

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



Chrétien de Troyes

Rabelais

Racine

Chénier

Flaubert

Bouvier

Cet ouvrage s'adresse en premier lieu à tous les étudiants préparant l'agrégation de Lettres, mais aussi au lecteur curieux de recherches en stylistique. Se trouvent ici réunies les interventions de la traditionnelle journée d'agrégation, à l'initiative de l'UFR de langue française de Paris-Sorbonne, sur le programme de la session 2018 des épreuves de grammaire et stylistique françaises: *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, *Gargantua* de François Rabelais, *Athalie* de Jean Racine, les *Poésies* d'André Chénier, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, et enfin *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier. En appuyant leurs analyses sur des aspects linguistiques, génériques ou poétiques, les contributeurs de ce volume illustrent l'apport de la lecture stylistique à l'interprétation des textes.

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 17

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bérroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 15 Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy
- 16 Christine de Pizan, Montaigne, Molière, Diderot, Hugo, Giono

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)

Chrétien de Troyes,
Rabelais, Racine,
Chénier, Flaubert,
Bouvier



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de l'université Paris-Sorbonne

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES, 2021

ISBN de la version papier : 979-10-231-0579-7

PDF complet – 979-10-231-2094-3

Avant-propos – 979-10-231-2095-0

I Andrieu – 979-10-231-2096-7

I James-Raoul – 979-10-231-2097-4

II Conforti-Santarpia – 979-10-231-2098-1

II Huchon – 979-10-231-2099-8

III Laurent – 979-10-231-2100-1

IV Bianco – 979-10-231-2101-8

V Fontvieille-Cordani – 979-10-231-2102-5

V Scepi – 979-10-231-2103-2

VI Bougault – 979-10-231-2104-9

VI Chaudier – 979-10-231-2105-6

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

AVANT-PROPOS

Ceci est moins une préface qu'un bilan : depuis dix-sept ans qu'existent les actes du colloque de grammaire et de stylistique en relation directe avec les auteurs inscrits au programme des agrégations littéraires – actes publiés avec le concours de l'UFR de Langue française et de l'équipe de recherche « Sens texte informatique histoire » –, l'usage veut que leur préface soit rédigée par le directeur de l'un ou l'autre de ces organismes ; ayant exercé ces fonctions tantôt séparément tantôt conjointement, il m'est revenu, sauf erreur, d'en rédiger beaucoup – et peut-être même plus ! Ce ne sera plus le cas en 2018.

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le rappeler à plusieurs reprises, l'organisation en 2001 d'un colloque de ce type par Mireille Huchon et moi-même n'avait valeur que de coup d'essai et n'impliquait aucune pérennisation. Le succès confirmé de l'entreprise incline fortement à penser que ces journées d'études correspondaient et correspondent toujours à une réelle attente. D'abord, bien évidemment, celle des premiers concernés, les candidats eux-mêmes, qui étoffent ainsi leurs cours par des contributions de haute qualité tant par leur soubassement érudit que par leur qualité méthodologique ; faut-il ajouter que ces contributions, tout en étant naturellement destinées à la préparation des épreuves de langue (écrit et oral) des trois agrégations littéraires, sont du plus haut intérêt pour nourrir tel paragraphe d'une dissertation littéraire ou contribuer aux soubassements techniques, stylistiques, d'une leçon d'oral ? La présence régulière d'articles en lien avec le texte du Moyen Âge trouve ici sa justification principale, ce texte ne faisant pas l'objet d'une épreuve écrite incluant une composante stylistique. Attente des candidats donc, mais aussi attente, ou, à tout le moins,

souhait légitime de mes collègues, professeurs et maîtres de conférences souvent directement engagés, dans le cadre de leur service, dans la préparation des épreuves, de voir reconnus les efforts accomplis. Nul n'ignore en effet que la charge d'agrégation est exigeante et requiert un travail d'information, d'analyse et de synthèse d'autant plus lourd qu'il est répété bien souvent par le même enseignant d'année en année. La publication annuelle d'un volume comme en offre la série *Styles genres auteurs*, aujourd'hui très clairement identifiée, est aussi une reconnaissance publique de cet effort, souvent discret, ainsi que du rôle central que mérite de jouer et de continuer de jouer l'agrégation dans le système éducatif et de l'importance de la contribution que les universités doivent y apporter à travers les cours de préparation au concours.

8

Cette année encore, la variété des articles, inhérente non seulement à la diversité des auteurs et des genres visés par le programme, mais aussi aux angles d'attaque choisis par les contributeurs, lexicologique, grammatical, stylistique, rhétorique, fait du volume 2017 un ensemble de mises au point linguistiques de première valeur établies à la lumière de quelques textes littéraires majeurs. Outre leur utilité dans le cadre de la préparation à des épreuves, par nature ordonnées à des exigences nettement cadrées (c'est le principe même de toute épreuve de concours), ces contributions, qui se signalent par la sûreté de leur information, nourrie aux sources conjointes des synthèses canoniques et des réflexions les plus actuelles, démontrent qu'il n'y pas d'un côté une linguistique ou une stylistique de chercheurs, innovante et audacieuse, et de l'autre une linguistique ou une stylistique d'agrégation, poussiéreuse et scolaire.

Au terme de ces quelques lignes, je voudrais exprimer mes remerciements aux auteurs du présent volume et, au-delà de ceux-ci, à tous ceux qui depuis la fondation de cette série ont fourni des contributions en sachant associer qualité et célérité, les exigences éditoriales impliquant des délais de réalisation toujours très brefs. Mes remerciements s'adressent aussi, aux responsables du volume, par ailleurs co-organisateurs du colloque du 18 novembre, Romain Benini et Gilles Couffignal, qui, comme tous leurs prédécesseurs, ont su convaincre les auteurs potentiels et obtenir le respect d'un calendrier très serré.

Je me garderai d'oublier les Presses de l'université Paris-Sorbonne, qui, dans le cadre de la collection que je dirige, ont toujours manifesté leur confiance à la série *Styles genres auteurs*: la disparition institutionnelle de Paris-Sorbonne dans les semaines qui viennent et sa réémergence facultaire dans un cadre institutionnel nouveau (Sorbonne Université) entraîneront, assurément, à tout le moins une renomination de ces Presses. Je souhaite que, dans la fidélité à leur mission d'origine, elles continuent d'accueillir les actes de ces colloques d'agrégation, riches aujourd'hui de plus de cent contributions sur les textes les plus célèbres de la littérature française du Moyen Âge au xx^e siècle. Actes qui – c'est une suggestion – pourraient fournir la matière d'ouvrages redonnant une seconde jeunesse, au-delà de leur destination initiale, à des analyses profondes et brillantes.

Au total donc, un bilan qui, on le voit, n'interdit pas les projets.

Olivier Soutet

Chrétien de Troyes
Le Chevalier au lion

MERVOILLE ET PARCOURS DE SAVOIR DANS
LE CHEVALIER AU LION DE CHRÉTIEN DE TROYES

Éléonore Andrieu

Le schéma narratif, dans *Le Chevalier au lion*, prend-il pour objet un processus de savoir grâce auquel, par leur rencontre avec des objets, se produirait une transformation du personnage et/ou du narrataire? Les personnages disent dans la diégèse ce type de transformation par le savoir : le héros Yvain, dans la dernière scène du roman et devant Laudine, reconnaît son « nonsavoir » originel (v. 6772¹), gommé par ses épreuves ; certains personnages sont désignés comme étant les porteurs d'un discours de savoir, ainsi du gardien de taureaux ou de Lunette à laquelle la dame de la Fontaine déclare : « Si remanrai a vostre escole » (v. 1800). Selon le narrateur, aux premiers vers du texte, l'exemple d'Arthur « nos enseigne / que nos soiens preu et cortois » (v 2-3). La voix narratrice souligne la transformation des personnages : « Ez vos ja la dame changiee! » (v. 1751), après le discours de Lunete à la dame à la Fontaine ou encore « Ensi sont cil devenu preu » (v. 3177), à propos de ceux qui voient agir Yvain et enfin, « Yvain le fin » (v. 6802), où l'adjectif qualifiant l'ultime identité du héros révèle ce processus.

Est-ce à dire cependant qu'un processus de savoir configure une téléologie narrative, en ce qu'il ferait tendre clairement le personnage vers une valeur supérieure, le narrateur vers la transmission sans équivoque d'un programme idéologique et le narrataire vers la réception bienveillante de ce programme? En proposant d'appliquer la « théorie des modalités » à la fois à la structure du récit, à la construction d'un héros romanesque et aux relations qu'entretiennent la voix narratrice et son destinataire, Danièle James-Raoul a prouvé la fécondité heuristique

1 Ou, selon un autre manuscrit, son « mal savoir ». L'édition citée désormais est la suivante : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. Corinne Pierreville, Paris, Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2016.

d'un tel outil², tout en soulignant d'emblée les difficultés que pose en la matière le roman de Chrétien : « chaque roman peut [...] se lire comme un roman de la connaissance³ », mais l'une des caractéristiques à la fois du *romanesque* et du style de Chrétien de Troyes n'est-elle pas le « jeu polyphonique », « l'hétérogénéité des instances narratives »⁴, la « multiplication des points de vue et des discours⁵ », qui tendent à placer toute posture idéologique, toute valeur de vérité et par là même tout processus de savoir sous la menace du soupçon interprétatif, bien au-delà du seul parcours du personnage ? La voix narratrice n'assure en effet jamais complètement sa fonction de régie du discours de la fiction, comme elle le promettait dès les premiers vers. Les procédés par lesquels le narrateur se désengage de cette fonction sont décrits en détail dans les analyses de Danièle James-Raoul⁶, notamment les nombreuses modalisations de son discours (*ne sai, je cuit*) tout au long de la diégèse, accompagnées parfois d'un changement de statut assez brutal du narrateur hétérodiégétique en narrateur homodiégétique, source d'ironie ou d'humour. Depuis le « nonsavoir » affiché et souvent humoristique (à propos du *roman* que lit la jeune fille du château de *Pesme Aventure* : « ne sai de cui », v. 5360) jusqu'aux nombreuses réticences à raconter, souvent ironiques (« Ne sai que plus doie conter », v. 2626, lors du départ d'Yvain, ou « Ne sai qu'alasse demorant / a conter le duel », à propos de la jeune fille trouvant Yvain nu dans la forêt, v. 2914), le narrateur instille sans cesse le doute sur sa propre compétence à délivrer un parcours de savoir

2 Nous empruntons cette problématique et cet outil à Danièle James-Raoul, qui le développe, le définit et l'analyse dans *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 275 sq. Nous suivons ici toutes les pistes qu'elle a ouvertes, à un triple niveau : celui de la diégèse (discours des personnages), celui de la structure narrative (construction des personnages, aventures, quête...), celui du discours narratorial.

3 *Ibid.*, p. 285.

4 *Ibid.*, respectivement p. 296 et 763.

5 Jean-Yves Tilliette, compte rendu de « Francine Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Nouvelle bibliothèque médiévale, 23, 1994 et *L'“Énéide” médiévale et la naissance du roman*, coll. Perspectives littéraires, 1994 », *Romania*, 453-454, 1996, p. 265-275, ici p. 274.

6 *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style, op. cit.*

à son personnage et à son narrataire⁷. Dans ces conditions énonciatives, comment le roman organise-t-il et hiérarchise-t-il les parcours de savoir ? délivre-t-il un « savoir des savoirs » qui, pour reprendre à gros traits la définition de Vincent Jouve⁸, s'imposerait comme étant supérieur en valeur aux autres processus de savoir présents dans la diégèse et/ou dans le discours narratorial, et qui serait susceptible à la fois de qualifier un héros et de fonder un programme idéologique stable pour le narrataire ?

Comme le rappelle François Rastier, « ce n'est pas la structure narrative qui permet la téléologie et la clôture, mais son interaction avec une axiologie⁹ ». Or un mécanisme nous semble important dans la « dialectique des valorisations¹⁰ » des parcours de savoir, même s'il est loin d'être le seul : c'est celui de la *merveille*. De nombreux travaux l'ont montré : que ce soit dans le discours du narrateur ou dans celui d'un personnage, ce vocable médiéval a entre autres significations la faculté de marquer à la façon d'un signal une rencontre avec un objet, une parole, un geste... que le narrateur et/ou le personnage ne (re)connait pas selon son propre savoir, son système d'interprétation et ses valeurs¹¹. La composante dialogique de la *merveille* est de ce fait essentielle : elle donne à entendre la voix stupéfaite d'un personnage et/ou du narrateur et manifeste en le soulignant le point de rupture où leurs savoirs et leurs systèmes interprétatifs achoppent devant l'objet rencontré.

7 Même le point de bascule du récit, c'est-à-dire l'oubli par Yvain du délai accordé par son épouse, fait l'objet d'une prolepse modalisée du narrateur, fondatrice d'une énonciation ironique vis-à-vis du narrataire : « je cuit qu'il le passera » (v. 2669).

8 Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

9 « Action et récit », *Raisons pratiques*, 10, 1999, p. 173-198, repris et revu dans *Texto ! Textes et cultures*, 19/3, 2017, p. 1-29, ici p. 24.

10 *Ibid.*

11 Il est une immense bibliographie sur les deux notions de *merveilleux* et de *merveille* au Moyen Âge, traversée de débats épistémologiques : mentionnons seulement le rôle joué par les définitions de Jacques Le Goff (*L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985), de Francis Dubost (*Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale [XII^e-XIII^e siècles]*, *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 2 vol.), de Daniel Poirion (*Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982), Jean-René Valette (*La Poétique du merveilleux dans le Lancelot propre*, Paris, Champion, 1998) et les perspectives un peu différentes d'Anita Guerreau-Jalabert (« Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », dans [coll.], *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 133-150).

Mais la désignation du regard étonné et de ce qui n'est pas réductible à ses savoirs n'est pas le seul enjeu de la *mervoille* dans le roman de Chrétien : ce vocable serait mobilisé par le narrateur pour mettre en scène un processus de savoir qualifiant qui confère à l'objet rencontré et à celui qui, à son contact, est capable de voir et d'énoncer vraiment la *mervoille*, la valeur éthique la plus haute¹². Le vocable détiendrait un pouvoir efficace d'organisation hiérarchique des savoirs et des personnages dans la diégèse : il dévoilerait un discours narratorial stable et construisant le « savoir des savoirs » du roman. En suivant le parcours du vocable *mervoille*, nous allons tenter d'en dégager quelques composantes.

16

« ARTUS, LI BOENS ROIS DE BRETAGNE, / LA CUI PROESCE NOS ENSEIGNE... »

Quant aux programmes de savoirs que met en place la diégèse et au pouvoir d'organisation axiologique de la *mervoille*, le seuil du roman offre un premier terrain d'analyse privilégié, mais complexe. Selon une longue tradition rhétorique chrétienne autant que romaine¹³, s'y enclenchent la diégèse et aussi la plupart des jeux polyphoniques et épistémologiques auxquels le narrateur convie le narrataire et ses personnages et par lesquels il les modèle. On refuse certes souvent à

12 Le roman, en ce sens, ouvre moins l'accès à « un Autre Monde » décontextualisé et dont les composantes seraient universelles et/ou ornementales qu'à une « signification de nature à la fois historique et sociale » (systèmes de représentations, valeurs repérables en contexte, réflexions sur l'ordre social...) qui, pour être idéale et utopique dans le cadre d'un *roman*, n'en est pas moins efficace socialement. Si la *mervoille* construit de la valeur, cette valeur est inextricablement liée à un contexte (voir Anita Guerreau-Jalabert, « Fées et chevalerie », art. cit.).

13 Cette tradition du prologue (préceptes, *topoi*, mais aussi fonctions rhétoriques : pacte de lecture, programmations, ouvertures...) a été très étudiée, dans son versant romain latin d'une part (depuis le *De inventione* de Cicéron, la *Rhétorique à Hérennius*, l'*Institution oratoire* de Quintilien), dans son versant chrétien latin d'autre part (avec notamment le rôle joué par l'hagiographie antique, par exemple la *Vie de saint Martin* de Sulpice Sévère, et la tradition des historiens ecclésiastiques depuis Eusèbe de Césarée jusqu'à Aimoin de Fleury en passant par Grégoire de Tours). Les spécialistes de la littérature de langue romane ont aussi confronté ces traditions avec celle des arts poétiques latins des ^{XII}^e et ^{XIII}^e siècles (Matthieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf...). Pour les inflexions majeures que présentent les prologues de Chrétien de Troyes, voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 132-214.

l'*incipit* (*in medias res*) du *Chevalier au lion* le statut de prologue. Quoi qu'il en soit, il met en scène un processus de savoir, instaurant donc un pacte de lecture. Et on y repère le verbe (*soi*) *merveillier* (v. 42). Dans les vers qui précèdent l'occurrence, le narrateur pose le caractère exemplaire du personnage du roi Arthur ou plutôt, de la « matière » générique, présupposée connue¹⁴ et relevant du passé à conserver en mémoire, que représente « li rois Artus » : la voix narratrice fonde sur cette matière, à la manière des prologues de chansons de geste, un parcours de savoir imposé au narrataire par un *nos* inclusif :

Artus, li boens rois de Bretaingne,
 La cui proesce nos enseigne
 Que nos soiens preu et cortois... (v. 1-3)

Pour être fort explicite en apparence, le parcours de savoir qui conduit de l'exemple de la *proesce* du roi Arthur à un *devenir preu et cortois* n'est pas exempt de chausse-trappes. Le binôme formé par ces deux adjectifs subjectifs et fortement axiologiques n'a pas un référent aisément contrôlable. *Preu et cortois* marquent en effet de manière générique une évaluation positive maximale portant sur une identité : ils dépendent d'une énonciation (ce qu'un énonciateur donné « reconnaît comme le meilleur¹⁵ » ou feint de reconnaître comme le meilleur), de systèmes de valeurs contextuels (et qui ne convergent pas tous vers le[s] jugement[s] de l'énonciateur¹⁶) et des genres littéraires qui les mobilisent. Y compris

14 « Les référents du discours sont introduits par des expressions définies qui les identifient précisément et les présupposent connues » (*ibid.*, p. 263).

15 Nelly Andrieux-Reix, s. v. « Preu-preudome », dans *ead.*, *Ancien Français : fiches de vocabulaire*, Paris, PUF, 1987, p. 116. En aucun cas, même dans la chanson de geste, *proesce* ne vise le seul usage de la *force* au combat... ni *cortois* un « art d'aimer » seulement et en tout texte.

16 Comme le dit Michel Parisse, on peut avoir tendance à oublier qu'un « idéal chevaleresque » aristocratique et laïc (aux formes certes diverses) avait déjà été « défini par l'Église » avant que la littérature épique et romanesque ne se diffuse (« La conscience chrétienne des nobles aux XI^e et XII^e siècles », dans [coll.], *La cristianità dei secoli XI e XII in Occidente: coscienza e strutture di una società*, Milano, Vita e pensiero, 1983, p. 259-280, ici p. 269). La concurrence idéologique (qui induit emprunts et écarts) à laquelle prétend se livrer la littérature en langue romane est constante autour de ce qui constitue dans la société la plus haute valeur et de ce qui légitime le pouvoir et la supériorité de tel ou tel groupe social (par exemple, qui

au sein d'un même texte, il est impossible de définir et de traduire de manière univoque les formes de la qualité de *proesce* et de celle de *courtoisie* (de la force physique à la mesure, des contraintes de l'*amor fin* à l'acceptation de la mort, du savoir à la *largesse*, etc.), comme le rappelle Nelly Andrieux-Reix aux analyses de laquelle nous renvoyons¹⁷. Contrairement à ce que pourrait laisser croire une mythologie¹⁸ du « preux chevalier courtois » encore bien vivace parfois, la signification de ces adjectifs et substantifs évolue constamment. La traduction de *proesce*, au v. 2 de l'édition au programme (« excellence »), rend compte avec prudence de l'évaluation du « meilleur », autrement dit de ce que le narrateur s'engage à définir. Le seul trait sémantique stable et commun aux deux adjectifs (et aux deux substantifs correspondants) concerne l'identité sociale en jeu : le narrateur du roman se consacre exclusivement à la construction d'une identité aristocratique laïque, à ses valeurs, à ses systèmes de représentation, et aux conditions de possibilité de son « excellence » éthique, sans négliger cependant le décompte de ses déviances.

