douleur de ma vie (I, 154).

Mais si ce déploiement de séries, cet étirement très lâche de la trame syntaxique peut bien être perçu comme la compensation d'une insuffisance lexicale, M^{me} de Sévigné l'a aussi reconnu comme destiné par son infinité même à traduire l'infinité d'une excessive tendresse. La démesure du discours figure la démesure d'une passion sans exemple : « il n'y a point de raison à la longueur de cette lettre ; il faut la finir et mettre des bornes à ce qui n'en aurait point si je me croyais (...). Comptez bien sur ma tendresse qui ne finira jamais » (I, 208) ; le lien est explicitement noté par la reprise du verbe *finir*, comme il l'est également par l'enchaînement coordonné de cette fin de lettre : « je vous embrasse et vous aime et vous le dirai toujours parce que c'est toujours la même chose » (I, 240). L'écriture prolonge la passion, l'une et l'autre se mesurent aux mêmes étalons (il faudrait noter ici l'abondance des notations spatiales figurant l'amitié qui va toujours « au-dessus », « par-dessus », « au-delà », « plus loin », I, 215, 412, 419, 426, 456, etc..., comme son amour maternel demeure « au premier étage » sans parvenir à passer aux petits-enfants). D'accord avec toute la réflexion linguistique de son temps depuis Aristote, M^{me} de Sévigné ne doute pas que « les paroles soient une peinture de nos pensées, que la langue en soit le pinceau et les mots les couleurs » (B. Lamy). Sa couleur à elle, ou plutôt une de ses couleurs, c'est cette création toujours recommencée de formules, de tours répétitifs coulés dans les mêmes moules, ces « matrices stylistiques et formnelles »¹⁵, ces ritournelles qui lui appartiennent et qu'elle « bourdonne » sans se lasser ; ainsi l'exercice du discours solitaire croit-il combler pour un temps le vide de l'absence en exprimant et en persuadant la passion : « Si mes paroles ont la même puissance que les vôtres... ». Les chaînes de mots enfilées sur les « chaînes de papier » enserrent, embrassent, deviennent gestes : « je vous baise et vous embrasse et vous tends les bras : hélas ! venez ! » (I, 403).

Mais le mouvement inverse se dessine aussi, et d'autant plus nettement au début de la correspondance lorsque les rapports épistolaires ne sont pas encore bien stabilisés entre les deux femmes. Aux « enthousiasmes de tendresse » (I, 194) qui se traduisent par des « envirements d'écriture » (II, 121) s'oppose la discréption (I, 194), le désir de « circoncire », comme dirait M. Nicole, de retrancher, épargner, ménager, se contenter d'un « demi-brin » et dire : voilà tout. L'échec est parfois

15. B. Beugnot, « La pratique d'un genre : rhétorique et spontanéité », in *French Forum*, V, 3, septembre 1980, p. 212.

patent : ainsi le 4 mars 1671 le détour par l'indéfini *on*, puis le recours à l'éventuel « Si l'on ne glissait pas dessus », ne masquent pas longtemps l'émergence d'un *je* bien actuel : « on serait toujours en larmes, c'est-à-dire moi ». Cette mention brutale suffit à déclencher le rappel obsessionnel, amplifié, de la première séparation, comme resurgit le thème de la « première vue » dans la quatrième *Portugaise*, accompagné de l'excuse de Mariane : « je n'ai pu m'empêcher de vous dire encore cela », bien proche de celle de M^{me} de Sévigné : « j'abuse de vous..., mon cœur en avait besoin, je n'en ferai pas une coutume. »