18

Rappelons aussi qu'au moment où se diffuse *Le Chevalier au lion*, *preu et cortois* sont saturés de référents potentiels après une carrière bien remplie déjà en latin¹⁹ et en langue française romane (après la chanson de geste et le roman d'antiquité), avec lesquels on peut penser que Chrétien ne va pas manquer de jouer en utilisant toutes les ressources de la polyphonie et de l'emploi *en mention* : par exemple, ces adjectifs sont utilisés, toujours dans l'incipit du roman, dans un discours ironique (binôme *preu et saillant*) que le sénéchal Keu adresse à Calogrenant

détient des valeurs spirituelles ?) : on ne peut pas considérer les textes « littéraires » de langue romane comme s'ils étaient à part des autres productions de la société.

- 17 *Ancien Français, op. cit.* Nelly Andrieux-Reix rappelle qu'il est cependant un trait de sens stable pour *preu* et *proesce* : d'après leur étymologie (à partir du verbe *prodesse*), le substantif *proesce* et l'adjectif *preu* servent à mettre en scène (ironiquement ou non) non seulement une forte adhésion/correspondance aux plus hautes valeurs mais surtout, une « utilité » remarquable pour défendre ces valeurs.
- 18 On peut (re)lire avec profit les *Mythologies* (1957) de Roland Barthes à ce sujet.
- 19 Voir *supra*, note 15. Nous pouvons évoquer ici le *clerus curtis*, personnage récurrent (et fort négatif parfois !) du genre hagiographique et des textes à caractère plus théorique, par exemple chez Pierre Damien ou Jean de Salisbury : voir C. Stephen Jaeger, *The Origins of Courtliness. Civilizing trends and the formation of courtly ideals, 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

quand il se lève avant tous les autres à l'arrivée de la reine (v. 72, 74, 79). Mais l'ironie du personnage, fût-il Keu, a toujours un sens... Keu n'évalue-t-il pas là les dangers que représente la dégradation de la *proesce* en trompeuse apparence, en simple geste « avenant » et donc, extérieur ? Victime ensuite de l'ironie du narrateur, Keu reproche dans un discours sentencieux à Guenièvre (une dame et la reine...), et au groupe, d'oublier « cortoise et san » (v. 98) : ne prouve-t-il pas par la posture de savoir-être qu'il prend en charge avec autorité qu'il existe des versions très dégradées de la *cortoise* et de son enseignement, dont la sienne²⁰ ? Tout cela n'est guère rassurant quant au programme d'enseignement et de savoir *proesce et cortoise* dont on trouve pourtant, par exemple en la *courtoise* Lunete, des représentations très positives, comme l'est aussi celle de « cez qui furent » (v. 29) des disciples d'Amour mentionnés à la suite du roi sur le seuil du roman : les amants *preu et cortois* (v. 22-23) y reçoivent une évaluation positive du narrateur. Mais il en évoque là encore une version dégradée, définie par la même inadéquation entre une apparence trompeuse (cette fois, la parole : « mensonge », « fable ») et une dégradation néfaste de « l'homme intérieur²¹ », lieu où devraient se trouver les valeurs les plus hautes en l'homme, dont la soumission aux règles d'Amour : « rien n'en santent²² » (v. 25). De la sorte, le programme d'enseignement *proesce et cortoise* présenté dès le premier vers est mêlé inextricablement au discours sur l'amour, sur ses disciples

20 On trouve des variations sur ces scènes (preuve de l'importance de leur *san*) en divers endroits du roman, notamment dans le discours qu'Yvain adresse à Keu à la fin du récit de Calogrenant, v. 630 sq. et dans la rencontre de Calogrenant avec le gardien de taureaux, qui bondit lui aussi sur ses pieds.

21 Cette notion fondamentale au Moyen Âge, théorisée par les auteurs chrétiens, est utilisée par Anita Guerreau-Jalabert dans « *Aimer de fin cuer* : le cœur dans la thématique courtoise », *Micrologus. Natura, Scienze e Societa Medievali*, 11, « Il cuore », 2003, p. 343-371, ici p. 344-345. Elle la met en lien avec la grande opposition axiologique *charnel/spirituel* (aux interprétations très diverses selon les acteurs sociaux en jeu, puisque ni *charnel* ni *spirituel* n'ont de définition en soi, mais seulement l'un par rapport à l'autre et en fonction des discours) qui traverse tout le système de représentation chrétien médiéval : chez Augustin, le cœur est ainsi une métaphore constante de la « composante spirituelle » de l'homme, la plus valorisée et celle qui fonde la plus haute version de l'« homme intérieur ».

22 Le verbe est très important et évoque la problématique du *san*, ce qui se cache sous la *lettre* par exemple, et donc ce qui est proche du *cuer*.

et sur les autres. Il n'est pas de solution de continuité, dans cet incipit ouvert par l'exemple du roi, entre la représentation de la royauté, celle de la communauté courtoise et celle qui unit un amant et sa dame. On retrouve là un *topos* (ce qui ne veut pas dire qu'il ne signifie rien) de la première littérature en langue romane : la « pratique d'une certaine forme d'amour » y est une composante incontournable de la haute éthique aristocratique et laïque que prétend proposer et transmettre le programme romanesque, et aussi de l'ordre du monde qu'il construit²³. C'est là une composante que la littérature emprunte (en la transformant pour configurer ses héros laïcs) au système de valeurs ecclésiastiques, dans lequel « aimer le mieux » est l'apanage exclusif de personnages de clercs et/ou de moines.

20

Dans ce cadre, l'instabilité généralisée de l'organisation axiologique au début du roman s'accroît quand l'exemple du roi, qui devait fonder le programme d'enseignement *proesce et cortoisie* proposé au premier vers par la voix narratrice, subit à son tour une mise en question : non seulement la voix narratrice semble établir désormais son programme de savoir sur l'exemple des « boen chevalier esleü » (v. 40), mais de plus, la conjonction *mes* introduit le récit de la faute du roi Arthur. On y relève le verbe *soi merveiller* : il y fait entendre (au style indirect) le discours collectif de ceux qui, présents à la cour, sont témoins de la rupture de la commensalité par le roi. Ces grands aristocrates laïcs sont les acteurs principaux du chronotope arthurien²⁴, autrement dit du programme *proesce et cortoisie*. Le verbe *soi merveiller*, que l'on peut traduire par « s'étonner fortement, rester très surpris de », signale de manière emphatique que le comportement d'Arthur n'est pas reconnu comme norme, selon leurs propres représentations, par ces acteurs. Le comportement du roi Arthur est saisi en focalisation externe, un point

23 Voir Anita Guerreau-Jalabert, « Le temps des créations (XI^e-XIII^e siècle) », dans *Histoire culturelle de la France*, t. I, *Le Moyen Âge*, dir. Michel Sot, Jean-Patrice Boudet, Anita Guerreau-Jalabert, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 2005, surtout « La culture courtoise », p. 207-258.

24 Pour ce concept développé par Mihail Bakhtine (voir *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987) et utilisé par les spécialistes de la matière arthurienne, voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, *op. cit.*, p. 260 sq.

de vue qui, par définition, « appréhende le monde du dehors, sous son apparence²⁵ ». On peut supposer que le personnage d'Arthur, si l'on tient compte de l'euphémisme généralisé mis en place par les verbes (*dormir, reposer...*), serait coupable de la rupture de la commensalité, mais aussi d'une sexualité intempérante et néfaste²⁶ : ce sont en effet des fautes bien décrites en contexte²⁷. Reste que l'étonnement du groupe des grands aristocrates, et du narrataire avec eux, se fonde sur le seul spectacle de l'apparence, de la forme extérieure de l'action, qu'un « uis de chambre » (v. 53) vient encore extérioriser. Or le processus de savoir narratorial ne prend-il pas le soin de souligner avant et après ce passage que l'interprétation de ce qui doit ou non être pris en exemple pour le savoir-être *preu et cortois* ne doit jamais se fonder sur les seules formes extérieures, positives (les faux amants) ou non (Keu), de *proesce* et de *cortoisie*? L'étonnement du groupe courtois est-il légitime? Le narrateur qualifie-t-il ici positivement les normes, savoirs et valeurs de la cour aristocratique laïque, mis en défaut par la faute royale? Le verbe *soi merveiller* tend plutôt à évaluer positivement la stupéfaction du regard courtois : il signale en effet la capacité à repérer ce qui n'appartient pas aux normes et aux savoirs, mais surtout à ne pas recourir d'emblée à l'explicitation, l'ironie, le jugement, les savoirs acquis²⁸. Il désigne un

25 *Ibid.*, p. 777.

26 Ce qui, pour le personnage du roi, est extrêmement significatif quant à son rapport symbolique étroit avec l'ordre du monde, rapport qui induit un lien constitutif entre ses fautes charnelles et le désordre : voir Dominique logna-Prat, « Continence et virginité dans la conception clunisienne de l'ordre du monde autour de l'an mil », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, n° 1, 1985, p. 127-146.

27 « La paix sociale est en péril quand les rituels tacites de la convivialité se trouvent brisés » (Claude Gauvard, *Violence et ordre public au Moyen Âge*, Paris, Picard, 2005, p. 194). Pour la tempérance réduite au motif de la sexualité, Dominique logna-Prat, « Continence et virginité... », art. cit.

28 Signalons que le verbe *soi merveiller* sera quasi réservé, dans le reste de la diégèse, au discours direct ou indirect, à des personnages positifs : Laudine, Yvain, la jeune fille qui reconnaît Yvain nu et le soigne, la sœur cadette de Noire Épine. Deux autres occurrences sont mobilisées au discours indirect pour décrire la réaction des témoins du phénomène de la cruentation qui affecte le corps d'Esclados le Roux en la présence (invisible) d'Yvain, et celle des serviteurs d'Yvain qui le recherchent en vain quand il devient fou : chaque occurrence marque que le/les personnage(s) ne peu(ven)t interpréter un fait qu'il(s) rencontre(nt).

événement qui fait sens dans la diégèse, dont l'opacité pose question et engendre un processus de questionnement²⁹ : pourquoi cette faute du personnage placé à la tête de la hiérarchie et de l'ordre, au centre de la cour ? Mais le processus de questionnement, enclenché comme le montre le verbe *soi merveiller*, n'est pas suivi par les personnages dont la lecture se distingue dès lors de celle à laquelle est invité le narrataire. Le récit se charge plutôt de décrire en suivant la dégradation d'une partie du groupe courtois, coupable du double point de vue du devoir d'obéissance hiérarchique (« molt grant parole » [v. 45] contre le souverain et la reine, soit le péché de *murmur*³⁰) et de parole mesurée (la dispute, les insultes, la parole inutile...) ³¹. L'événement extraordinaire (« Onques mes nel virent », v. 46) de la défaillance du roi, dont le *san* en rupture avec la norme courtoise semble pourtant fondamental au-delà de cette norme, est condamné par ceux « cui molt greva » (v. 44), alors même que leurs actes devant la porte du roi dévaluent leur savoir et leurs normes. À l'étonnement succède l'évaluation, en l'occurrence du

22

- 29 Sur ce processus, voir Francis Dubost, « Merveilleux et fantastique dans *Le Chevalier au lion* », dans Jean Dufournet (dir.), « *Le Chevalier au lion* » de Chrétien de Troyes : approches d'un chef-d'œuvre, Paris, Champion, 1988, p. 47-76. Attention : même le signal que représente le verbe *se merveiller* peut être utilisé ironiquement. C'est le cas par exemple dans le discours de Laudine à la Dame (v. 1600) ou dans celui de la sœur cadette au roi Arthur (v. 4770).
- 30 Il s'agit d'un « péché » bien référencé parmi d'autres « péchés de langue » (voir Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, Éditions du Cerf, 1991) et dirigé contre la première vertu du moine : l'obéissance absolue, d'abord à la structure hiérarchique. Les moines ne sont pas seuls concernés par cette valeur essentielle. Ernst Kantorowicz rapporte l'anecdote suivante au sujet de l'empereur Frédéric II, grand spécialiste de la chasse au faucon et collectionneur de bêtes fauves : il demanda la mise à mort immédiate de son faucon le plus aimé, après qu'il s'était précipité sur le « roi des oiseaux » (un jeune aigle) au lieu de suivre une grue, mettant ainsi à mal l'ordre hiérarchique de la création (*L'Empereur Frédéric II* [1927], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2000, p. 326).
- 31 On retrouve là point par point, si l'on suppose le péché de luxure du roi, le contenu de la lettre VIII d'Abélard à Héloïse au sujet des règles fondamentales de la *religio monastica* : vivre dans la continence, obéir absolument, s'appliquer au silence et craindre la parole oiseuse selon Matthieu, XXII, 36 (*Lettres d'Abélard et Héloïse*, éd. et trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2007, p. 376-367, l. 65 sq.) et aussi selon la Règle de saint Benoît dont l'ouverture, sur les oreilles et le cœur, est très proche de celle de Calogrenan appelant à une véritable écoute. Ce qui n'est pas sans rapport avec l'évocation initiale du *covant* et de ses *deciples*...

roi par les vassaux : le désordre s'installe, comme l'illustrent la dispute et sans nul doute le registre de l'animalité dans lequel s'inscrivent les insultes échangées.

Sur quel programme de savoir véritablement fiable peut alors compter le narrataire, dès lors que ni le personnage royal ni les personnages courtois n'offrent plus d'exemples de savoir-être ? Le verbe *soi merveïller* joue à ce niveau un rôle important et permet le repérage d'une axiologie narratorialle : pour le narrataire en effet, le verbe indique fermement que, quand le roi se lève et disparaît, se produit quelque chose de fondamental qui impactera toute la diégèse et qui est mal évalué par les personnages courtois. Sans aller trop loin dans l'analyse, on peut faire une hypothèse sur le *san* de cette faute royale. On constate que la faute du roi Arthur est la première des *mervoilles* du roman, avant celles qui scandent le parcours d'Yvain, « ami » de Gauvain et époux de Laudine. On peut aussi rappeler que l'exemple des « disciples d'Amour », bons puis déviants, et celui du roi Arthur, exemplaire puis fautif, se mêlent ici étroitement. Tous ces acteurs, tous ces événements participent d'une organisation narrative qui relie sans solution de continuité l'exemple du gouvernement des hommes, celui des relations courtoises et celui de la relation amoureuse individuelle. Or tel est le sens que l'on peut donner à la notion médiévale d'*amor*, qui ne peut en réalité se réduire ici à la représentation des amants : dans le système de représentation chrétien médiéval, le registre de l'amour (très trompeur pour un lecteur moderne) permet de décrire toutes les formes de liens sociaux, du gouvernement à la parenté, et de les qualifier (la *bone amor* vs la *male amor*). En la matière, la réduction de l'amour à un sentiment n'est pas pertinente, ni la distinction individu/groupe, comme le rappelle Anita Guerreau-Jalabert : la *male amor* par exemple impacte à la fois « l'homme intérieur » de l'individu et le fonctionnement du groupe tout entier³², surtout quand il est pratiqué par le personnage royal dans la structure même de son gouvernement des hommes. Le narrataire du roman, au moment où il va basculer dans l'histoire d'Yvain et Laudine et de la faute d'Yvain, doit ainsi prêter attention au fait que dans le roman, « le

32 Anita Guerreau-Jalabert, « *Aimer de fin cuer...* », art. cit.

traitement des thèmes de l'amour et du cœur, qui évoquent dans leur lettre un rapport de nature individuelle entre un homme et une femme, [...], permet d'énoncer dans le même temps une série d'assertions d'ordre générique sur le vaste ensemble des relations de nature sociale [...]»³³. Le surlignement, par le verbe *soi merveiller*, d'une faute qui doit provoquer l'étonnement autant que le questionnement incite le narrataire à prendre garde aux liens qui unissent la faute du roi et celle d'Yvain, le groupe courtois et le couple, etc. : si, contrairement aux conceptions du motif de l'amour qui sont les nôtres aujourd'hui, « l'individuel et le social sont étroitement imbriqués³⁴ » dans la notion d'*amor*, alors les deux fautes prennent place dans le déclenchement du même désordre, de la même déstabilisation du programme exemplaire *proesce et cortoisie*. Elles tendent à signaler qu'un même programme de savoir sur les règles d'*amor* serait lui aussi défaillant au cœur de l'univers courtois, depuis le roi jusqu'aux individus.

Le programme de savoir *proesce et cortoisie* annoncé au premier vers se révèle donc très peu fiable pour interroger et saisir le *san*, pourtant fondamental dans la diégèse, de la faute du roi : il ne permet pas à tous les acteurs qui le possèdent de pratiquer les vertus de l'étonnement et par là, de quêter un autre savoir que le leur (concernant l'*amor*?) par-delà la surface des choses. Or un discours narratorial stable se met pourtant en place, qui incite à confronter le *san* et le *cuer* au corps, aux gestes et aux paroles, le dedans au dehors, pour construire un vrai savoir, et qui semble signaler par le vocable *merveille* ou ses dérivés ce qui, derrière la surface des choses (la faute du roi, celle d'Yvain), fait vraiment sens. Il existe certes des formes très positives du programme *proesce et cortoisie* dans la suite du roman, mais elles ne représentent pas le « savoir des savoirs » marqué au coin de la plus haute valeur par le narrateur comme pourrait le laisser penser l'incipit du texte sur les chevaliers courtois et leur roi.

33 *Ibid.*, p. 371.

34 *Ibid.*, p. 350. Comme le signale la note 10 de notre édition de référence, la défaillance du roi a ainsi fait l'objet de commentaires qui ont cherché ce sens profond, par exemple par rapport à une certaine conception de la royauté et de l'ordre universel (voir Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le Roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992), bien au-delà du jugement restreint des personnages.

De manière symptomatique, dans la partie du roman postérieure à l'épisode de la folie, on note que le binôme *preu et cortois* est réservé au héros et scande trois de ses aventures : le combat pour la dame de Norison, l'arrivée chez le beau-frère de Gauvain confronté à Harpin (v. 4017) et le combat contre Gauvain, juste avant que les adversaires ne se reconnaissent (« molt estoit preuz et cortois », v. 6222). C'est au héros pris dans ses épreuves que revient là le rôle exemplaire et (trans) formateur d'Arthur quant au devenir preux, certes. Mais l'épisode de la folie a suffi, *avant* ces épreuves, à lui octroyer ce savoir-être, bien différent de l'identité qu'il obtient à la fin du roman (« Yvain le fin », v. 6802) : on peut en déduire qu'il ne dépend pas de ce qu'il y accomplit et qu'il ne concerne pas le « nonsavoir » mentionné à la fin du roman. En revanche, le « preu et courtois » Yvain ne rencontre plus de *merveille* entre sa rencontre avec Laudine et sa rencontre avec le lion.

Le savoir-être *preu et cortois* présenté aux premiers vers représenterait donc un premier parcours de savoir et de transformation, aux réalisations parfois médiocres ou dégradées, et qui est dépassé par certains personnages devenant de la sorte supérieurs aux autres. Ce n'est pas le parcours de savoir qui distingue les « boens chevaliers esleüs » et leurs valeurs propres, celles que le narrateur prend à sa charge, des personnages seulement courtois. Anita Guerreau-Jalabert propose d'ailleurs de distinguer parmi les personnages aristocratiques laïcs du roman les *chevaliers*, héros aux valeurs et savoirs supérieurs, de ceux qui sont de simples *seigneurs*, bons, médiocres, ou franchement mauvais comme l'est le seigneur du château de *Pesme Aventure*. La *proesce* et la *cortoisie* font partie, avec certaines formes du mariage, de la possession de terres, de la largesse, du combat..., des composantes de l'identité *seigneuriale* d'un personnage, plus ou moins positif, mais jamais supérieur : on retrouve d'ailleurs tous ces éléments dans les portraits du chevalier que proposent les discours ecclésiastiques de la période en y définissant une identité aristocratique laïque globalement dévaluée. Et ce n'est pas par ces composantes, préalables certes indispensables, que se configurent l'utopie du roman et le savoir des savoirs qu'il propose. Anita Guerreau-Jalabert a repéré dans la diégèse d'*Érec* et *Énide* un processus identique à celui que nous signalons dans *Le Chevalier au*

lion : Érec est un *seigneur* qui, dès son mariage au début du roman, court le risque de rester un *seigneur* « preu et large et courtois » sans jamais devenir un *chevalier* véritable³⁵. Le roi et les chevaliers de la cour, Gauvain, Keu, et surtout Érec ou Yvain au début de leurs itinéraires, en témoignent : le personnage seulement *preu et cortois* n'est pas celui qui adopte le plus haut parcours de savoir proposé dans le roman, ni l'identité sociale aristocratique utopique et supérieure que revendiquent les textes romanesques et que construit le parcours de la *mervoille*, comme nous allons tenter de le montrer.

« QUE TU ME CONSOILLE / OU D'AVENTURE OU DE MERVOILLE... »

Nous allons nous consacrer à un ensemble d'occurrences dans lesquelles le substantif *mervoille* sert à qualifier un objet du monde rencontré par un personnage³⁶. C'est la manière dont il scande et organise axiologiquement la diégèse, de scènes de rencontre en scènes de rencontre, qui nous intéressera ici.

Le diptyque que forment les scènes de rencontre de Calogrenant puis d'Yvain avec le gardien de taureaux, sur le chemin de la Fontaine de Barenton, permet de mettre en lumière la hiérarchisation de deux parcours de savoir et de deux propositions d'identité sociale. Le discours rétrospectif de Calogrenant reprend d'emblée (comme le fait la Règle de saint Benoît) la stricte opposition du *cuier*, qui apparaît comme « l'épitomé de la personne humaine dans son aspect valorisé, c'est-à-dire dans sa composante spirituelle³⁷ », et des « aspects charnels » que représentent la captation de la seule extériorité des mots et le défaut de *san* : le vrai *san* ne saurait se trouver que sous la surface extérieure,

35 Anita Guerreau-Jalabert, « Le temps des créations (XI^e-XIII^e siècle) », déjà cité ; *ead.*, « Le cerf et l'épervier dans la structure du prologue d'*Érec* », dans Agostino Paravicini Bagliani et Baudouin Van den Abeele (dir.), *La Chasse au Moyen Âge : société, traités, symboles*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 203-219.

36 Nous n'aborderons donc que de biais dans le cadre de cet article les occurrences des locutions figées *c'est/ce n'est ou il est/il n'est mervoille, mervoille est, venir a grant mervoille, a mervoilles*.

37 Anita Guerreau-Jalabert, « *Aimer de fin cuier...* », art. cit., p. 359.

figurée, des choses et des êtres³⁸. Nous voilà prévenus. Puis Calogrenant se présente comme un chevalier « querant aventures » et « si come chevaliers doit estre » (v. 177), obéissant donc à la modalité du *devoir* et témoignant d'un savoir acquis sur une identité sociale générique qui serait celle du *chevalier*. C'est ce que confirme son premier emploi du vocable *mervoille*, qui est aussi la première occurrence du roman. Après le long intervalle de la rencontre, Calogrenant demande au gardien des taureaux :

— Or te pri et quier et demant,
Se tu sez, que tu me consoille
ou d'aventure ou de mervoille. (v. 362-364)

Aventure comme *mervoille* ont pour référent une classe d'objets : le personnage tient là encore un discours générique sur l'identité du *chevalier*, dont doivent faire partie les armes et aussi quelque chose qui tient de la *mervoille* et quelque chose qui tient de l'*aventure*. Cette occurrence du vocable *mervoille* relève de la *citation*, d'une *doxa* sur « l'identité chevaleresque » (en *armes*, mensongère, sans objet spirituel...) dont on peut montrer qu'elle est fort proche de l'identité aristocratique laïque globalement dévaluée que proposent les discours ecclésiastiques de la période. Le substantif *mervoille* ne sert donc pas ici à désigner la

38 Erich Auerbach, *Figura* [1944], Paris, Macula, 1993. C'est là une conception absolument commune au Moyen Âge, en rien réservée, contrairement à ce que l'on pourrait penser, aux intellectuels qui, dans les cloîtres et les écoles, ont certes théorisé cette opposition. Il convient de considérer l'histoire et le sens du vocable roman *parole*, utilisé par Calogrenant et qui n'appartient pas du tout au vocabulaire latin de la parole. Ce vocable vient en effet du latin chrétien médiéval, plus précisément d'un terme latin spécialisé désignant la manière dont le Christ, dans le Nouveau Testament, transmet ses enseignements, par la *parabola*. *Parole*, qui devient un vocable central du *vocabulaire* de la parole en ancien français, dévoile de fait toute une *conception* de la parole humaine autant que divine, désignées dès le haut Moyen Âge par le même mot : comme la parabole christique dont elle garde certains traits, sous une forme certes dégradée, la parole humaine est par définition chargée d'un sens qu'il faut décrypter sous la surface des mots, mais aussi d'un pouvoir. Tout cela a été analysé par Anita Guerreau-Jalabert dans « Parole/parabole. La parole dans les langues romanes : analyse d'un champ lexical et sémantique », dans Rosa Maria Dessí, Michel Lauwers (dir.), *La Parole du prédicateur (V^e-XV^e siècle)*, Nice, Centre d'études médiévales de l'université de Nice Sophia-Antipolis, 1997, p. 311-339.

suspension du savoir d'un personnage face à ce qui devrait l'interroger. La confrontation avec le récit de l'aventure d'Yvain est sans appel : le personnage de Calogrenant demande sa route à l'être en lequel il aurait dû repérer, précisément, une première *mervoille* qu'il ne voit pas ; Yvain, lui, comprend que le gardien de taureaux est une *mervoille* (v. 795) par rapport à « Nature » et à tous ses savoirs propres. L'identification de la *mervoille* enclenche alors le parcours au-delà de toute chose connue dans lequel il s'engage. En ce sens, le gardien est bien un relais du savoir le plus haut pour qui le repère en tant que *mervoille*, en tant que figurant un *san* qui concerne aussi bien le gouvernement des hommes que les relations entre eux : n'est-il pas un *seigneur*, comme Yvain et comme Arthur ?

28

Le processus de la rencontre avec le gardien de taureaux précise la divergence entre deux personnages et deux parcours, et entre les deux significations du substantif *mervoille*. Calogrenant refuse la rupture de son système de savoirs et d'interprétation face au gardien. Son discours descriptif (un portrait) est saturé de comparatives qui superposent aux éléments inconnus des éléments identifiables et connus (le *Maure*, le *vilain*, l'*animal*, signes des *marges* et non pas de l'*inconnu*), de sorte que le personnage du gardien se trouve recouvert de savoirs auxquels il reste pourtant irréductible. De plus, par le biais de la démultiplication des comparaisons, il subit une décomposition analytique qui participe de sa disparition en tant qu'être cohérent³⁹. Le gardien rappellera très ironiquement la stabilité de son identité quand Calogrenant le questionnera. Enfin, les négations (à la forte composante dialogique) envahissent le discours dès l'énoncé de l'adjectif *estranger*, autrement dit dès que Calogrenant semble pouvoir repérer l'inconnaissable : toutes ces négations font entendre l'ensemble des *doxa* du personnage, celles avec lesquelles il ne peut accéder à un savoir sur le gardien (« ne sai » est répété plusieurs fois). Il ne cesse toutefois de les convoquer l'une après l'autre. Toutes portent sur l'apparence extérieure du gardien, qui ne réalise jamais

39 Voir, pour le même procédé descriptif, Jean-Yves Tilliette, « La *descriptio Helenae* dans la poésie latine du XII^e siècle », *Bien dire et bien apprendre*, 11, 1993, p. 419-432 et aussi Douglas Kelly, « La conjoncture de l'anomalie et du stéréotype : un modèle de l'invention dans les romans arthuriens en vers », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 14, 2007, p. 25-39.

ce que Calogrenant attend : le vêtement ; le geste de « saillir an piez » (v. 312) (qui n'est pas rapporté à une attitude courtoise pourtant bien connue de Calogrenant lui-même!) ; le fait de ne pas combattre ou de ne pas parler. Toutes ces attentes déçues, qui sont assimilables à autant de convenances sociales aristocratiques courtoises, ne bousculent en rien les savoirs de Calogrenant : il recourt à l'animalité, puis à l'absence de raison, introduisant sa propre interprétation du motif fondamental de l'opposition folie/raison. Le processus de dénonciation du contre-modèle social que le gardien représente pour Calogrenant culmine avec le refus de considérer la seigneurie du gardien et sa *justise* comme concevables (« ne cuit que », v. 335). C'est alors que Calogrenant détaille au gardien sa mission de chevalier, en la fondant sur *proesce* et *hardement* : Calogrenant est bien le produit du « leurre de la prouesse » et de son parcours de savoir selon Emmanuèle Baumgartner⁴⁰. Il ne déparerait pas dans un texte ecclésiastique (celui de Gautier Map par exemple) raillant la « cour » et condamnant une identité aristocratique laïque soumise aux apparences mondaines et dépourvue de toute valeur spirituelle. La scène où Yvain prend la décision de partir vers la Fontaine fait au contraire la part belle, au moyen de verbes, de substantifs et d'adjectifs, à la modalité du *vouloir* (v. 689-720), forme de déprise par rapport au devoir-être *preu* et *cortois* exhibé par Calogrenant. La focalisation interne, le jeu sur les répétitions et les anaphores (« son vuel », « il vialt », « et la lande et la meison fort, et le solaz... », « puis verra », « s'il puet ») et sur le discours indirect libre peu à peu déployé permettent de configurer une intériorité qui ne s'assimile en rien à notre propre conception de la psychologie ou du sentiment, mais qui représente au moins depuis Augustin cet « homme intérieur » où se concentrent parfois les valeurs les plus hautes et dont le *cuer* est le centre et souvent la métaphore, comme le montre Anita Guerreau-Jalabert. Par là même, le récit marque une hiérarchisation entre ceux qui ne voient que la surface ou la lettre des choses (Calogrenant) et ceux qui « de cuer antend[ent] » (v. 152). La pauvreté des figures et la simplicité du lien syntaxique transforment le discours du personnage, valorisé par son

40 Emmanuèle Baumgartner, « La fontaine au pin », dans « *Le Chevalier au lion* » de *Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, 1988, p. 31-46.

origine « intérieure », en une liste des objets de l'aventure mentionnés dans le récit de Calogrenant : stylistiquement, aucun savoir ni interprétation ne s'interpose entre le monde raconté et le *vouloir* du personnage (« li veoirs li demore et tarde », v. 708). Son parcours stupéfait et désirant, effrayé aussi⁴¹, en témoigne : seul le personnage abandonnant le programme de savoir *proesce et cortoisie* et les devoirs de « l'homme extérieur » (il choisit de quitter la cour seul) peut percevoir la *mervoille* et son *san* caché aux savoirs de qui la rencontre. Son parcours est d'ailleurs scandé par le verbe *veoir*, comme l'était son discours, et l'on sait combien, au Moyen Âge, ce mode de perception est considéré précisément comme un accès privilégié, quoique complexe, au *san* vrai des choses : Yvain voit davantage (davantage de beauté chez la jeune fille, ou de qualités chez son père, v. 777-782) que ne le raconte Calogrenant, et il voit autre chose. On retrouve à la fin de la scène, à propos du gardien et non plus du roi, une citation des premiers vers du roman : « la voie li anseigna » (v. 793). Une telle reprise permet par le jeu d'échos et de variations de donner au gardien de taureaux la charge d'un nouveau discours de savoir clairement désigné par la voix narratrice, tandis qu'est marqué l'abandon par Yvain du premier programme.

30

La suite de l'aventure de la Fontaine révèle, si l'on suit le parcours de la *mervoille*, la même mise en opposition hiérarchisée des personnages et de leurs savoirs : le récit de la rencontre de Calogrenant avec la Fontaine mobilise encore une fois le terme *mervoille* (v. 430), mais témoigne du même gauchissement de signification que l'occurrence prise dans sa question au gardien. Dans ce type d'occurrences, le personnage reconnaît un objet du monde décrit et qualifié déjà par un autre discours (une *doxa* sur le monde et la *mervoille*), qui n'implique pas sa capacité propre à repérer lui-même l'identité de cet objet. On retrouve la même signification du substantif dans l'évocation du projet du roi d'aller voir « et la tempeste et la mervoille » (v. 665) ou dans le récit de son arrivée à la Fontaine (« li rois vint a la mervoille de la fontaine et del perron », v. 2174) : dans ces trois occurrences, la *mervoille* n'est pas

41 Il se signe devant le gardien de taureaux, geste qui marque la suspension de toute tentative de compréhension, mais qui met aussi le héros en contact avec un élément de nature spirituelle.

une interprétation/perception du personnage qui la rencontre, mais la citation d'un discours autre. La citation n'engage en rien la capacité des personnages à pratiquer l'étonnement et la suspension de leurs savoirs devant l'objet ainsi qualifié. Le roi veut « veoir la pluie » (v. 2220) ; Calogrenant trouve à la tempête une explication pratique (il a trop versé d'eau) et se montre capable pendant le chant des oiseaux de distinguer leurs différentes voix. À la fin de son récit, il dit qu'il se « tient pour fou » à la fois d'avoir provoqué la tempête (v. 432), d'avoir connu la joie de la Fontaine (« Tant me plot et abeli / que je m'an dui por fos tenir », v. 474-475 !), d'avoir commencé cette aventure et de la raconter (v. 576-577). Or la folie, comme le formalisent avec précision certains discours ecclésiastiques de la période, correspond dans certaines de ses formes à la suspension des savoirs acquis, à l'engagement dans la voie de la vérité, du vrai savoir, et de l'abandon de soi à l'*amor*⁴². Par le fait qu'il se contente de citer la *mervoille* mais aussi par son refus de la « folie », Calogrenant se trouve disqualifié. Dans le récit d'Yvain à la Fontaine, ce n'est pas le vocable *mervoille* que l'on rencontre, mais l'adjectif *merveilleuse*. Marquant un fort contraste avec ce que voient Calogrenant et le roi, l'adjectif souligne avec emphase (il est placé à la rime, où il rencontre un autre adjectif intéressant : *perilleuse*) un objet qui est désigné comme très signifiant et très qualifiant dans l'aventure de la Fontaine : il s'agit, comme dans *Érec et Énide* et avant l'invention du Graal, de l'objet « joie » (v. 807)⁴³. Si l'on suit le parcours de la *mervoille* qui est celui d'Yvain, on comprend que cet objet représente, après l'acceptation de l'aventure (le gardien), une composante essentielle du parcours nouveau de

42 Voir, pour ces analyses, Thierry Lesieur, *Devenir fou pour être sage. Construction d'une raison chrétienne à l'aube de la réforme grégorienne*, Turnhout, Brepols, 2003.

43 Ce n'est en rien un objet marginal dans la littérature lyrique et romanesque de la période, épique aussi bien : il existe même en occitan deux substantifs (*joy*, masculin et *joia/joya*, féminin) pour le qualifier, substantifs aux significations d'autant plus complexes pour nous qu'elles ne correspondent en rien aux significations du vocable *joie* du français moderne. Bien entendu, le concept de *joie* est essentiel dans les théorisations de la littérature ecclésiastique de la période, où il sert à penser la nature du lien à Dieu, d'autant plus parfaite que l'individu est un moine ou au moins un *clerus*. On comprend que la littérature de langue romane ne saurait recevoir ce message sans contester la mainmise sur la « joie », signe d'un lien parfait à Dieu et d'une absolue perfection intérieure, à laquelle prétendent les ecclésiastiques...

savoir dans lequel entre le personnage. Le personnage et le narrataire le retrouveront dans l'épilogue (v. 6797), et il constitue la dernière épreuve d'Érec dans *Érec et Énide*. Par l'adjectif *merveilleuse*, le narrateur désigne ici ce qui importe vraiment dans l'aventure du chevalier à la Fontaine, objet au *san* encore caché et à l'importance démesurée, irréductible à tout savoir courtois, à toute prouesse seulement extérieure et à toute vertu seulement seigneuriale plus largement : la quête de la « joie » est nécessaire, comme le répètent tous les moines cisterciens aussi bien que les autres romans de Chrétien. Et ce, jusqu'à la déprise de tout savoir acquis. Mais il y faut l'engagement du « cuer ».

32

La rencontre avec le gardien et la Fontaine constitue donc, à travers ses différentes actualisations par divers personnages, une première séquence scandée par le vocable *merveille* et ses dérivés : par les différents usages du vocable et de ses significations, en usage ou en mention, le discours narratorial disqualifie les savoirs de certains personnages, ou bien au contraire qualifie les personnages qui, avec le narrataire, quittent le programme de savoir-être *preu et cortois* au profit d'un chemin de « nonsavoir » et de folie, vers la « joie ». À partir de l'aventure à la Fontaine, d'autres occurrences du vocable *merveille* marquent selon les mêmes règles du jeu interprétatif l'itinéraire de savoir suivi désormais par Yvain et le narrataire, mais en se consacrant désormais aux défaillances du personnage. C'est le cas de l'occurrence du v. 1490 qui prend place au cœur du monologue intérieur d'Yvain contemplant Laudine en pleurs depuis la fenêtre où l'a caché Lunete. Le très long monologue d'Yvain à sa fenêtre est sans nul doute entaché par l'ironie du narrateur, ce qui fait vaciller à nouveau l'axiologie narratoriale. Le personnage d'Yvain ne se disqualifie-t-il pas en cette parole ornée de proverbes fort peu adaptés au service d'amour auquel il se soumet très topiquement devant Laudine, laquelle se montre surprise de sa totale soumission (v. 1984-1987)⁴⁴ ? Pourtant, la *merveille* est ici prise dans le discours direct du personnage et qualifiée de *fîne*, autrement dit « pure, sans mélange »,

44 Soumission qui n'est pas sans rapport avec celle qui se joue dans l'essart, avec un gardien de taureaux seigneur de ses bêtes, et la surprise de Calogrenant devant sa *justise* qui ne nécessite aucun lien...

ce qui suppose à un premier niveau que, par ce nouveau signal, est soulignée la rencontre du personnage avec un objet au *san* fondamental dans le parcours de savoir qui s'amorce : il s'agirait pour le héros de passer, après et à travers la *joie* (seconde *mervouille*) perçue à la Fontaine que lui désigne le gardien (première *mervouille*), à l'étape du *covant d'amor*, de l'enseignement d'Amour. D'ailleurs, dans l'épilogue, à la *joie* sera liée une identité qualifiée de *fin/fine* comme l'est la *mervouille* de la beauté de la dame aimée. Yvain sera alors devenu « Yvain le fin » (v. 6802), « le pur », dépouillé et dépris : l'adjectif *fin*, qui qualifie ici la *mervouille* et la personne, est très topique dans la lyrique et le roman où comme l'explique Anita Guerreau-Jalabert, il inscrit d'emblée l'objet qu'il qualifie dans l'ordre des valeurs les plus hautes⁴⁵. Il suppose d'ailleurs une transformation. Mais on note qu'Yvain utilise, quand il mentionne la beauté de la Dame comme *mervouille*, un irréel du présent : « ne fust ce mervouille fine / a esgarder si... » (v. 1490-1491). Littéralement, il ne voit pas la *mervouille fine*. Et plus largement, il ne retrouve sa capacité à voir la *mervouille* qu'après l'épisode de la folie, lors du combat entre le lion et le serpent : le vocable *mervouille* y est à nouveau mobilisé après une longue éclipse (v. 3349). La rencontre avec Laudine témoignerait de fait d'une défaillance dès la première étape de son nouveau parcours qui est certes plus haut, moins littéral que ne l'était le parcours *proesce et cortoisie*. Est-elle définie ici comme le refus de voir la douleur à l'œuvre dans la beauté et l'objet d'amour, alors même que la douleur représente, dans la tradition lyrique, l'exact pendant de la *joie* et même une de ses composantes⁴⁶ ? Le retour du GN *cele mervouille* au sujet du lion marquerait, selon la logique de la scansion de la diégèse par le substantif *mervouille*, le début de la rédemption d'Yvain : le personnage perçoit à nouveau dans l'allégorie du lion devenu personnage de récit ce qui

45 « Aimer de fin cuer... », art. cit., p. 367.

46 Les douleurs et les joies de l'amour sont largement dépeintes (et réunies, rendues indissociables) dans la littérature monastique par exemple, aussi bien que chez Bernard de Ventadour. Voir Pierre Bec, « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 11, 1968, p. 545-571 et Georges Lavis, *L'Expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (xii^e-xiii^e siècles)*. Étude sémantique et stylistique du réseau lexical « joie » - « dolor », Paris, Les Belles Lettres, 1972.

n'est pas réductible aux savoirs, ce qui touche à l'inexprimable et au non interprétable, comme l'est l'objet d'amour ou l'objet « joie », avec lesquels le personnage du lion a partie liée. La dernière occurrence du substantif dans le récit du parcours d'Yvain qualifie le fait que Laudine lui accorde la « pes » (v. 6680) et redevienne son épouse, non sans subir elle aussi une transformation en « amie fine » : juste après cette scène, dans l'épilogue, il invoquera devant Laudine son « nonsavoir » originel, et le prix qu'il a payé pour en venir à bout. Si l'on respecte les règles du jeu que le vocable *merveille* impose, son utilisation à propos du pardon de Laudine signifie que ce pardon suspend toute explication possible et constitue un événement stupéfiant. De plus, par le fait même que le pardon de la dame soit ainsi estampillé à la fin du parcours qualifiant du personnage, la faute d'Yvain et son *san* prennent une ampleur et une importance renouvelées. Le décryptage des enseignements de cette ultime *merveille* romanesque, choix de la « pes » et de l'oubli, incite à recourir à un autre type d'occurrence du vocable *merveille*, repérable cette fois dans certaines formes spécifiques de discours narratorial.