Ailleurs cependant la prétérition peut être effective et il est significatif qu'elle ouvre la correspondance : « ma douleur serait bien médiocre si je pouvais vous la dépeindre ; je ne l'entreprendrai pas aussi » (I, 149). Feignant de ne pas vouloir dire, elle dit en réalité clairement et avec une force accrue : « je vous avoue qu'il (mon attachement) est grand quand même je le cache » (I, 223-366). Les formulations de la prétérition abondent, mais dans leur variété elles énoncent toutes le refus, le retrait : « je ne vous dis pas que... ; il ne faut pas vous dire (I, 154), toujours vous dire (...) vous ennuierait (I, 166), je vous épargne..., à qui devine, il n'est point besoin de parler » (I, 295), etc..., à moins qu'elles ne signifient à l'interlocutrice une invitation à *dire* elle-même : « je vous laisse à méditer..., je vous laisse à deviner... », toutes locutions dont les compléments grammaticaux se résument à un « je vous aime » mal déguisé. Il l'est tout autant si le verbe introducteur est interrogatif : « vous dirai-je que je vous aime ? » (I, 185). Dans ce cas l'interrogation, se contentant de mettre en doute le procès sans le nier, ne retarde pas longtemps le retour de l'engagement verbal : « je vous assure de ma tendresse ». Enfin un dernier retournement par antiphrase permet un jeu supplémentaire avec la fausse prétérition : « je ne vous dis rien de mon amitié ; c'est que je ne vous aime pas » (I, 335). En réalité la situation effective de la marquise persuade que le négatif égale le positif, et que par conséquent la fausse prétérition en est une vraie : « je ne vous dis rien de mon amitié, c'est que je vous aime. »

Par cette utilisation négative du langage qui va jusqu'à nier l'acte de parole fondateur de tout discours (« je ne vous dis pas »), M^{me} de Sévigné, après s'être abandonnée au pouvoir des mots, semble maintenant craindre leur trahison : « il me semble que je fais tort à mes sentiments de vouloir les expliquer avec des paroles » (I, 170). « Expliquer » a ici son sens propre de « déplier », comme dans les relatives dites « explicatives » qui « développent ce qui était enfermé dans la compréhension de l'idée » (*Logique de Port-Royal*). Expliquer ses sentiments, c'est donc les déployer syntaxiquement, c'est pratiquer le discours, le discursif, le successif, l'approximatif, piètre recours quand c'est à travers le corps-de-jupe qu' « il faudrait voir ce qui se passe dans (le) cœur » (I, 170). M^{me} de Sévigné semble parfois aspirer à une communication immédiate, intuitive au sens pascalien du terme, qui seule serait totalement fiable ;

mais elle « ne voit goutte » dans le cœur de sa fille (I, 180), et d'autre part *voir à distance* signifierait *se taire*. Or si dans la présence amoureuse il existe, comme le veut l'auteur du *Discours sur les Passions de l'âme*, « une éloquence de silence qui pénètre plus que la langue ne saurait faire », dans l'amour absent le silence ne parle plus. À l'opposé de la démesure, le degré ultime de la mesure se confondrait avec la mort : M^{me} de Sévigné a choisi un entre-deux où les mots entretiennent la vie.

Isabelle LANDY-HOUILLON,
Université du Maine (Le Mans).

PERSISTANCE DU LANGAGE PRÉCIEUX DANS LA CONVERSATION MONDAINE *LA FAUSSE CLÉLIE, 1670*

Le langage précieux a-t-il eu une influence durable ? On peut certes en découvrir des traces chez les auteurs les plus divers, même les plus grands, Molière, La Fontaine, M^{me} de Sévigné, Racine ; mais ce sont des traits épars, parfois disparates, qui perdent peu à peu, en se disloquant dans ces témoignages émiettés, leur originalité première ; on ne les retrouvera, pour ainsi dire ressuscités et presque dans leur intégrité, bien plus tard, que chez Marivaux. Pourtant, des survivances apparaissent jusque chez les ennemis les plus acharnés de la préciosité, par exemple chez l'un des contempteurs de ce mouvement qui a enfiévré la décennie 1650-1660, une dizaine d'années après la crise, en 1670, chez Subligny. Ainsi le test sera d'autant plus probant qu'on aura affaire non pas à l'un de ses thuriféraires, mais à l'un de ses détracteurs, et qu'il sera fourni par un écrivain somme toute de second ordre chez qui l'originalité de la création et la part du génie ne viennent pas interférer avec la véracité du témoignage : celui-ci apparaît relativement fidèle et donne de la conversation mondaine, à l'époque, une image précise et vraisemblable.