« YVAINS FORMANT S'ESJOT / DE LA MERVOILLE QUE IL OT... »

C'est peut-être dans les longs discours d'un narrateur très didactique, commentant et explicitant les mécanismes de l'allégorie et de la métaphore, que l'on peut retrouver ce qui constitue le pardon de la dame en *merveille* et par contrepoint, ce qui fonde la faute du personnage avant sa transformation en *fin chevalier*. Nous suivrons là à nouveau le parcours que dessinent les occurrences du substantif *merveille* dans ces discours, quand il y désigne explicitement un objet du monde.

Quand le personnage commet une première faute dans son nouveau parcours, cette faute est longuement commentée par le narrateur au moyen du substantif *merveille*. Plus précisément, le narrateur met en place pour expliciter le départ d'Yvain (après avoir refusé de décrire la scène) un commentaire sur les mécanismes de l'allégorie et de la métaphore. On trouve ce type de discours ailleurs dans le roman. Comme l'a montré Danièle James-Raoul que nous suivrons ici, il se

signale par un style surchargé de figures⁴⁷ qui le distingue de tout le reste de la diégèse : ce sont des discours de savoir qui affichent leur fonction. Dans ce cadre de discours, les *figurae*, métaphores et allégories, sont davantage des lieux de mise en question du pouvoir du langage figuré que des moyens formels et figés d'explicitement univoquement le monde : leur rapport au savoir n'est pas stable. Le narrateur met par exemple à l'épreuve, dans sa description de la faute originelle d'Yvain, les possibilités de signifier de la figure du *cuer* (objet qui ne va pas de soi pour parler d' *amor* , mais qui est propre à la littérature de langue romane et en particulier au roman⁴⁸) et du *cors* qui se séparent : après son départ loin de la dame, situation lyrique topique qu'induit le motif de « l'amour de loin », le personnage d'Yvain devient un argument logique (une preuve, au sens rhétorique) selon lequel la figure du corps mourant loin du cœur n'a aucune valeur de vérité et d'explicitation. Le narrateur répète deux fois le substantif *mervoille* (v. 2652-2653) pour désigner ce phénomène, extraordinaire et hors de toute interprétation, qui consiste en la défaite de la lettre de la *figure* (le *cors* mourant loin du *cuer*) à conduire au *san* . Ce faisant, il décrit et évalue la faute d'Yvain : un « cuer d'estrangemeniere » (v. 2660) vient remplacer dans l'individu qui prétend *aimer* le vrai *cuer* . Selon la conception médiévale du *cuer* développée dans la lyrique et le roman de langue romane, et analysée par Anita Guerreau-Jalabert, seul le vrai *cuer* , le *fin cuer* , peut ordonner convenablement le « rapport hiérarchique entre esprit et chair⁴⁹ » fragilisé depuis la Chute : il préserve ainsi l'homme, par nature placé entre le Ciel et la Terre, de basculer du côté des bêtes, comme l'expliquent par exemple les moines clunisiens⁵⁰, mais aussi bien le roman tout entier, qui ne cesse de jouer avec le registre de l'animalité, depuis les chevaliers qui s'« atropelerent »

47 Danièle James-Raoul souligne que tout est en trop dans ce long développement qui fait écho à celui de *Cligès* : le style orné de fausses interrogatives, de causales, d'exclamatives, de répétitions, de jeux sur les rimes *maint/remaint* , de présents, de figures en tout genre fait signe au narrataire, placé en présence d'une lourde suspension de la diégèse marquée en tant que telle (*Chrétien de Troyes, la griffe d'un style, op. cit.* , p. 783-785).

48 Voir l'article d'Anita Guerreau-Jalabert, « *Aimer de fin cuer...* », art. cit., qui fait le tour de cette question.

49 *Ibid.* , p. 365.

50 Dominique logna-Prat, « Contenance et virginité... », art. cit.

(v. 9) jusqu'au compagnonnage avec le lion en passant par les signes de la folie d'Yvain. Le *cuer* nouveau, capable de fausseté à l'intérieur même de l'être, devient la métaphore d'un nouvel « homme intérieur » accueillant une forme dégénérée d'*amor*. Ce *cuer* est qualifié par les vocables utilisés dans l'incipit à propos des faux disciples d'amour : « vant », « traïte », « fause de covant » (v. 2661-2662). Si l'on en croit la mobilisation du vocable *mervoille* par le narrateur, la perte du *fin cuer* au profit du *faus cuer* constitue la faute incommensurable d'Yvain : le personnage la qualifiera de « folie » (v. 6774) en distinguant ainsi la vraie faute (la naissance de la *male amor*) de ce qui apparaît comme un parcours de savoir vrai et de rachat (la « folie », refusée par Calogrenant). Après la *mervoille* de la disparition du *vrai cuer*, le parcours de savoir et de transformation vers l'objet « joie » et la *bone amor* est suspendu, et selon la conception analogique qui préside aux représentations de l'homme, le désordre inconcevable qui affecte par *male amor* « l'homme intérieur » se répand dans tout l'univers arthurien et en ses marges, révélant un cortège de pratiques et d'êtres déviants, d'Harpin au seigneur de *Pesme Aventure*. Comme la faute d'Arthur, la faute d'Yvain est susceptible de provoquer un désordre généralisé : ainsi que le veut le sens médiéval du mot *amor*, le mauvais lien entre Yvain et sa dame devient le signe et la matrice de l'ensemble des rapports sociaux dégradés que le chevalier devra rééquilibrer.

Le très long discours du narrateur sur *Amor* et *Haine* lors du combat d'Yvain contre Gauvain a été maintes fois commenté, notamment par René Girard⁵¹. On y relève à nouveau le substantif *mervoille* : « C'est mervoille provee que l'en a ensamble trovee / Amor et Haïne mortel ! » (v. 6015-6017). La *mervoille* « vraie » est bien comme dans le discours précédent une *figure*, plus exactement une figure allégorique inédite qui serait susceptible de décrire un « homme intérieur⁵² » échappant une

51 René Girard, « Amour et Haine dans *Yvain* » [article traduit de l'anglais par Nicolas Lenoir], dans Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir (dir.), *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Orléans, Paradigme, 2012, p. 7-27.

52 Le narrateur le présente comme un *ostel* dont il détaille les *chanbres*, ce qui confirme la matérialité concrète selon laquelle on représente « l'homme intérieur ».

nouvelle fois aux savoirs et aux systèmes de représentation parce qu'elle concerne la cohabitation, inconcevable, d'*Amor* et *Haïne*. Mais la *figure* n'a pas lieu d'être, puisque ce qui est *vu* des deux combattants n'est dû qu'au mensonge des apparences et a lieu « par trop laide mesconnaissance » (v. 6270) : l'aspect réel du combat (« L'en voit bien apertement », v. 6076) n'est que leurre. En ce qui concerne notre enquête dans le parcours des *mervouilles* et l'organisation axiologique des savoirs, il est remarquable que, dans ce passage, la voix narratrice emprunte la forme de la sentence au présent gnomique au moment où il s'agit de souligner le *vrai* sous les apparences du combat et de déconstruire la *figure* de la cohabitation d'*Amour* et *Haïne*, c'est-à-dire la *mervouille provee* : la voix narratrice déclare en effet au sujet des combattants qu'ils « s'entraiment d'amor saintime, / qu'amors qui n'est fause ne fainte / et precieuse chose et sainte » (v. 6045-6046). Cet *amor* fait l'objet d'un repérage constant avant et après le récit du combat. Or les adjectifs qualificatifs choisis ne sauraient mieux insister sur la nature nécessairement spirituelle (ce qui ne veut pas dire déssexualisée : là est la revendication propre aux textes littéraires) et la valeur incommensurable de la *bone amor* ou *amor fin* : on les retrouve en contexte, puisque toute la littérature d'oc et d'oïl, et en particulier les romans de Chrétien de Troyes, représente communément le corps de la dame comme une relique ou le plaisir sexuel comme la fin d'une forme de pénitence⁵³. Cette « amor saintime », « precieuse chose et sainte », est-elle le « savoir des savoirs » qui conditionne et organise les parcours du personnage et du narrataire et dont l'abandon, à la suite de la perte du *vrai cuer*, caractérise la faute d'Yvain ? Une telle interprétation correspondrait assez à la *mervouille* que représente le pardon final de la dame et permettrait d'explicitier la démesure de la faute, que l'on peut qualifier de sacrilège, et du « nonsavoir » d'Yvain, racheté au prix fort

53 « Or fu Érec toz forz et sains, / or fu gariz et respassez, / or fu Enyde liee assez, / or ot sa joie et son delit. / Ansanble jurent an un lit, / et li uns l'autre acole et beise : / riens nule n'est qui tant lor pleise. / Tant ont eü mal et enui, / il por li et ele por lui, / c'or ont faite lor penitance. / Li uns ancontre l'autre tance / comant il li puisse pleisir ; / del sorplus me doi bien teisir. / Or ont lor dolor obliee / et lor grant amor afermee, / que petit mes lor an sovient. / Des or raler les an covient. » (Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1990, v. 5196-5212.)

par un parcours de folie qui est effacement de son « cuer d'estrangle meniere » et soumission absolue de son être, *cuer et cors*, à la *fine amor*. Elle correspond aussi au propos central des textes littéraires de langue romane, qui construisent des parcours de valeur en s'emparant des principes dominants de la société médiévale, sans les contester, mais en les réaménageant d'un point de vue non ecclésiastique : l'*amor fin*, le long apprentissage de ses pratiques, de ses lois et de ses formes, est précisément une de ces valeurs fondamentales, comme l'est la *joie*. En ce sens, la *folie* comme la *joie* seraient, selon ce qu'indique la trame des occurrences du substantif *mervoille*, des étapes essentielles du savoir-aimer : la fin du parcours de savoir d'Yvain, devenu celui « qui sanz retor, / avoit son cuer mis en amor » (v. 6501-6502), est d'ailleurs conçue comme l'entrée du vrai *cuer* dans le *covant d'amor*.

À condition d'en repérer les jeux interprétatifs, la scansion de la diégèse par la *mervoille* structure donc bien une hiérarchisation des parcours de savoirs, par-delà un discours narratorial qui par ailleurs feint la déprise et organise le soupçon du narrataire. Mobilisé d'une part dans les récits des aventures des personnages et/ou leurs discours, d'autre part dans des commentaires du narrateur sur la poétique des *figures*, le vocable *mervoille* estampille selon les cas des savoirs et acteurs disqualifiés ou des objets au *san* fondamental qu'il s'agit pour le personnage et le narrataire de repérer en tant que tels, sans qu'ils puissent les décrypter d'emblée. L'important reste en effet en la matière la démarche questionneuse de savoir que le personnage accepte ou non : elle est fondatrice de l'esthétique romanesque, par opposition à l'esthétique épique « qui impose son système de valeurs de manière immanente, par l'action, par la force, dans les certitudes des personnages⁵⁴ ». Le vocable *mervoille* scande tout particulièrement le parcours qualifiant d'Yvain, depuis le premier objet de savoir (*proesce et cortoisie*) offert au narrataire dès le seuil du roman par le narrateur puis disqualifié, jusqu'aux différentes rencontres qui marquent à la fois la transformation du personnage

54 Emmanuèle Baumgartner, *Le Récit médiéval, XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 24.

et son ascèse puis sa faute, au caractère incommensurable : les objets désignés comme *mervoilles* constituent ainsi une trame signifiante en ce qu'ils contiennent le *san*, irréductible aux savoirs acquis et à tous les systèmes d'interprétation, et exigeant un apprentissage engageant tout l'être et l'ensemble de son univers d'action. Dans ce cadre, l'opposition sémantique entre le *cuier* et les apparences, l'intérieur et l'extérieur, le *san* et la *lettre* ou *figure*, est fondamentale : c'est sur elle que s'ente la *mervoille*, surface ou lettre à « entendre de cuier », au prix d'un savoir qui reste à acquérir ; c'est sur elle que se fonde le caractère sacrilège de la faute d'Yvain. On peut penser, au regard de la trame des *mervoilles*, que ce savoir concerne la *fine amor*, prisme de toute relation positive entre les hommes, du gouvernement d'Arthur jusqu'au lien conjugal, de l'ordre du monde arthurien jusqu'au microcosme de l'homme intérieur : la dernière *mervoille* du roman, avant l'avènement d'« Yvain le fin », dit en tout cas la démesure et le caractère néfaste de son « nonsavoir » amoureux. L'impact de la *male amor* sur le monde extérieur, déchiré par des échanges et liens dégénérés qu'il faut combattre, et sur le *cuier*, remplacé par le *cuier* mensonger, ne permet pas d'envisager le pardon ni la *pes* selon la mesure du monde et de tous les savoirs, sauf à recourir, comme Yvain frappant la Fontaine par amour, et comme la Dame lui pardonnant, aux règles d'*Amor*, et à la « folie » et à la « joie » qu'il exige et produit.

LA POÉTIQUE DU ROMAN NOUVEAU DANS
LE CHEVALIER AU LION (V. 1-2160), ÉLÉMENTS DE STYLE

Danièle James-Raoul

C'est dans *Le Chevalier de la charrette* (v. 2) et dans *Le Chevalier au lion*¹ (v. 5360 et 5361), écrits sans doute conjointement vers 1177-1181, que le nom *roman* est attesté pour la première fois dans son nouveau sens de « genre littéraire » d'un type particulier, lui qui, jusque-là, ne désignait que la langue vernaculaire dans laquelle, en particulier, on traduisait ou traduisait d'anciennes histoires écrites en latin. Voilà qui n'est sans doute pas le fruit du hasard ! Employer ce néologisme sémantique tend à souligner une nette prise de conscience de Chrétien de Troyes, face à la nouveauté d'une écriture façonnée progressivement dans les décennies qui ont précédé et méritant désormais un nom en propre. Dans une étude précédente sur *Érec et Énide*², j'avais pu montrer en quoi le premier des ouvrages conservés de cet auteur présentait les ferments d'une poétique du romanesque appelée à s'épanouir pleinement dans les trois derniers ouvrages de cet écrivain : c'est précisément cette problématique que je souhaiterais reprendre aujourd'hui en m'intéressant aux vers 1 à 2160 du *Chevalier au lion*. L'une des originalités du maître champenois, sensible dans les éléments de style présents dès le début de cet ouvrage, est de reprendre des cadres fictionnels déjà exploités et mis au goût du jour, tout en leur conférant le souffle de la nouveauté, de la surprise : c'est dans cette tension dynamique entre la tradition et son adaptation ou

- 1 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. Corinne Pierreville, Paris, Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2016 (notre édition de référence) ; pour les autres ouvrages de cet auteur, je me réfère aux *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- 2 Danièle James-Raoul, « Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3002), éléments de style », dans Florence Mercier-Leca et Valérie Raby (dir.), *Styles, genres, auteurs*, 9. Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett, Paris, PUPS, 2009, p. 15-46.

sa transformation, entre le déjà connu et l'innovation, la convenance et la disconvenance que se présentent de manière originale les structures de la fiction romanesque arthurienne dans cet extrait. L'esthétique mise en place s'appuie sur un art de la *conjointure*, cet « agencement heureux » dont parle Jean-Marie Fritz³, d'autant plus nécessaire qu'il faut organiser la matière d'un récit long : on considère, à la suite de Jean Frappier, qu'« *Yvain est, avec Érec, le roman le mieux construit de Chrétien*⁴ ». D'un livre à l'autre, la *conjointure* devient l'objet de procédés à la fois plus souples ou plus subtils et plus fermes : par-delà une linéarité de bon aloi qui fait progresser la diégèse en ménageant la part d'inconnu ou d'inattendu, se dessinent de multiples boucles qui servent la mémoire. C'est d'autant plus essentiel pour le nouveau genre du roman que celui-ci est fondé sur la disparate et l'hétérogène, sur l'alternance des procédés narratifs, sur le refus d'une tonalité unique, pliant continuellement le mètre aux jeux de la voix : cherchant à asseoir la nouvelle visée qu'il s'assigne, celle du vraisemblable, le roman fait du principe de la *varietas* un ferment pour représenter, sous la fiction, la complexité du réel, de ses personnages et de leurs sentiments notamment. C'est donc sous ce jour de l'avènement d'un nouveau genre protéiforme tel que l'actualise le début du *Chevalier au lion* que je conduirai mon étude stylistique.

LES STRUCTURES DE LA FICTION : LES SURPRISES DU DÉJÀ CONNU

La forme romanesque nouvelle travaille une matière mise à la mode dans les œuvres de Wace et Marie de France, qui, quoique unifiée sous la bannière arthurienne, n'en demeure pas moins multiple et diverse : censément connue, elle est continuellement le lieu de l'implicite, de la surprise, voire de la disconvenance. Les structures de la fiction en portent la trace dans leurs composantes essentielles que sont les personnages, les

3 Jean-Marie Fritz, Introduction à Chrétien de Troyes, *Romans*, éd. dirigée par Michel Zink, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1994, p. 17.

4 Jean Frappier, *Étude sur « Yvain ou le Chevalier au Lion »*, Paris, SEDES, 1969, p. 23.

circonstances spatio-temporelles, les actions ou les événements ainsi que les valeurs ou les règles de conduite sous-jacentes.

Ces structures, qui impriment leurs spécificités aux trois temps rythmant le début du *Chevalier au lion*, peuvent être examinées sous l'angle du chronotope, « catégorie littéraire de la forme et du contenu » établie jadis par Mihail Bakhtine et définie comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »⁵. Pôle organisateur de la matière, du sujet et de la forme structurelle qui leur est donnée, cette notion esthétique autant que narratologique permet de conjointre les données essentielles de la fiction sous l'angle de leur nouveauté narrative, de leur originalité littéraire : chez Chrétien de Troyes, le chronotope est arthurien, rejeté dans un passé indéfini coupé du présent, mais mirant la contemporanéité de la fin du XII^e siècle et, dans *Le Chevalier au lion*, il va s'incarner dans le personnage éponyme d'Yvain⁶. En un temps record, en des lieux différents, avec des personnages légués par les œuvres précédentes ou nouveaux, donnant corps au chronotope, la fiction est solidement implantée en trois temps, de plus en plus volumineux, organisés selon un schéma quasi dialectique⁷ et caractérisés stylistiquement : l'*incipit*, qui introduit le monde arthurien comme apparemment idyllique et les premiers jalons, essentiels, du chronotope ; le conte de Calogrenant, qui conteste le tableau précédent et propose, à la cour autant que hors

5 Mihail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 237. Voir aussi l'analyse proposée par Henri Mitterand, « Chronotopies : la route et la mine », dans Zola, *l'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, p. 179-198.

6 Emmanuèle Baumgartner, *Le Récit médiéval, XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 43.

7 On remarquera que l'histoire, dans notre extrait, évite en apparence tout phénomène d'anachronie (prolepses ou analepses) ; en réalité, le récit de Calogrenant ramène vers le passé. La progression, fort rapide, en quelques jours seulement, se construit sur une alternance de scènes et de rares sommaires seulement (convoqués à propos du voyage d'Yvain et des jours qui précèdent sa rencontre avec la dame de Landuc). La diégèse est remplie à craquer, le tempo est rapide et l'histoire se déroule en une petite semaine : au plus, trois jours pour gagner la fontaine de Brocéliande, combattre et tuer son gardien (v. 694-695), dont une nuit chez le vasseleur (v. 775), puis une nuit au château de la dame de Landuc (v. 1787) et, enfin, au plus tard au bout de trois jours (v. 1846), rencontre d'Yvain et de Laudine, puis célébration de leur mariage le lendemain (v. 2154).

de son enceinte, une version possible négative et piteuse du chronotope arthurien ; l'aventure d'Yvain, qui réussit tant bien que mal à estomper les impressions négatives passées et récentes et instaure ou restaure la prouesse chevaleresque, l'amour sincère et l'amitié.

L'incipit (v. 1-41), partagé entre récit et commentaire narratorial – j'y reviendrai –, impose d'emblée le chronotope en posant les cadres de la fiction, assumant parfaitement la fonction référentielle, dévoilant le milieu actantiel, le moment, le lieu, sous couvert d'une notoriété assenée en guise de présentation de la nouveauté : l'horizon d'attente du roman est borné explicitement par le monde arthurien et la fiction romanesque se mâtine de réalité. En témoigne le premier mot qui, dans notre manuscrit, embraye de manière très sonore le roman : *Artus*⁸. Ce nom propre en soi surdéterminé, immédiatement précisé par une description définie laudative qui place l'histoire – si besoin en était – dans l'implicitement connu de la Bretagne, résonne avec force comme un sésame, ouvrant immédiatement sur le monde fictionnel prestigieux déjà mis en scène dans les ouvrages précédents. Les vers qui suivent installent en un rien de temps (v. 2-17), par des informations essentielles précises données par des descriptions définies, l'illusion référentielle bretonne : la cour royale réunie avec magnificence dans la ville de Carlisle (évoquée dans *Érec et Énide*, v. 5234), la fête de la Pentecôte, la mention des tendances aristocratiques convenues que sont la prouesse, la courtoisie, l'amour (v. 2-17). La conformité à l'ordre du connu est appuyée par l'emploi du démonstratif topique, véhicule de la familiarité du milieu décrit et de sa représentation conventionnelle : « ces sales », « cil chevalier » (v. 8 et 9) ; le déjà connu introduit subrepticement ce qui ne l'est pas et peut demeurer flou, par exemple le personnel féminin qui trouve place en littérature depuis les romans de l'Antiquité et oriente du côté des amours, de la prééminence courtoise de la volonté féminine imposée aux chevaliers (v. 9-11). Le déploiement figural, sonore et rythmique est important et attire l'attention sur des éléments essentiels

44

8 Dans le ms. BnF fr. 1433, par exemple, le premier vers s'organise sur un ordre des constituants différent, qui disloque la description définie pour en réattribuer une partie au nom propre : « Li boins roys Artus de Bretagne ».

de l'histoire : dérivation (*proesce*, v. 2 ; *preu*, v. 3), figure étymologique sur *Pantecoste* (v. 5-6, avec jeu paronomastique à la rime), allitérations (en [b], v. 1 ; en [k], v. 4-6 ; en [m], v. 8, etc.), rimes riches ou léonines (v. 5-6, 9-10, 15-16, 17-18), assonances unifiant les rimes (v. 9-12), balancements tantôt binaires appuyés sur l'*interpretatio* (v. 12-13, 17) et tantôt faussement ternaires (v. 10-11, 14-15), presque mimétiques des petits groupes qui se font et se défont dans le ballet des mondanités.

Le deuxième temps de l'histoire (v. 42-720⁹) procède à une focalisation sur certains des personnages de la cour et est dévolu au conte de Calogrenant : c'est un moment de trouble, de tensions désagréables et de disconvenances, un moment dysphorique, qui rompt en visière avec les caractéristiques laudatives énoncées précédemment (présence d'un *Mes*, v. 42, réorientant l'action, redoublé au v. 49), qui est d'abord brièvement énoncé au récit et ensuite animé par des discours rapportés majoritairement directement, dont l'un offre, en abyme, le récit de l'histoire vécue par le cousin d'Yvain. La cour n'est pas, à vrai dire, le lieu d'agrément, de courtoisie et de *proesce* que l'on pouvait croire et la reprise en pointillés, tout au long de cet épisode, des adjectifs *preu* et *cortois* ou de leurs dérivés, qui caractérisaient précédemment Arthur (v. 2-3), puis les disciples de l'amour d'antan (v. 22-23), ne manque pas d'ironie¹⁰ ; bien au contraire, finalement, puisque la véritable courtoisie, mise en avant dans le proverbe du vers 32, semble l'apanage d'un vassal et de sa fille¹¹, qui, justement, ne sont pas à la cour. D'abord, le roi a un comportement scandaleux qui laisse interdit son entourage et a tout d'une aventure incroyable (« *Mes cel jor ensi li avint* », v. 49) : préférant son bien-être à la compagnie de ses sujets, il quitte la fête, bientôt suivi de la reine. Comme profitant de ce cadre d'une cour provisoirement

9 On pourrait certes ici hésiter sur la borne de ce deuxième temps : v. 720 ou 674 ? Les vers 675-719 sont dévolus à la réaction d'Yvain face à la décision du roi et à ses projets (rapportés au discours indirect libre) de tenter seul l'aventure : ils constituent la conclusion de l'histoire de Calogrenant ; preuve en est que, contrairement à son cousin, Yvain envisage que son secret soit levé à l'issue de sa tentative (« *Puis si soit la chose seüe!* », v. 720) ; le vers 721, dans la copie de Guiot, commence par une grande majuscule qui marque une pause visuelle autant qu'un nouveau départ.

10 Voir les emplois de *cortoisie* ou *cortois* aux v. 74, 79, 98, 634 et de *proesce* ou *preu*, v. 72, 361.

11 Voir v. 561, 701, 703, puis 784 et 788, à propos des mêmes.

vidée de ses deux souverains, le récit se focalise sur un petit cercle choisi de chevaliers, que rejoindra bientôt la reine, puis, à la fin de cet épisode, le roi (dont l'estompage sera continué avec le choix de rapporter indirectement ses propos). Sont presque similairement introduits, de manière sèche par leur nom, des personnages illustres, comme Keu et Gauvain, qui font partie du premier cercle royal, et d'autres qui le sont moins, comme Sagremor et Yvain, simplement mentionnés dans *Érec et Énide*, ou même de parfaits inconnus, tels Dodinel et Calogrenant, comme si la notoriété des uns profitait aux autres. Le cousin d'Yvain bénéficie d'une apposition soulignant son tempérament agréable (v. 58) et est présenté comme l'instigateur d'un conte qui, de manière inattendue, met en scène sa défaillance comme chevalier : son histoire « non de s'annor, mes de sa honte » (v. 60) lance un écho dysphorique, voire contradictoire, aux précédents « boen chevalier esleü / qui a enor se travaillierent » (v. 40-41) et dont on garde en mémoire les exploits ; Calogrenant, lui, s'est tu pendant sept ans : la logique du contrepoint est appuyée... Un peu plus loin dans le texte, indépendamment de la sagesse proverbiale que ce personnage reprend à son compte (v. 116-117), l'histoire met en scène l'inconséquence de son comportement à la fontaine et Esclados le Roux aura beau jeu de lui énumérer ses torts (v. 489-514) avant de le vaincre. Le binôme *honte* et *enor* permet de suivre le trajet du héros déchu¹² qui finit, dépouillé de tous les attributs du chevalier (d'abord son cheval, puis ses armes). Quant au titre de *messire* (v. 55 et 56) dont bénéficient dans leur présentation Gauvain et Yvain, il souligne la haute naissance de ces personnages (ils sont tous deux fils de roi, mais on ne le saura que tardivement pour Yvain, v. 1016), leur importance au cœur de la cour et du pouvoir ; surtout, il les associe subtilement comme des pairs pour la première fois. Plus loin cependant, cette proximité s'inverse en concurrence (v. 685-686) : la relation

12 Voir, pour *honte* et ses dérivés, les v. 60, 114, 264, 490, 525, 540, 558, 587, 613, 719 ; pour *enor* (qui n'a pas de dérivé dans cette portion de texte), les v. 60, 210, 566, 568, 704, 719. La conjonction de ces deux termes dans quelques passages, outre dans la spécification du conte de Calogrenant, fait sens : elle souligne le contrepoint entre le comportement du vassal et de sa fille et la défaite de leur hôte, elle anime le désir de vengeance d'Yvain.

entre les deux hommes est ici nouée comme un fil destiné à structurer tout le roman. Le personnage de Keu, enfin, suit inexorablement la pente descendante qui est également la sienne dans *Le Chevalier de la charrette*¹³ ; à la fois sarcasme et méchanceté, rasoir et poison (v. 69-70), la parole du sénéchal encadre ce deuxième temps de l'histoire, comme rajoutant au déshonneur de l'un la méchanceté de l'autre, prenant pour cible Calogrenant et ricochant sur la reine (v. 71-135), puis sur Yvain (v. 588-646).

Le récit de Calogrenant nous introduit dans la forêt de Brocéliande, nom propre mis en scène de manière théâtrale, aussi bien au vers 187 (« et ce fu en Broceliande », avec effet d'hyperbate), que lors de sa reprise au v. 695 (dans un rejet de la syntaxe sur le vers) ; or ce nom, emblématique pour nous de l'aventure arthurienne, sert la stratégie d'imposer l'inconnu comme s'il s'agissait du connu, puisque, en réalité, il n'a jamais employé par Chrétien dans ses romans précédents et l'a été bien peu dans les textes littéraires jusque-là... La chevauchée, placée sous le signe du souvenir, se veut être une *aventure* (« Il m'avint plus a de .VII. anz », v. 173) et la reduplication de ce nom fait ensuite signe avec insistance vers la quête entreprise (v. 175, 257-258, 359-361, 363-364, 366), alors même que l'on sait que son dénouement tournera au déshonneur du chevalier. Elle permet aussi d'introduire quatre personnages qui restent dans l'anonymat – ce qui les place à l'arrière-plan dans la hiérarchie actancielle –, comme si leur éloignement de la cour en était la cause. Ils sont définis conjointement par leur statut social ou familial (un vavasseur et sa fille, un *vilain* gardien de troupeau, un seigneur chevalier défenseur de la fontaine) et leur conformité ou non aux standards supposés de la cour : les deux premiers sont l'objet de compliments en rafale, suscitant la présence d'adjectifs subjectifs évaluatifs axiologiques¹⁴ ; le *vilain* posté sur une souche d'arbre pourrait

13 Sa parole y est d'emblée stigmatisée comme porteuse d'« orgueil, outrage et dersreison » (v. 186).

14 Le vavasseur est l'archétype de l'homme de bien : aristocrate accueillant aimablement Calogrenant au seuil de sa maison fortifiée, un autour mué sur son poing (v. 196-206), il est un hôte constamment aimable et attentionné, dispensant « joie et enor » à son invité de passage (v. 210 ; voir aussi v. 566 et 568, 777), il est « boen oste » (v. 272), « ausi lié et ausi cortois » (v. 561), « prodome [...], qui a enor

paraître de prime abord leur parfait opposé, tant il est inattendu dans un roman – genre qu'on pourrait hâtivement croire limité au monde aristocratique et courtois –, mais aussi sur le sol breton, puisqu'il ressemble à un Sarrazin, tirant sur l'animal, créature extraordinaire échappant à toute classification et suscitant le nom de *chose* dans la bouche de Calogrenant (v. 326), mais qui, pourtant, s'avère être un être humain sachant parler et raisonner et, de surcroît, lui aussi « de [s]es bestes sire » (v. 353) ; quant au chevalier gardien de la fontaine, qui fait du bruit comme dix, il se pose en seigneur défenseur du droit et le fait d'avoir été inconsidérément et injustement lésé par Calogrenant légitime son combat. Le choix de ces personnages suggère que le monde arthurien, en dehors de la cour, est tout autant complexe que celle-ci, aussi bien monde d'honneur, de prouesse et de courtoisie, que monde des extrêmes, entre beauté et laideur, amabilité et agressivité. Il serait ici aisé de développer en s'attachant aux esthétiques de la stéréotypie ou de la surprise qui sont tour à tour privilégiées. L'extrait s'achève avec le discours indirect d'Yvain, décidé à se rendre en Brocéliande, à tenter l'aventure et à venger son cousin. L'examen du passé aspire donc le héros vers l'avenir ; Yvain tire les leçons de ce qui vient d'être dit, y compris des *ranposnes* du sénéchal, parce que « [l]e sarcasme d'un autre met aux prises avec soi : dans l'insulte et le rire de Keu, le héros [...] prend la mesure de son engagement¹⁵ ». Le héros ne peut que partir venger son cousin, donner corps à son souhait (« se je puis et il me loist, / g'irai vostre honte vangier », v. 588-589), tout mettre en œuvre pour prouver que celui-ci ne fut pas simple « parlotte¹⁶ » lancée en l'air, que le sénéchal a tort.

feire s'essille, / tant est frans et de boene part » (v. 703-705). La fille du vavasseur est une demoiselle parfaite de beauté, d'éducation et d'amabilité, au point qu'elle peut être, dans l'esprit du public, une proie amoureuse possible pour chacun des deux cousins : « Une pucele bele et gente » (v. 225), « adroite » à débarrasser le chevalier de ses armes (v. 228-229), « ele estoit bele et longue et droite » (v. 227), « si afeitiee, / si bien parlant, si anseigniee, / de tel solaz et de tel estre » (v. 239-241), « fille chiere » (v. 272), « cortoise dameisele / qui molt est avenanz et bele » (v. 701-702) dispensant « « solaz et [...] deport » (v. 700), ayant « de san et de biauté cent tanz / que n'ot conté Calogrenanz » (v. 781-782).

15 Charles Mêla, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 47.

16 C'est ainsi que Claude Buridant et Jean Trotin traduisent *paroles* (v. 590), dans Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, Paris, Champion, coll. « Traductions », 1982, p. 16.

Le troisième temps de notre extrait (v. 721-2160) est dévolu à l'aventure d'Yvain, qui délaisse seul la cour et s'inscrit dans une logique dynamique de la réduplication et de l'opposition, du même et de l'autre, de la défaite et de la réussite : il opère la synthèse des deux temps précédents, redonne son lustre à la cour d'Arthur en ce qui concerne la prouesse, l'honneur, la courtoisie et l'amour. Caractérisé par la triple modalité de son vouloir, de son pouvoir, de son savoir, Yvain incarne dans l'espace et le temps le chronotope arthurien de ce roman¹⁷. Bien avant Erich Köhler¹⁸, Bakhtine avait constaté que le chronotope du roman de chevalerie devait son originalité à la survenue de l'aventure merveilleuse, extraordinaire, dans un monde fondamentalement étranger au chevalier¹⁹. Précisément, l'aventure est individuelle et démarque en propre le roman de la chanson de geste autant que de la chronique ; elle impose la volonté ou le désir d'un seul à la collectivité (au roi et à sa cour), qui n'en peut mais. De façon nouvelle, l'errance devient caractéristique du chevalier arthurien et tangentielle au motif d'une quête²⁰ ; le récit en acquiert une progression linéaire, ici fondée de manière originale sur la reprise plus que sur le dévoilement, puisqu'Yvain place ses pas dans ceux de son cousin. Par-delà la convocation des mêmes personnages et lieux rencontrés, des mêmes mots employés qui jalonnent sa progression, on remarque aussi, en tension stylistique, les variations qui sont brodées sur la reprise en question et suggèrent à leur manière que l'histoire, d'un cousin l'autre, va différer : amplification de la description du chemin parcouru (v. 760-767) ; différence d'appréciation sur les qualités du vassal et de sa fille, selon lui minorées par son cousin (v. 776-782) ; abrégement de la présentation de la fontaine et de la tempête, réduite à une épure (v. 800-801). De manière étonnante, alors qu'il possède un

17 Je renvoie ici à l'étude d'Éléonore Andrieu dans ce même ouvrage.

18 Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, 1974.

19 Mihail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 299.

20 C'est la raison pour laquelle Jacques Ribard forge, à propos des protagonistes ainsi engagés dans « une quête qui est toute leur raison d'être », l'expression de « personnages-itinéraires » (« Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques ? », repris dans *Polyphonie du Graal*, dir. Denis Hüe, Orléans, Paradigme, 1998, p. 109).

rôle d'explicitation du contenu, de marquage structurel, le nom *aventure* disparaît presque, juste préservé dans son sens de « hasard » à propos de la sauvegarde d'Yvain que sa position proche de l'arçon empêche d'être tranché (v. 941). L'objet de la quête, finalement, est atteint sans l'être (puisqu'Yvain ne réussit pas à obtenir de preuves de sa victoire) et, surtout, finit par bifurquer ou, plus précisément, se dédoubler : le désir affirmé par Yvain de venger l'humiliation de son cousin (v. 589) devient, par un singulier renversement ironique, la vengeance exercée à son insu par la veuve d'Esclados sur Yvain, tombé amoureux d'elle (v. 1364-1370).

50

Là où la quête visée par le chevalier s'achève sur une victoire – mais une victoire en demi-teintes qui ne satisfait pas tout à fait celui-ci et le ronge, revenant en *leitmotiv*²¹ parce que, même individuelle et survenant dans un lieu indéterminé extérieur à l'espace royal, l'aventure reste liée à celui-ci et doit rejaillir sur celui-ci –, une nouvelle quête prend vite le relais, qui occupe le jeune célibataire, cette fois : à la prouesse succède l'amour, exactement selon l'ordre d'apparition de ces valeurs comportementales dans l'*incipit*. Ce troisième temps remplit donc en apparence le programme initial donné implicitement. Deux nouveaux personnages anonymes font leur apparition : une jeune fille, dont on ignore encore le nom, Lunette, et une jeune femme qui est l'épouse du seigneur tué par Yvain et qui, dans la copie de Guiot, reste définitivement privée de nom, bénéficiant seulement d'une double description définie l'inscrivant comme aristocrate propriétaire d'un fief et fille d'un duc (v. 2153-2155). L'une et l'autre se logent dans le même moule physique d'une beauté aristocratique (v. 972, 1285, 1539), parfaitement dénuée de traits spécifiques et placée sous le signe de l'hyperbole, voire de la surenchère (v. 1144-1147), mais reçoivent aussi des spécifications de caractère et de comportement qui les individualisent nettement avec originalité. Comme dans le cas de la victoire d'Yvain qui n'est pas pleinement satisfaisante, chacune d'elle se signale aussi par une disconvenance inattendue qu'elle mentionne en discours : messagère envoyée à la cour du roi Arthur, Lunette a suscité,

21 Voir les v. 890-897, 1343-1357.

sans savoir pourquoi (« Espoir si ne fui pas si sage, / si cortoise ne de tel estre / come pucele deüst estre », v. 1004-1006) le désintéret des personnes présentes, à l'exception d'Yvain; quant à Laudine, elle a bien conscience qu'épouser le meurtrier de son époux quatre jours après le décès de celui-ci pourrait faire jaser et c'est pourquoi elle va devoir habilement présenter la situation à ses barons (« il le covanra si fere / qu'an ne puisse de moi retrere / ne dire: "C'est cele qui prist / celui qui son seignor ocist." », v. 1809-1812). Moyennant quoi, Yvain incarne nouvellement, dans ce passage, les propos métanarratifs tenus au début sur la conduite de l'amour et, frappé par le coup de foudre, il s'illustre comme un parfait *disciple* de l'amour. Le recours aux métaphores, qui, rares dans le reste du texte²², éclosent successivement dans le récit de cet *innamoramento*, témoigne d'une volonté d'estampiller autrement l'écriture de cette nouvelle péripétie: le sucre et ses rayons de miel (v. 1358-1360), la possession du cœur de l'autre (v. 1362), le coup porté en plein cœur (v. 1370), la blessure (v. 1375-1378), les lieux où se nicher (v. 1381, 1406), la flamme et le feu (v. 1466, 1779-1782). Ce nouveau sentiment conduit aussi à transformer sournoisement le couple dynamique initial *enor* et *honte* dans son paronyme *amor* et *honte* (v. 1533), selon un renversement inattendu, puisque la honte est celle de la prouesse d'avoir tué le mari de la femme qui retient désormais les pensées du jeune héros. Quant à l'aveu final, prélude au mariage sur lequel se clôt notre extrait, il est conduit mot à mot, chaque bribe étant arrachée à l'amant sous la pression résolue de la femme qui aime semblablement; le dialogue devient véritablement haletant; point de tirade triomphante de celui qui s'est fait suppliant, à genoux, mais plutôt la stichomythie et la désarticulation du souffle octosyllabique, signe du malaise de parole qui règne et d'une victoire de l'amour arrachée au chevalier par la dame:

« Dame, fet il, la force vient
De mon cuer qui a vos se tient;
An ce voloir m'a mes cuers mis.

²² Voir les v. 88-89, 245-246, 1137-1138 et 1340; voir aussi, plus loin, les vers 1800, avec la métaphore de l'école qui excède le champ amoureux.

- Et qui le cuer, biax dolz amis?
 — Dame, mi oel. — Et les ialz, qui?
 — La granz biautez que an vos vi.
 — Et la biautez qu’i a forfet?
 — Dame, tant que amer me fet.
 — Amer? Et cui? — Vos, dame chiere.
 — Moi? — Voire voir. » (v. 2017-2026)

UNE « MOULT BELE CONJOINTURE » : LA LIGNE ET LA BOUCLE

52

Nombreux sont les procédés qui convergent, dans le roman, pour assurer cohésion et cohérence à l’ensemble²³, pour hiérarchiser la matière, éviter les phénomènes de discontinuité d’une œuvre qui, précisément, revendique en sa fin une clôture gageant son unité (v. 6805-6808) : de façon magistrale, *Le Chevalier au lion* est construit comme une structure souple et complexe qui, à la différence d’un récit narratif simple, échappe à une conduite univoque. Si aucun marquage énonciatif ne scande nettement différentes parties, pourtant bien dégagées dans l’enchaînement de la diégèse, comme nous avons pu le constater, d’autres moyens interviennent, pour instituer la nécessaire progression linéaire, qui n’excluent pas les jeux d’échos, tout autant nécessaires dans un genre écrit dévolu premièrement à l’oralité.