Adrien Perdou de Subligny, en effet, a fait paraître en 1670, sans nom d'auteur, *La Fausse Clélie ou Histoires françoises, galantes et comiques*¹. Sans doute, pour allécher le lecteur et atteindre le succès en frappant le public, a-t-il pu forcer quelques traits et exagérer ici ou là ses tableaux de mœurs afin de rendre la lecture de son livre « galante et comique ». Il écrit dans sa préface à propos de ce dernier : « J'avoue franchement que je ne me suis pas donné la gêne pour le composer. J'ai écrit à peu près comme on pourrait parler sans étude et sans fard ». On est donc en droit de penser qu'il nous offre une peinture digne de foi de la conversation pratiquée « agréablement » et « pour se divertir » par la belle société de son temps, celle du moins qu'à des fins polémiques il a décidé de mettre en scène dans son ouvrage. Il imagine

1. Nos références se rapportent à l'édition parue chez Étienne Roger, Amsterdam, 1718, un vol. in-12, 290 p., tables, gravures.

de rapporter les histoires que se racontent le marquis de Riberville, le chevalier de Montal, un conseiller au Parlement de Paris et plusieurs dames, M^{me} de Mulionne, M^{me} d'Arviane, M^{me} de Kermas, M^{me} de Velzers. Toutes ces belles personnes passent leur temps le plus agréablement du monde en fêtes et festins, vont de château en château, suivent la cour à Vaux-le-Vicomte et à Fontainebleau, écoutent les violons, se promènent dans les jardins, admirent les jets d'eau, visitent le camp de l'armée, lisent des vers. Le ton est assez libre et familier et la conversation n'est ni prétentieuse ni guindée, bien éloignée de la tension et du sérieux, parfois de l'emphase, dont les héros de M^{me} de Scudéry aiment draper leurs propos. Au contraire, les personnages de Subligny s'entre tiennent d'une manière enjouée, souvent primesautière, sur des sujets fréquemment osés, puisqu'il s'agit d'affaires galantes et comiques, prétextes à plaisanteries et à badinage, car tous aiment ce que M^{me} de Barbesieux appelle « le stile mutin » et M^{me} de Velzers « le stile folâtre » (p. 158).

M^{me} d'Arviane, qui a trop lu la *Clélie* vers sa quinzième année (p. 23), a depuis lors des accès de fièvre romanesque qui, pendant un jour ou deux, font qu'elle se prend pour cette héroïne romaine ; après quoi elle retrouve pour quelque temps son équilibre et sa lucidité. Elle peut alors raconter très raisonnablement les amours du marquis de Riberville et d'une dame de Toulouse (p. 51 ss.). On n'a donc, dans l'ouvrage de Subligny, à aucun moment, une parodie ou un pastiche de la langue précieuse ou de la prose de M^{me} de Scudéry. Les extravagances intermittentes de la jeune visionnaire servent de lien très artificiel et très lâche aux histoires que rapportent ses amis, au cours des fêtes et des promenades, et le titre de *Fausse Clélie* est assez gratuit : il n'a guère d'autre raison que d'allécher le lecteur. En réalité, l'inspiration de Subligny est tout entière nourrie par un idéal de vie, esthétique et moral, fondamentalement opposé à celui de la préciosité². On se moque de l'amour à « la façon des Anges » et de « la spiritualité en amour » (p. 88) ; les femmes dont on parle sont sensuelles, dévergondées et coquettes, vénales parfois ; les hommes ne cherchent qu'à satisfaire leurs instincts ; on est cynique et débauché, mais avec des raffinements dans les manières qui masquent quelque peu le libertinage des cœurs et l'amoralisme des âmes. Le chevalier de Montal, l'un des deviants les mieux typés, incarne fort bien cette nouvelle génération avide de jouissances et tout adonnée aux plaisirs ; sans doute affecte-t-il — il le dit du moins — de croire « tout ce que son curé lui ordonne de croire » (p. 196), mais il est un « esprit fort » (p. 195) aux yeux de ses amis et il promène un regard sceptique sur l'apparition des esprits,

2. À ce sujet, voir notre article dans *Hommage à René Fromilhague*, numéro spécial des *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, Toulouse, 1984.