D’emblée, les premiers vers du *Chevalier au lion* surprennent le lecteur-auditeur puisque le prologue attendu en ce seuil est absent ; l’histoire semble démarrer immédiatement. Or, comme l’a bien montré Tony Hunt²⁴, le manque est à reconsidérer du fait de la construction en abyme²⁵ que constitue, un peu plus loin, le conte de Calogrenant, qui, lui, est parfaitement introduit par un véritable prologue, rhétoriquement

23 Voir les définitions que donne par exemple Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 231.

24 Tony Hunt, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, 8/1, 1972, p. 320-344.

25 Voir Marie-Louise Ollier, « Le discours en “abyme” ou la narration équivoque », repris dans *La Forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 87-98.

conforme aux usages littéraires mis en place (v. 142-172)²⁶ et soulignant de manière originale l'importance de la voix, de l'écoute – parties prenantes des conditions médiévales de la performance – dans la compréhension : locuteur institué en narrateur intradiégétique, qui accepte de raconter son histoire en se soumettant à la volonté de sa dame, adresse au public, formes sentencieuses témoignant du savoir capitalisé, rebondissement des mots par polyptote ou dérivation, métaphore de la parole volage et inconsistante qu'il faut capturer, *topos* de la vérité du récit, jeux d'assonances ou d'allitérations enrichissant les rimes en rafale. Tout y est ou presque ! Moyennant quoi, ce passage invite à relire le début de l'œuvre (v. 1-41) comme un exorde indirect, l'*insinuatio* des Latins²⁷ : le choix de ce masque rhétorique particulièrement distrayant s'imposait en particulier en cas de lassitude de l'auditoire, ce qui fait signe, précisément, vers celle du roi qui gagne sa chambre « por dormir ne por reposer » (v. 48). Un formidable jeu de miroirs entre fiction et réalité ne fait que commencer, bientôt continué par le conte en abyme de Calogrenant : la cour arthurienne, qui écoute le conte du chevalier, image la cour princière ou aristocrate qui écoute le jongleur qui, lui, lit le roman d'*Yvain*... De fait, ce jeu de miroirs qui structure le texte permet de reconsidérer l'implicite métanarratif à l'œuvre dans l'ouverture, de réinterpréter les brisures répétées de quelques couplets d'octosyllabes (v. 7, 11, 17) qui introduisaient curieusement des grincements inattendus, d'ordre rythmique, dans l'harmonie esquissée : aiguisant l'attente, nombre de signes suggéraient en définitive que ce début n'était pas si anodin que cela²⁸.

Ainsi lancé de manière originale, le roman progresse, construisant son unité sur une multiplicité d'îlots textuels qui se succèdent. Le marquage paratextuel aide au repérage de cette construction au niveau microstructural : la présence d'une grande lettrine ornée à l'initiale du

26 Voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 132-137.

27 Voir Tony Hunt, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », art. cit., p. 329-332 et la note 91 de Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 167.

28 Pour une étude détaillée de ces vers, voir *ibid.*, p. 165-171.

texte et de 20 grandes majuscules, à la hampe montante ou descendante, en alternance bleues et rouges, témoigne de la réception de l'œuvre par le copiste Guiot et contribue à rythmer le texte par la déchirure graphique produite dans les colonnes de chaque folio, comme le feraient des alinéas ou des chapitres : sont ainsi le plus souvent indiqués des temps forts, marqués par une rupture narrative ou dramatique (noté *Émotion* dans le tableau ci-dessous), temporelle ou actancielle, soulignant un changement d'intonation dans le passage du récit au discours direct (DD) ou inversement.

Texte du vers	Vers	Justification linguistique et stylistique
Artus, li boens rois de Bretaingne,	1	Nom de personnage
Molt fui bien la nuit ostelez,	267	Émotion + Notation temporelle décalée
Einsi sui de mes bestes sire.	353	Connecteur et émotion
Quant ge le vi tot seul venant,	481	Connecteur
Quant je ving la nuit a ostel,	559	Connecteur + Notation temporelle décalée
La vostre leingue soit honie,	613	Émotion
Que que il parloient ensi	647	Connecteur + Connecteur décalé
Messire Yvains de la cort s'anble	721	Nom de personnage
La porte fu molt haute et lee,	905	Émotion
Quant il ot mangié et beü,	1053	Connecteur
Messire Yvains oï les criz	1171	Nom de personnage
Ensi la dame se debat,	1241	Connecteur et début du récit après la fin du DD + Mention d'un personnage
Cele plaie a mes sire Yvains	1377	Émotion + Nom de personnage décalé + Commentaire métatextuel à valeur dramatique particularisante
Ensi messire Yvains devise,	1509	Connecteur + Nom de personnage décalé
La dameisele estoit si bien	1591	Mention de personnage
« Fui! fet ele, lesse m'an pes!	1647	Début du DD
A tant vers sa chanbre retourne,	1729	Connecteur
La dameisele par la main	1945	Mention de personnage
— Dame, fet il, la force vient	2017	Changement de personnage dans le DD et adresse à un personnage
Or a la dameisele fet	2051	Connecteur + Mention de personnage décalée
« Seignor, fet il, guerre nos sourt.	2083	Début du DD et adresse à un personnage

Comme on le constate aisément, aucun marquage n'est systématique²⁹. Les grandes majuscules prennent appui sur le premier mot du vers, de ce fait souligné, mais c'est tout le vers qui est mis en valeur, ce qui peut faire intervenir secondairement la présence en son sein d'un élément remarquable soutenant le choix opéré; les critères ne sont pas obligatoirement exclusifs les uns des autres, mais peuvent converger et se renforcer. Dans 9 cas, le premier mot est un connecteur³⁰ temporel (6 cas avec *Quant*, *Que que*, *A tant* et *Or*) ou, plus rarement (3 cas), conclusif (*Ensi*)³¹. On remarque aussi deux vers au sein desquels une notation temporelle est donnée par un groupe nominal (*la nuit*, v. 267, 559) et un autre (v. 647) où le connecteur logique *ensi* est décalé à la fin. Ensuite, dans 7 cas (à quoi l'on peut ajouter trois exemples avec mention décalée, v. 1241, 1509, 2051), ce sont les personnages qui sont ainsi pointés: un nom propre ou une description définie, sujet de l'action ou en adresse, suscite la lettrine. Sont concernés Arthur, Yvain, la dame de Landuc, Lunette et les barons. La présence d'une lettrine advient encore dans 4 cas pour souligner un changement d'intonation (entre récit et discours direct) ou de personnage dans un dialogue. Enfin, de manière singulière, on observe à 4 ou 5 reprises cette présence pour signaler un passage émotionnellement fort, chargé d'intensité ou possédant une valeur dramatique: au vers 353, on peut imaginer le choc qui constituait pour le public l'affirmation du *vilain* se disant « seigneur de ses bêtes » (avec postposition et mise à la rime du nom *sire*); le vers 613 est empli de l'explosion de colère de la reine souhaitant le déshonneur de Keu en raison de ses sarcasmes insupportables, cependant que, en outre, « La vostre leingue » est une synecdoque du personnage...); au vers 905, la mention des caractéristiques de la porte prélude à la fin de la poursuite engagée et annonce le piège celé; le vers 267 enfin, comporte certes une

29 Pour un point de vue similaire sur un autre roman de Chrétien de Troyes, voir Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr et Christine Ruby, « De l'écriture à la lecture: réflexion sur les manuscrits d'*Érec et Énide* », dans Keith Busby et al. (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, t. 1, p. 102.

30 J'envisage ici ce terme dans son sens large: dans le relevé, des conjonctions et adverbes, simples ou locutionnels.

31 Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr et Christine Ruby, « De l'écriture à la lecture: réflexion sur les manuscrits d'*Érec et Énide* », art. cit., p. 97-148.

notation anodine sur la nuitée passée chez les hôtes de Calogrenant, par-delà l'intensité de l'agrément de l'hébergement, mais il annonce aussi la survenue de l'aventure catastrophique du lendemain : il me semble qu'il relève de ce type de justification, à moins qu'il ne faille considérer la notation temporelle *la nuit* comme prioritaire... De manière évidente, se trouvent ainsi marquées, dans la chair du vélin, mais subjectivement³² et non systématiquement (rien, par exemple, sur l'épisode de la fontaine), des étapes-clés du texte examiné, mettant en scène les principaux personnages animant l'action.

56

Au service de la cohésion autant que de la cohérence, le marquage rhétorique s'appuie sur les diverses formes de la répétition, que Georges Molinié considérait comme « la plus puissante de toutes les figures³³ ». Que l'on parle de jeux de miroirs – métaphore adéquate pour nous, modernes, qui lisons –, ou d'échos – métaphore plus juste pour le public médiéval de la fin du XII^e siècle qui entendait le texte –, la répétition intervient de manière privilégiée, aussi parce qu'elle favorise l'exercice de mémorisation et anime de façon particulièrement sonore ou sensible un texte délivré oralement, au point d'y être considérée comme l'une des marques de cette oralité³⁴. Elle mérite d'être analysée ainsi comme une force relevant d'une esthétique plutôt que comme une disgrâce ou le signe d'une quelconque défaillance, appréciation négative que l'on porte souvent sur elle à l'écrit. Le choix syntagmatique du binaire et des binômes synonymiques organisé dans la figure de l'*interpretatio*³⁵, sensible au niveau de la phrase, pourrait ici retenir l'attention, tout

32 Seuls les vers 1, 267, 1171, 1241, 1509 de la copie de Guiot sont également introduits par une lettrine dans le manuscrit BnF fr. 1433.

33 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1996, p. 291; *id.*, « Problématique de la répétition », *Langue française*, 101, « Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique », 1994/1, p. 102-111.

34 « A. Kilito cite un poéticien arabe du XI^e siècle, Ibn Rachîq : "Si la parole ne se répétait pas, elle disparaîtrait." Ce mot nous situe au cœur d'un univers de voix vives. La parole n'existe que répétée, inlassablement dispersée et reprise, sans quoi elle s'épuise et meurt, stérile. » (Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 223.)

35 Par exemple, voir les v. 1060, 1061, 1066, 1071, 1076, 78 et 1079, 1081, 1315, 1316, 1321, 1323. Pour plus de détails sur l'emploi de cette figure, voir Claude Buridant, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4,

comme ce qui relève du marquage réalisé dans la versification, avec les rimes grammaticales ou dérivatives, les rimes homonymes, parmi lesquelles les rimes du même au même, les jeux de rimes aussi (rimes équivoquées, assonances courant sous les rimes plates, agencement de rimes sur deux couplets mettant en jeu deux fois la même lexie dérivée, etc.). Je me bornerai ici à souligner quelques autres procédés saillants de la répétition.

La présence de mots-clés conforte la cohésion de la *conjointure* d'une œuvre qui se construit sur des épisodes successifs ayant une identité propre : la subite concentration d'une même lexie et de ses dérivés en quelques vers fait surgir un mot qui résume ou étiquette *a minima* le contenu d'un micro-épisode ainsi isolé, construit en unité. Dans notre extrait, cette structuration n'est pas réservée à des passages ou à des points majeurs de l'action ou de l'analyse ; elle est constante tout au long du texte, renforcée dans sa seconde moitié, établissant un maillage très serré sur le texte qui avance ainsi en faisant éclore à sa surface des sortes de bulles sémantico-diégétiques, les mots-clés, qui expriment majoritairement un sentiment ou une perception, se succédant les uns aux autres. J'en donne ici une liste choisie très restrictive en indiquant les numéros des première et dernière occurrences et, entre parenthèses, derrière le mot-clé repéré, le nombre de ses occurrences (cas de dérivation et de polyptote compris) ; je ne retiens pas les multiples endroits arborant au plus trois occurrences (par exemple, *querre* et *trover* en 356-359, *aventure* en 360-367, *voie* en 374-377), même si, dans le grain du texte, ces répétitions sont sensibles, valant par leur position dans le passage (par exemple, suspendues au seuil d'un discours, d'une description, comme un cadre), parfois aussi par leurs sonorités :

- v. 13-26 (histoires d'amours du temps passé) : *amor* (5)
- v. 123-143 (la requête de la reine) : *comander* (4)
- v. 150-170 (prologue du conte de Calogrenant) : *cuers* (7) et *oroilles* (5)
- v. 378-399 (annonce de la merveille) : *veoir* (5)
- v. 410-458 (merveille de la fontaine) : *veoir* (6)

« Synonymies », 1980, p. 5-79, et mon ouvrage, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, *op. cit.*, p. 640-648.

- v. 453-476 (le concert des oiseaux) : *joie* (5)
- v. 462-467 (le concert des oiseaux) : *chanter* (5)
- v. 471-476 (fin du concert des oiseaux) : *oïr* (4)
- v. 871-888 (fuite d'Esclados) : *fuir* (4)
- v. 905-958 (arrivée au château) : *porte* (11)
- v. 1206-1239 (invectives de la dame en deuil) : *mon seignor* (5)
- v. 1211-1216 (invectives de la dame en deuil) : *veoir* (4)
- v. 1220-1225 (invectives de la dame en deuil) : *coart* (5)
- v. 1308-1342 (conseils de la jeune fille à Yvain) : *gardez* (4)
- v. 1359-1378 (l'amour venge le mort) : *amor* (5)
- v. 1444-1464 (l'amour venge le mort) : *amer* (10)
- v. 1552-1561 (un spectacle plaisant) : *plaisir* (5)
- v. 1825-1847 : (programmation de la rencontre) *demain* (4)
- v. 1924-1944 (la prison d'amour) : *prison* (8)

De même, au plan macrostructural, servant la cohérence, on repère de multiples jeux d'échos, fidèles ou légèrement déformants, reliant à distance les mots, les syntagmes, les vers, et, par rebond, les épisodes, jetant sans cesse des ponts vers l'arrière, tendus sur les fils de la mémoire et incitant toujours l'auditeur-lecteur à se souvenir : l'entreprise romanesque implique la collaboration active du public... Les rencontres ainsi occasionnées entre deux ou plusieurs personnages, motifs ou lieux permettent des mises en perspective porteuses de signification, des rapprochements féconds ; elles induisent aussi la connivence entre l'écrivain et son destinataire ; elles conduisent la polyphonie. Les exemples sont légion dans notre extrait et revêtent des formes diverses. L'aventure de la fontaine merveilleuse, par exemple, est présentée par prédilection comme un spectacle en ce début de roman, ainsi que le suggère l'emprise du verbe *veoir* dans le discours du *vilain* (v. 378, 388, 390, 395), puis sa reprise dans le récit de Calogrenant (v. 410, 417, 430, 438, 453, 458, 481). D'ailleurs, Calogrenant dit bien, avant de verser de l'eau sur la dalle placée auprès de la source : « La mervoille a veoir me plot » (v. 430). À son tour, le roi annonce qu'il ira « veoir la fontaine [...], et la tempeste et la mervoille » (v. 663-665), puis le verbe *veoir* resurgit encore dans le projet d'Yvain (v. 706, 712) et dans sa mise à exécution (v. 771, 780, 791,

798). Ailleurs, la reprise signale un entêtement dans le comportement ou les sentiments : l'injonction de Laudine à Lunette (« Fui ! », v. 1714, 1715 // v. 1614, 1647) confirme une obstination première à ne rien vouloir écouter des conseils prodigués. La réduplication d'un argument ou d'un conseil dit son importance pour tous et sa valeur argumentative ou dramatique : la nécessité de défendre sa terre et la fontaine doit être considérée dans l'avenir matrimonial de la suzeraine et ce conseil de Lunette (v. 1617-1639) passe tel le furet dans les propos de Laudine, qui interroge Yvain sur ce point, lequel répond positivement, scellant ainsi leur accord (v. 2035-2038), puis justifie enfin la harangue du sénéchal devant l'assemblée des barons, ce qui suscite l'assentiment général au mariage de leur maîtresse (v. 2083-2089). De manière intéressante, les reprises peuvent être chargées d'ironie souriante, quand la lexie passe du discours d'un personnage à un autre, voire du discours au récit. La reprise, à peine modifiée, par le *vilain* de la question que lui a posée Calogrenant (« Quiex hom ies tu ? », v. 329 // « quiex hom tu ies », v. 354), suggère, non sans malice, que le vilain est un homme semblable au chevalier ; de même, les rebondissements du nom *chose*, qui suggère la difficulté – feinte ou voulue – à préciser ce dont on parle et qui jette le flou euphémisant ou disconvenant sur le propos, n'en finissent pas de nous faire sursauter ou sourire³⁶. Ne manque pas de sel non plus la mise en regard du commentaire narratorial soulignant la transformation de la dame de Landuc, qui finit par reconnaître le bien-fondé des propos de sa suivante : « Ez vos ja la dame changiee ! » (v. 1751) et les paroles d'Yvain quand il espérait que la belle veuve changerait d'avis sur le meurtrier de son époux : « Celui corage qu'ele a ore / espoir changera ele encore. / Ainz le changera sanz espoir ! » (v. 1439-1441).

³⁶ Ainsi v. 34, 95, 122, 139, 153, 327, 504, 720, 1082, 1224, 1397, peut-être aussi 1914.

LE PRINCIPE DE LA *VARIETAS* :

LE ROMAN COMME « SYNTHÈSE DE L'HÉTÉROGÈNE³⁷ »

60

Fondé sur l'hétérogène et la disparate, genre accueillant aux autres genres, charriant une multiplicité de formes, caractérisé par la diversité stylistique, tel apparaît le roman, qui réussit pourtant à subsumer cette hétérogénéité essentielle pour en faire une continuité, une totalité, une unité constitutive de l'œuvre littéraire. La *varietas*, bien mise en avant à cette époque dans les arts poétiques comme nécessaire ferment de l'écriture permettant d'éviter l'ennui, s'impose comme un principe consubstantiel de l'esthétique romanesque : alimentant le vraisemblable, elle touche, de manière privilégiée et nouvelle, les plans énonciatifs, les tonalités et la versification, la succession des octosyllabes étant rien moins que plate. Dans le cadre de cette étude, j'envisagerai quelques-uns de ces éléments.

Le roman reconstruit la complexité du réel en alternant les différents plans de l'activité énonciative, récit (avec narration proprement dite et description), discours et commentaires métanarratifs. Une étude plus poussée que celle-ci s'intéresserait au soin avec lequel Chrétien procède dans son ouvrage pour passer en douceur de l'un à l'autre : brisures du couplet d'octosyllabes, reprises de mots, jeux de questions-réponses, changements de focale dans le point de vue, dans le temps permettent de faire nouvellement l'économie de procédés ou de chevilles didactiques lourdes qui, en creusant les différences sur lesquelles se construit le genre romanesque, pouvaient mettre à mal, encore naguère, la continuité.

Sophie Marnette a bien montré que les genres narratifs du lai et du roman en vers sont « les textes du *je*³⁸ » : le narrateur y est mis en scène plus souvent qu'ailleurs, il y adopte des postures différentes bien plus variées que dans les autres textes, n'hésite pas à parler de manière réflexive de lui, de son œuvre et de ses personnages, sans solliciter directement son public, comme cela se faisait dans la chanson de geste. La nouveauté qui se fait jour dans ce début de roman est *a priori* le choix d'une instance

37 Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1983, p. 155.

38 Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 29-38.

narrative fort discrète. Point d’apostrophe du public à la manière de ce qui se pratique dans la chanson de geste ou de ce que fait Calogrenant à l’orée de son conte : « Or escotez ! ». On relève simplement quatre apparitions faisant intervenir le *vous* des auditeurs-lecteurs. Les deux premières, loin de souligner un moment d’intensité dans l’action, concernent la nuit que passe Yvain chez le vavasour :

La nuit ot, ce poez savoir,
tel oste com il vost avoir,
car plus de bien et plus d’enor
trueve il assez el vavasor
que ne vos ai conté et dit. (v. 775-779)

L’occurrence du vers 779 ne manque d’ailleurs pas de sel puisque, en réalité, c’est Calogrenant, non le narrateur, qui a pris en charge dans son discours la présentation précédente... Dans les deux autres cas (si l’on excepte l’*incipit* prologal), les intrusions du narrateur ponctuent avec malice un sentiment d’Yvain, transi face à la femme qu’il aime (« ce vos creant, v. 1952-1953) ou réjoui de l’accord donné par Laudine à leur mariage (« ce vos puis bien conter et dire », v. 2054). À deux reprises, intervient aussi seul le *je* narratorial : le narrateur, en surplomb, s’immisce brusquement dans l’histoire pour modaliser son propos (« ne cuit », v. 1386 et 1511), mais, en réalité, du fait de la forme négative du verbe *cuidier*, pour mieux souligner ironiquement le caractère absolu de l’amour éprouvé par le héros. Par ce type d’intrusion, le narrateur pose le monde fictionnel représenté comme une réalité complexe et soumise à variations face à laquelle il est malaisé de se poser clairement ou définitivement. Ce relativisme souriant nourrit à son tour la vraisemblance et, subtilement dans notre extrait, conforte le savoir ou assied le pouvoir de celui qui tient les rênes de la fiction.

Tous les autres commentaires narratoriaux se font, en revanche, sous le masque : il serait illusoire de ne s’arrêter qu’aux seuls commentaires explicites pour juger hâtivement de la désaffection par le narrateur de la fiction romanesque. Car l’instance narrative reste omniprésente et ne cesse de parasiter insidieusement le propos en dissimulant habilement, et sous diverses formes, son point de vue. S’il ne se montre pas

explicitement pour assumer les fonctions de régie de l'histoire, ce que l'on pouvait attendre dans un roman, le narrateur nous livre cependant quelques considérations sur le travail de l'écriture, en se dissimulant sous le pronom caméléon *on* (v. 783-784), les indéfinis *nul, tel* (v. 1173-1174), en recourant à l'unipersonnel passif (v. 786, 1172) ou à une vérité générale avec un sujet de remplacement (v. 787). Dérivant la responsabilité des faiblesses de son écriture sur l'essence même du langage, le narrateur s'inscrit en apparence dans une communauté d'écrivains confrontés aux mêmes problèmes et il en joue. Car, à bien y regarder, les deux passages sur l'impossibilité d'un dire sont pour le moins paradoxaux ou spécieux et fonctionnent quelque peu à vide : ce n'est pas l'auteur-narrateur qui a été confronté à la difficile question de l'exhaustivité des vertus d'un homme ou d'une femme de bien, c'est (dans la réalité de la fiction, certes...) le conteur Calogrenant ; quant à l'impossibilité de décrire la douleur de la maîtresse des lieux (v. 1171-1174), les vers qui précèdent viennent de le faire, précisément. Les commentaires qu'on pourrait appeler narrativisés, par analogie avec les discours dits *narrativisés*, sont aussi légion, libérés de tout affect envahissant, de tout jugement marqué, comme détachés de leur origine. L'emploi de l'imparfait exprime, sans ambiguïté, le décrochement narratif à l'œuvre dans le commentaire, comme, par exemple, aux vers 919-929, 952-955, 965-679 : passer à l'imparfait au sein d'une narration qui est traditionnellement écrite au passé simple ou au présent signale bien que l'on quitte le fil de l'action, pour aller vers l'arrière-plan, pour se pencher sur ce qui constitue la toile de fond de l'histoire. Le changement de modalité, qui fait passer de l'assertion à l'interrogation, démarque aussi possiblement les commentaires (par ex. v. 1596-1598) : l'acte de discours nous semble aujourd'hui comme truqué, puisque, dans le texte romanesque écrit, il n'y a en réalité pas de place pour l'interlocuteur sollicité ; mais, sans doute, l'oralité permettait-elle de gérer autrement cette situation dont le texte recueille les vestiges. Fréquemment dans le sillage de l'interrogation dont elle constitue comme le prolongement, voire la pointe, la figure de l'anadiplose apporte à son tour son soutien dans la singularisation de l'écriture des commentaires. En enchaînant par reprise (que celle-ci soit exacte ou dérivée) sur un mot qui vient d'être prononcé, cette

figure de rhétorique donne l'illusion que le narrateur, endossant la personnalité d'un lecteur naïf, tique sur ce qui vient d'être dit : « Cent mars? Voire, plus de cent mile! » (v. 1277). Sans être autrement marqués, parfaitement intégrés à la narration, d'autres commentaires peuvent tour à tour préciser un propos ou un comportement en plongeant au cœur des êtres (v. 836-839, 849-852, 890, 960, 1273-1276), faire étalage d'un savoir particulier non partagé (v. 1180-1183, 1364-1370, 2141-2142), d'un sentiment, qu'il s'agisse d'un étonnement (v. 847-848), d'une admiration (v. 853, 859), d'une inquiétude (v. 1428-1429), d'un chagrin (v. 1522-1542). Ils peuvent encore dédramatiser une situation délicate, un rien choquante pour le public trop bien-pensant, comme dans le cas de la fuite du chevalier blessé (v. 871) ou du coup de foudre d'Yvain pour l'épouse du chevalier qu'il vient de tuer (v. 1363-1365). Ils peuvent enfin traduire la sagesse des nations ou assener leur vérité générale en se coulant dans un moule proverbial ou sentencieux³⁹ : pointe misogyne sur les inconséquences féminines (v. 1644-1646) ; image du feu qui s'embrase (v. 1780-1782) ; approbation pour appeler *prison* la captivité amoureuse (v. 1944), mention du cheval qui donne toute sa puissance quand on l'aiguillonne (v. 2148-2149)... Ce type de commentaires est donc un moyen assuré pour le narrateur d'assumer en définitive un contrôle discret mais ferme, mais constant, sur son récit, tout en feignant d'être absent.

Écrire le vraisemblable, à défaut de transcrire la vérité, est l'une des prétentions de ce genre nouveau. En cette fin du XII^e siècle, en s'appuyant sur de nouveaux moyens tels l'extension lexicale avec l'apparition de nombreux néologismes de forme, de sens ou

39 Sur la polyphonie inhérente à l'emploi des proverbes et sentences, voir notamment Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, « Polyphonie, proverbe et détournement, ou Un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, 73, « Les plans d'énonciation », mars 1984, p. 112-125 ; Michèle Perret, « Proverbes et sentences : la fonction idéologique dans *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu », dans Dominique Boutet et al. (dir.), *Plaisit vos oïr bone cançon vallant? Mélanges de langue et de littérature offerts à François Suard*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, 1999, p. 691-701 ; Marie-Louise Ollier, « Proverbe et sentence. Le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », dans *La Forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 125-155.

d'emploi⁴⁰, le développement de la phrase complexe⁴¹, qui permet des analyses plus poussées, la versification plus souple de l'octosyllabe, enfin, l'écrivain champenois s'efforce de donner corps à la tentation nouvelle d'une *mimesis* moins stéréotypée, plus proche de la réalité de ses lecteurs-auditeurs : l'illusion romanesque est de raconter la vie... Même si des stéréotypes subsistent, parce qu'ils offrent au public le plaisir de la reconnaissance, l'écriture de ce début de roman se caractérise stylistiquement par des innovations en ce qui concerne les descriptions. Rompant en visière avec les usages antérieurs des vies de saints, des chansons de geste et des chroniques qui privilégiaient l'aspect proprement narratif de la diégèse, les romans de l'Antiquité ont enregistré l'essor de la description et mis à la mode d'amples portraits, de longues représentations d'objets magnifiques ou curieux. Dans ces morceaux choisis, toujours orientés par l'épidictique (souvent encomiastique), la visée ornementale, bien plus qu'argumentative, est patente, laissant aussi à l'écrivain la possibilité de donner la démonstration de son indéniable savoir-faire et de sa bonne connaissance des modèles⁴². Notre extrait du *Chevalier au lion* enregistre une désaffection notable de ces morceaux de bravoure : aucune description d'objet à proprement parler – quelque peu passée de mode, il est vrai –, et seulement deux portraits développés, dont l'un prend pour cible le personnage du *vilain* gardien

40 Les mots rares, par leur forme, leur sens ou leur construction, sont bien enregistrés comme tels par Brian Woledge (*Commentaire sur « Yvain [Le Chevalier au Lion] » de Chrétien de Troyes, I, vv. 1-3411*, Genève, Droz, 1986) et le *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* (<http://www.atilf.fr/dect/>), auxquels je renvoie. On peut aussi ajouter à cet ensemble des mots du français actuel qui semblent attestés sous un sens particulier pour la première fois dans notre texte (voir dans mon ouvrage, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, *op. cit.*, p. 865-874).

41 Le nombre, la longueur et la variété des propositions subordonnées ne cessent d'augmenter durant tout le Moyen Âge jusqu'à la Renaissance. Par rapport aux œuvres antérieures et notamment aux premières chansons de geste, la proportion des subordonnées augmente sensiblement chez Chrétien de Troyes jusqu'à représenter environ 40 % de l'ensemble des propositions ; ce chiffre donné par Johan Vising (« Les débuts du style français », dans *Recueil de mémoires philologiques présentés à Gaston Paris par ses élèves suédois*, Stockholm, L'Imprimerie centrale, 1889, p. 196) serait à préciser sur notre texte.

42 Voir, entre autres, sur la question, Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

de taureaux (v. 286-311, puis 312-324) et l'autre est le portrait en action de Laudine (v. 1463-1510). Tout aussi nouveau est le fait qu'aucun de ces deux portraits n'est inséré en focalisation zéro, ce qui se faisait traditionnellement jusque-là : la stratégie de déléguer le portrait à un personnage assure une meilleure intégration de la pause descriptive au sein du récit. Le premier portrait est inattendu dans le monde courtois mis en scène, mais il ressortit à une tradition rhétorique illustrée par Sidoine Apollinaire dans l'une de ses lettres et est conforme à l'esthétique développée au XII^e siècle dans les milieux chartrains⁴³. Précisément, la dégradation violente tendant vers l'animalisation à laquelle l'écrivain soumet le *vilain* est indéniablement destinée à faire sourire. Quant au second portrait, celui de Laudine, c'est un portrait greffé sur l'action : le souvenir de la scène ramène sans cesse le héros vers la splendeur de la jeune femme en larmes. Yvain revoit la scène qu'il vient de vivre et reconstitue par une série de synecdoques le portrait de la jeune femme folle de douleur, en reprenant une à une, de façon conventionnelle et sous le signe de l'hyperbole, les différentes composantes de cette femme exceptionnelle. Au lieu de se réjouir de cette beauté entrevue de loin, le jeune homme se lamente sur ce qu'il a vu, puisqu'aussi bien il est responsable de ce deuil manifesté avec violence. Mais ce tourment est son délice et nourrit le fantasme du souvenir, le surgissement des détails physiques. Les deux scènes de combat contre Esclados sont, quant à elles, des passages obligés d'un roman de chevalerie et s'inscrivent dans un moule topique caractérisé par sa tonalité épique, qui n'exclut pas, cependant, l'originalité. Le premier, celui de Calogrenant, est rapidement expédié (v. 515-543) et, en dépit d'une ouverture parfaitement traditionnelle, il comporte des commentaires du personnage qui font sourire par leur naïve disconvenance avec ce que les chansons de geste ont mis en scène (les handicaps du guerrier, v. 521-523 ; les excuses trouvées, v. 532-535 ; la maladresse du joueur qui, par la violence de son coup, fait exploser sa lance alors que celle de son adversaire résiste, v. 526-531) : ainsi, l'on passe, en un rien de temps, de l'épique au parodique. Le second combat,

43 Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. Maurice Javion, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1997, p. 65.

celui d'Yvain (v. 813-873), s'inscrit dans la logique inverse : l'arrivée tonitruante du chevalier gardien de la fontaine est comparée à la chasse d'un cerf en rut (v. 812), notation triviale qui annule d'emblée toute dramatisation épique. Si la suite s'inscrit dans un cadre conventionnel et formulaire qui met en avant la réciprocité et la similarité de la force des combattants, son dénouement, en revanche, avec la tombée de la porte qui guillotine le cheval d'Yvain en raison de son manque de prudence (le héros est aussi comparé implicitement, par avance, à un rat pris au piège, v. 912) assure une retombée dans un réel déceptif passablement ironique.

66

Outre ces passages clairement identifiés, la représentation se fait également de manière dynamique, dans le mouvement de l'œuvre en construction, au fil de son avancement, bribe par bribe. Les différentes pièces données au fil du roman s'ajustent progressivement et construisent une image de plus en plus complète à mesure que progresse la narration : émerge un objet (au sens large) complexe, qui échappe à la sécheresse du type et caractérise le genre romanesque. On pourrait ici convoquer les personnages de Lunette ou d'Yvain ou encore la fontaine, présentée par le *vilain* (v. 378-405), puis vue par Calogrenant (v. 410-429) et Yvain (les vers 798-808 n'apportent guère de nouveau). Cette fragmentation de la représentation s'observe aussi dans le choix constant de détails qui croquent la réalité du quotidien – surtout aristocratique et idéalisée, mais sans exclusive –, en précisant une posture (par ex. v. 199, 319, 1790), un objet (v. 1046-1048), un lieu (v. 237), un animal (v. 197), la forme, la matière ou la couleur d'un vêtement (v. 230-231, 307-311), les préparatifs d'un seigneur avant un rendez-vous galant (v. 1883-1894). Aussi, à plusieurs reprises dans le roman, on observe le choix de mettre syntaxiquement les objets à la première place comme sujets de l'action⁴⁴, ce qui évince celles et ceux qui les portent et contribue à rendre plus spectaculaire la représentation. La connotation prime sur la dénotation, la représentation du monde est en tension entre objectivité feinte de bon aloi et subjectivité. Le relevé des caractérisants souligne ainsi leur fréquente coloration subjective, également partagée entre valorisation et dégradation, et il est parfois difficile de faire en leur sein le départ

44 Voir les v. 819, 820-821, 841, 1164-1165, 2158.

entre ceux qui sont axiologiques ou non, parce que tout ce qui est beau et bien fait est également bon et appréciable⁴⁵. La part des caractérisants objectifs⁴⁶ est indéniablement restreinte – même si la neutralité du point de vue ou du regard portée par certains d’entre eux est parfois douteuse –, ce qui aide à générer un discours qui n’est ni lisse ni précis. Mais, par ailleurs, les adjectifs affectifs sont encore moins nombreux⁴⁷, comme si, par là, le roman s’empêchait tout autant de se laisser déborder par l’émotivité, s’essayant à une sorte de froideur de ton propice à l’effet de réel.

Caractérisés par des marquages spécifiques, les embrayeurs ou les déictiques, et par toute la palette possible des différentes modalités, les discours rapportés directement⁴⁸ sont un autre élément majeur de l’esthétique mise en place ; plus subtil, le discours indirect libre, qui va de pair avec des changements de focalisation, est un autre ferment de l’animation du récit, mais que je délaisserai ici pour aller vite⁴⁹. En principe moins fréquentes en nombre que dans les chansons de geste, les conversations sont désormais plus longues, plus développées dans

45 Plus de 90 sur un ensemble d’environ 150, avec prédominance des axiologiques (58 %) sur les non-axiologiques (42 %). Adjectifs axiologiques : *acõardi, adroit, afeitié, afolé, alosé, anfantosmé, anseignié, avenant, bel, bien parlant, boen, bret, chaitif, cõard, contrefet, cortois, deboneire, desjuglé, desvé, dolz, enorable, estrange, felon, fier, fol, forssené, franc, gent, gentix, gracieus, grief, haut, hardi, leal, mal, malvés, merueilleus, nice, orguelleus, pervers, poignant, posteis, precieus, preu, ranponeus, riche, sage, salvage, vaillant, venimeus, vrai, vilain, voir, etc.* Adjectifs non axiologiques : *ars, cert, certain, chaut, cler, droit, dur, errant, espes, estroit, fin, fort, fres, froit, grant, hideus, isnel, large, lé, leit, legier, lonc, novel, pansif, parfont, perilleus, petit, plain, plat, pris, pur, roit, sain, säolé, seür, soëf, vain, viel, etc.*

46 On en compte environ une quarantaine : *agu, apareillié, avuglé, beneoit, blanc, boissoneus, batant, chauf, clos, colant, coloré, costumier, crestien, demi, desconfit, destre, galesche, germain, mechié, mort, mossu, navré, nu, parclos, peonas, pelé, premier, quint, quite, reont, ros, saint, seul, terrien, tierz, tortiz, trespansé, vermoil, vif, etc.*

47 Moins d’une vingtaine sur l’ensemble : *angoisseus, angrés, chier, cusançoneus, destroit, dolant, enuieus, estolt, estoné, grevain, honteus, irié, joiant, lié, maleoit, mat, mautalentif, etc.*

48 La question a été bien étudiée, entre autres par Alfons Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979 et, plus récemment, entre autres, Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, PUR, 2010.

49 Voir, par exemple, v. 259, 681-720, 1347-1355, 1527-1542, 1658-1663, 1743-1750.

le roman, elles abordent des sujets plus divers, ne sont pas forcément gouvernées par le *pathos* et sont mieux intégrées à l'action : dans notre extrait, les échanges se mettent à proliférer et certains, très nouvellement, enchaînent d'affilée de nombreuses répliques⁵⁰, parfois sur un même vers. La proportion des seuls discours directs (notés désormais DD) dans notre extrait est difficile à comptabiliser, du fait de l'histoire de Calogrenant, récit inclus dans son discours et présentant en abyme tous les attributs, toutes les variations énonciatives qui caractérisent un roman, incluant descriptions, commentaires métatextuels et discours rapportés directement... Sur le plan de la performance, surtout du fait de son introduction remarquable par un prologue, nul doute que cette partie du texte, prononcée par un personnage, qui cédait ensuite la parole à d'autres personnages, devait susciter des jeux de voix remarquables. Si l'on considère tout ce récit comme relevant du DD, la part des DD est de 60,23 % du total ; si, en revanche, on ne considère dans ce récit que les échanges au DD et le prologue⁵¹, sous l'emprise du *je*, alors la proportion tombe à 43,24 %⁵², similaire à celle qui caractérise l'intégralité du roman, 45,42 %⁵³. L'augmentation sensible du DD, par rapport à ce qu'offrent les deux premiers ouvrages de Chrétien de Troyes, tient, d'une part, à la présence de longs monologues et, d'autre part, à l'augmentation sensible de la longueur des échanges, avec un nombre important de répliques ou de prises de parole différentes : 121 au total (chiffre incluant celles qui

50 Par exemple, v. 1600-1639 ou 1668-1728 (dialogue entre Lunete et sa maîtresse) : 9 répliques ; v. 1797-1879 (dialogue entre Laudine et sa suivante) : 13 répliques ; v. 1961-2038 (dialogue entre Lunete, Yvain et Laudine, avec quelques fausses interruptions par du récit valant didascalies) : 25 répliques !

51 On peut considérer que la fin de l'échange avec le cercle de la cour se produit au v. 149 avec l'appel à l'écoute qui est un effet d'annonce de l'histoire (« Or escotez ! »), introduit par un prologue (v. 150-172) et se terminant au v. 575, vers conclusif orienté vers le récit « Ensi alai, ensi reving » ; les trois derniers vers de la *réplique* de Calogrenant (v. 576-578) opèrent une remontée vers le présent de l'énonciation avec un vers de commentaire et une adresse à l'auditoire présent à la cour.

52 Tout vers comprenant du discours direct a été comptabilisé comme unité ; ce chiffre est bien sûr susceptible d'erreur ; il est indicatif.

53 À titre de comparaison : *Érec et Énide* : 35,50% ; *Cligès* : 23,92% ; *Lancelot* : 40,41% ; *Perceval* : 53,12%. Je reprends ces données à Marie-Louise Ollier, *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire*, Traitement informatique par Serge Lusignan, Charles Doutrelepon et Bernard Derval, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Vrin, 1986.

se trouvent dans l'histoire racontée par Calogrenant), ce qui correspond aussi à des échanges parfois très serrés et même stichomythiques. Ce choix souligne la volonté de dynamiser la narration autant que de peindre les personnages et leur rapport au monde : les DD sont un procédé pour rendre vraisemblables les agissements des personnages qu'ils peuvent expliquer ou justifier.

Plutôt que les monologues (exhalant la plainte⁵⁴ ou interrogeant sur les sentiments amoureux⁵⁵), les dialogues retiennent ainsi l'attention. Sur les 121 prises de paroles que j'ai comptabilisées, 33 seulement – c'est très peu ! – sont introduites par un terme déclaratif (presque toujours un verbe) extérieur⁵⁶, situé en amont dans le récit, ce qui démarque nettement le passage de l'un à l'autre et joue un rôle de cloisonnement assez hermétique ; 31 bénéficient d'un verbe en incise (toujours le minimal *fet*, à une exception près, v. 131) et 4 au plus cumulent ces deux modes introductifs (v. 105-06, 726-28, 1761-1762, 2081-2083). Si une seule prise de parole se fait au discours direct libre, dans le sillage d'un discours indirect (v. 329), on compte en revanche 60 répliques avec changement d'interlocuteur ainsi directement enchaînées, ce qui est une réelle innovation stylistique, même par comparaison avec *Érec et Énide*⁵⁷. Chrétien de Troyes déploie conjointement toute une batterie de procédés signalant le DD : dans 43 répliques, le DD est marqué rythmiquement par la brisure du couplet ; dans au moins 110 répliques, le DD est marqué syntaxiquement dès son ouverture, par la présence d'une apostrophe,

54 Le traitement du premier des deux monologues de Laudine (v. 1204-1240 et 1286-1297) pleurant la mort de son époux renouvelle cependant le genre : contre toute attente, il ne suscite pas la complicité escomptée mais tend presque à provoquer le sourire, enchaînant les disconvenances, la hargne de l'invective prenant ici le pas, de manière très originale, sur le lyrisme attendu de la plainte et du panégyrique du défunt.

55 Voir v. 1430-1508 et 1527-1579, pour Yvain, et v. 1762-1774, pour Laudine.

56 Rappelons qu'antérieurement, dans la chanson de geste, un verbe déclaratif annonçait dans la narration le discours à venir, il n'y avait que très peu d'incises, et cette technique, qui établissait un solide partage entre narrateur et personnage, sans interférence, ne favorisait pas l'enchaînement serré ni la vivacité du dialogue. Voir Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale*, op. cit., p. 124.

57 Voir les chiffres donnés dans mon étude, « Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3002) », art. cit., p. 37.

d'une interjection, d'une incise, d'un impératif, d'un mot (pronom, adverbe, adjectif) interro-exclamatif, d'un déictique (personnel, temporel, spatial), d'un adverbe prophrase, ou encore d'un subjonctif injonctif ou optatif en proposition indépendante. L'enchaînement devient ainsi beaucoup plus serré qu'il ne l'était naguère, fondé en particulier sur une séquence question-réponse (par ex. v. 329, 331, 342, 356, 360) ou sur la reprise d'un mot (par ex. v. 333, 359), d'une idée (par ex., v. 339, 365). Quelques phénomènes de discordance entre mètre et syntaxe permettent au discours d'échapper, aussi, à un cadre rythmique contraint, étroit et prédéterminé (v. 73, 84, 513, 728, 1286, 1484, 1700, 1802, 1830, 1858, 1899, 1977, 2134, etc.). On observe enfin quelques efforts pour transcrire, sur le plan du lexique et de la syntaxe, ce qui peut animer le propos autant que le particulariser. Soutenant l'abondance des modalités autres que la modalité assertive, les interjections, déjà convoquées en grand nombre dans les ouvrages précédents du maître champenois, rythment ces propos : majoritairement placées à leur initiale, elles font entendre les cris du cœur, les chargeant à moindres frais de leur affectivité⁵⁸. Ponctuellement, ici et là, quelques phrases nominales, aussi, donnent l'impression de restituer le jaillissement spontané de la parole, réduite au thème ou au prédicat, propres à traduire l'évidence d'une situation qui n'impose pas de longs discours⁵⁹; l'emploi de l'infinitif jussif (v. 1125, 1716), certaines dislocations de phrase qui impriment à la phrase un ordre emphatique (par ex. v. 365, 366, 1617) vont dans le même sens. L'illusion conversationnelle est ainsi recherchée : une sorte de naturel ou de grâce des propos tend, même timidement pour le moderne, à s'imposer, ce que la comparaison avec les œuvres littéraires antérieures (chansons de geste, chroniques, romans de l'Antiquité) permet d'apprécier. La rupture stylistique (toute relative) est sensible, dans la mesure où l'on a l'impression que la langue littéraire et polie, à laquelle on était habituée, compassée dans le moule de l'octosyllabe, unifiée par un même niveau de style, est un instant

⁵⁸ Voir v. 71, 326, 579, 728, 1204, 1224, 1267, 1434, 1486, 1624, 1668, 1670, 1704, 1813, 1818, 1821, 1871, 1877 (« Alez ! », à la limite de l'interjection), 1912.

⁵⁹ Par ex. v. 341, 360-361, 599, 1606, 1607, 1651.

abandonnée, parée nouvellement d'une sorte de couleur naturelle, celle, sinon de la langue parlée, du moins de la familiarité. La parlure agréable de la jeune suivante malicieuse (*brete*, v. 1582) en témoigne avec brio et, sans doute, le fait que le narrateur parle de « son latin » (v. 1788) n'est-il pas un hasard⁶⁰...

« Le roman tient son lecteur en haleine parce que tout y est possible. [...] parce qu'il produit du nouveau et de l'imprévisible, [il] tend vers un incessant renouvellement⁶¹ ». L'originalité mise en œuvre par un écrivain de talent qui appose sur son texte la griffe de son style s'épanouit dans *Le Chevalier au lion*, que l'on peut considérer comme l'un des premiers romans de notre littérature. S'inspirant des trouvailles de ses prédécesseurs qu'il reprend, adapte ou systématise, le maître champenois produit la symphonie romanesque, à l'image de celle donnée par les oiseaux sur le pin qui domine la fontaine : une alliance de voix différentes et multiples, mais en parfaite harmonie... L'inventeur du roman est d'abord, sans nul doute, un synthétiseur de génie. L'écriture met en jeu un principe d'organisation synthétique assurant la cohérence et la cohésion, qui associe une forme nouvelle promise à une belle fortune, celle du roman, et la matière bretonne, qui n'a pas le prestige de l'autorité, de l'histoire ou du pouvoir, mais qui offre un monde chatoyant et divertissant. Les différentes composantes de la fiction convergent pour créer une forme-sens où, sous un voile idéal, agréable et plaisant – qui dessine en creux un public aristocratique, chevaleresque et courtois –, les inventions se parent des couleurs du réel, où l'illusion de la vie est

60 Retenons en particulier son art de la litote pleine d'humour (par ex. v. 977, 1936-1937), l'affirmation osée de certitudes (mise en valeur du *je*, vérités générales, projections sur un futur possible ou probable, par ex. v. 976, 978-981, 988-990, 994-995, 996, 1012, 1014, 1015, 1018-1020, 1023, 1063, 1314, 1321-1324, 1327-1328, 1613, 1615, 1633-1639...), la fréquence des injonctions de celle qui est bonne conseillère (par ex. v. 1062, 1308, 1310, 1320, 1325, 1332, 1334, 1671...), les modalisations pleines de modestie courtoise ou de feintise (v. 997, 999, 1004, 1068, 1616, 1921), l'emploi duplice du sens (v. 1551, 1804, 1936-1937), l'autodérision et la mise à distance de soi (v. 1556, 1961-1965), l'ironie (v. 1624), la prédilection pour les images concrètes familières (par ex. v. 1077, 1262, 1264-1265, 1330, 1331, 1340, 1867, 1968-1969).

61 Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992, p. 16 et 19.

mimée ou dite sous un jour vraisemblable, où le quotidien est rempli d'imprévus, d'incompréhensions, de mystères, de gens et de lieux connus ou anonymes, attachants ou désagréables, où le passé compose avec la réalité contemporaine et où – peut-être surtout... – le présent s'ouvre de manière exaltante sur l'avenir et ses possibles.

François Rabelais
Gargantua

SUBJONCTIF ET CONCURRENCE DE L'INDICATIF EN PHRASE COMPLEXE DANS *GARGANTUA* DE RABELAIS

Marielle Conforti-Santarpia

À la Renaissance, le subjonctif est fréquent et connaît des emplois variés et souvent différents de ceux du français moderne. Nous proposons de les étudier au sein de la phrase complexe du premier au 38^e chapitre de *Gargantua* de Rabelais, en mettant l'accent sur la concurrence du mode indicatif. À cet effet, le texte de *Gargantua* est particulièrement intéressant car il existe une langue proprement rabelaisienne, fondée, si l'on reprend les mots de Mireille Huchon, sur un « système grammatical particulier à Rabelais¹ » dont nous mettrons deux points en exergue : d'abord le souci de respecter l'origine, l'étymologie du mot, par l'orthographe, suivant la règle de ce que Rabelais appelle « la censure antique » – l'orthographe étant, rappelons-le, une question centrale du xvi^e siècle –, ensuite la participation de Rabelais au mouvement de célébration de la langue française. Effectivement, son œuvre épouse un moment charnière de l'histoire du français qui, d'une part, exclut le latin des affaires de l'état en faveur du français par l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539² et, d'autre part, célèbre la langue française et développe sa littérature. Or, face aux variétés de français, il semblait nécessaire de codifier l'écriture d'une langue aux mille visages, comme cela avait été fait en Italie en prenant pour modèle le toscan de Dante, Pétrarque et

- 1 Mireille Huchon, *Rabelais grammairien, de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981, p. 491.
- 2 Sur les implications du choix d'un « langaïge maternel françois », voir Jean-François Courouau, *Et non autrement. Marginalisation et résistance des langues de France (xvi^e-xvii^e siècles)*, Genève, Droz, 2012, p. 48-58. En ce qui concerne la description d'un « royaume polyglotte », voir Paul Cohen, « Langues et pouvoirs politiques en France sous l'Ancien Régime », dans Serge Lusignan, France Martineau, Yves Charles Morin et Paul Cohen, *L'Introuvable Unité du français. Contacts et variations linguistiques en Europe et en Amérique (xii^e-xviii^e siècle)*, Laval (Québec), Presses de l'université Laval, 2012, p. 126-141.

Boccace. En France, à défaut de textes littéraires assez illustres pour servir d'exemple, les théoriciens choisirent la langue contemporaine pour « l'élaboration d'une forme référentielle qui puisse servir de norme »³. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, la langue parlée à Paris⁴ est retenue par les grammaires, comme celles de Louis Meigret (1550), de Jacques Peletier du Mans (1550) ou de Robert Estienne (1557). Prenant part à tous ces débats, Rabelais participa aussi à la tentative de codification du français écrit. Dans ce contexte, nous nous demanderons à quelle logique obéissait le choix du subjonctif en phrase complexe dans *Gargantua*, en exposant d'abord les difficultés d'identification de certains paradigmes pour aborder ensuite l'emploi du subjonctif dans les subordonnées à valeur exclusivement de potentiel, de contrefactuel, de potentiel ou de contrefactuel selon le contexte, enfin le système de concordance des temps auquel répondait le subjonctif rabelaisien.

IDENTIFICATION DU SUBJONCTIF ET ORTHOGRAPHE ÉTYMOLOGIQUE

L'orthographe des textes de Rabelais ne s'inscrit pas dans le courant de modernisation de l'orthographe, mais dans ce qu'il appelle, à la première page du *Tiers livre* en 1552, la « censure antique⁵ » – « censure » au sens de correction et de critique. Elle consiste à corriger le texte en faveur du principe de « reconnaissance étymologique⁶ », la graphie visant à respecter la forme originelle du mot, ce qui valut à Rabelais le reproche d'une graphie surchargée⁷. L'origine du paradigme demeure ainsi inscrite

3 Jean-François Courouau, *Et non autrement*, *op. cit.*, p. 89.

4 Ce français de référence est au moins en partie le fruit d'un imaginaire linguistique commun aux différents grammairiens, voir Yves Charles Morin, « L'imaginaire norme de prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *L'Introuvable Unité du français*, *op. cit.*, p. 148.

5 Mireille Huchon, *Rabelais grammairien*, *op. cit.*, p. 8 : « Quant au lecteur de 1552 qui ouvrait l'édition du *Tiers Livre* imprimée par Michel Fezandat, son attention devait être arrêtée par la mention de la page du titre : *Reueu, et corrigé par l'Autheur, sus la censure antique* ».

6 *Ibid.*, p. 196.

7 Marie-Madeleine Fragonard et Éliane Kotler, *Introduction à la langue du XVI^e siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1994, p. 46 ; Mireille Huchon, *Rabelais grammairien*, *op. cit.*, p. 216-219.

par l'usage de désinences et de radicaux archaïsants engendrant parfois des confusions morphologiques entre le passé simple de l'indicatif et l'imparfait du subjonctif.

Désinences archaïsantes : omission du *i* discriminant en P4 et P5 et tours figés

Rabelais ne généralise pas les désinences en *-ions*, *-iez* en P4 et P5, comme le font généralement ses contemporains, préférant maintenir celles de l'ancienne langue en *-ons*, *-ez*⁸ : « J'entends bien que lisans ces motz, vous *moquez* du vieil beuveur, et *reputez* l'exposition des couleurs » (p. 103)⁹, « je suis d'opinion que *retenons* ces fouaces et l'argent » (p. 301), « le propos requiert, que *racontons* ce qu'advint à six pelerins » (p. 345). Or l'emploi du graphème <i> aux première et deuxième personnes du pluriel est fondamental pour distinguer le présent du subjonctif du présent de l'indicatif¹⁰. Il s'agit probablement aussi d'un emprunt au gascon¹¹. En effet, dès la seconde partie du xv^e siècle, « on ne [...] trouve plus guère » ce type d'occurrences « que chez les écrivains

- 8 Les désinences *-ons* et *-ez* sont les formes courantes au xiv^e siècle. À partir du xv^e siècle, la désinence *-ions* se répand mais *-ons* ne disparaît pas. Voir Christiane Marchello-Nizia, *La Langue française aux xiv^e et xv^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 262.
- 9 Rabelais, *Gargantua*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007 (notre édition de référence). Tous les soulignements au sein des citations de *Gargantua* sont nôtres.
- 10 D'un point de vue phonologique, le graphème <i> correspond au yod dit « désactualisant ». Il traduit l'indétermination et l'antériorité du propos conjugué au mode subjonctif. Il pose ainsi une différence claire et nette avec le mode de l'indicatif. Cette interprétation d'un yod « désactualisant » aux première et deuxième personnes du pluriel du subjonctif n'est en rien contradictoire avec la présence de ce même yod à l'imparfait de l'indicatif aux mêmes personnes. En effet, le subjonctif présent, comme l'imparfait de l'indicatif, exprime l'antériorité, le subjonctif étant dans une perspective guillaumienne un « avant » indicatif (Robert Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983 [2^e éd 1992], p. 121.). Voir Olivier Soutet, « Proposition pour une systématique historique des évolutions morphologiques ; l'exemple du subjonctif français au xvi^e siècle », *L'Information grammaticale*, 74, juin 2007, p. 39-42 et Marielle Conforti, *Le Subjonctif en français préclassique. Étude morphosyntaxique 1539-1637*, thèse sous la dir. d'Olivier Soutet, université Paris-Sorbonne, 2014, p. 83-87.
- 11 Mireille Huchon, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011, p. 187 : Rabelais « valorise les emprunts aux langues vernaculaires ».

gascons, comme Monluc¹² » qui utilisent indistinctement les formes avec et sans *ï* en P 4 et P 5.

Un autre archaïsme parsème le texte de Rabelais : les tours figés au subjonctif, fréquents à la Renaissance, surtout en phrase simple. Il s'agit d'expressions, généralement au subjonctif présent, d'origine médiévale et dépourvues de la béquille *que*. Leur fréquence dans le discours aboutit à la lexicalisation, se fixant en expressions utilisées de manière quasi automatique et dotées d'un sens unique, bien qu'à l'origine elles fussent porteuses de significations variant selon le contexte¹³. De plus, le figement engendre l'invariabilité de l'expression qui ne peut plus évoluer, ce que Gaston Gross définit en ces termes : « une séquence est figée du point de vue syntaxique quand elle refuse toutes les possibilités combinatoires ou transformationnelles qui caractérisent habituellement une suite de ce type¹⁴. » L'expression *Dieu gard* se fige dès le Moyen Âge et, pour cette raison, conserve l'orthographe médiévale de la 3^e personne du singulier sans *e*, alors caractéristique du subjonctif : « *Dieu gard Hierusalem* » (p. 309), « *Dieu vous guard* du mal » (p. 135), « *le diable m'emport* » (p. 341) ou encore : « Ha! (dist-elle) à *Dieu ne plaise!* » (p. 81), doté ici d'un sémantisme souvent proche de celui de l'adverbe *jamais*. Notons que l'expression à *Dieu ne plaise* est particulièrement ironique dans la bouche de Gargamelle, car il répond au vœu de castrer son époux « *pleust à Dieu* que vous l'eussiez coupé » (p. 79). *Pleust à Dieu* est aussi un tour figé au subjonctif, conjugué à l'imparfait.

78

12 Georges Gougenheim, *Grammaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Picard, 1984, p. 115.

13 Le figement appauvrit sémantiquement l'expression, tout en lui garantissant une survie durable par le fait même d'une simplification sémantique étendue et généralisée à l'usage quotidien de la langue. Notons que le sens du tour lexicalisé est saisi par l'ensemble des locuteurs car « il fait partie des connaissances supposées partagées par les locuteurs appartenant à la même communauté linguistique » (Marie-Françoise Mortureux, « Figement lexical et lexicalisation », *Cahiers de lexicologie*, 82, 2003, p. 15).

14 Gaston Gross, *Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Gap, Ophrys, 1996, p. 154.

La notion de censure antique permet de penser que les pratiques graphiques de Rabelais correspondent à une volonté conservatrice visant à ne pas moderniser l'orthographe des radicaux verbaux qu'il veut immuable comme en hébreu, langue qu'il prend pour modèle¹⁵ avec le grec et le latin¹⁶. Il maintient leur base étymologique et les marques de corruption dûes à l'évolution de la langue¹⁷. À titre d'exemple, Rabelais préfère la forme palatalisée *preigne* du verbe *prendre* à la forme dépalatalisée *prenne*, plus fréquente à partir de la seconde moitié du siècle¹⁸: « Je donne au diable en quas que de ma vie / *preigne* à mercy leur vente de quenoilles » (p. 51), « il fault [...] qu'en ma main tremblante je *preigne* la lance » (p. 279). Cet usage sera définitivement condamné dans le premier XVII^e siècle. Antoine Oudin écrit explicitement: « Opt. Prenne & non pregne », de même que Vaugelas dans sa remarque 66¹⁹.

Par ailleurs, bien qu'à partir du XV^e siècle la réduction de l'hiatus se soit progressivement généralisée, Rabelais maintient l'hiatus²⁰ «eu» des paradigmes du type *feusse* au lieu de *fusse*: « Si je montois aussi bien que j'avalle, je *feusse* pieç'à hault en l'aer » (p. 73), « *Pleust* à dieu, que je *sceusse* l'officine » (p. 171) et l'hiatus «ei» du type *feisse* au lieu de *fisse* « en cas qu'ilz le *feissent* mouvoir de sa place » (p. 233). La réduction des

15 Mireille Huchon, *Rabelais grammairien, op. cit.*, p. 315.

16 *Ibid.*, p. 5. Pour Rabelais, le français est le fruit de la « conijunction des quatre langues »: l'hébreu, le grec, le latin et l'italien (*ibid.*, p. 354-359).

17 *Ibid.*, « L'intégrité du mot », p. 292-314.

18 Marielle Conforti, *Le Subjonctif en français préclassique, op. cit.*, « Les radicaux palatalisés versus non palatalisés », p. 47.

19 Antoine Oudin, *Grammaire française rapportée au langage du temps*, réimpression des éditions de Paris, 1632 et 1640, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 178; Claude Fabre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, éd. Zygmund Marzys, Genève, Droz, 2009, p. 66: « C'est une faute familiere aux Courtisans, hommes, & femmes, mesmes à ceux qui parlent le mieux, de dire preigne, comme, il faut qu'il preigne patience, au lieu de dire, qu'il prenne; Et vieigne, pour vienne, comme, il faut qu'il vieigne luy-mesme, au lieu de dire, qu'il vienne ».

20 La Renaissance achève l'évolution commencée dès le XIII^e siècle de la réduction de l'hiatus. Ce dernier se définit comme l'union de deux voyelles contiguës, séparées par la coupe syllabique et n'appartenant pas à la même syllabe: haïr → ha/ïr. Sur la réduction de l'hiatus à la Renaissance, voir Marielle Conforti, *Le Subjonctif en français préclassique, op. cit.*, p. 68-72.

hiatus demeure le point de graphie le plus résistant à la normalisation au XVI^e siècle²¹.

Rabelais emploie aussi la forme de l'ancien français *voulsist*, au lieu de *voulusse*, construite par analogie avec le paradigme latin du type *dormisti*²²: « En fin le prioit *qu'il le voulsist retenir pour le moindre de ses serviteurs* » (p. 157). Par ailleurs, le subjonctif imparfait est difficilement reconnaissable sous la plume de Rabelais, comme d'ailleurs en général à la Renaissance, entraînant la confusion entre l'indicatif et le subjonctif.

Confusion morphologique : imparfait du subjonctif et passé simple de l'indicatif²³

80 L'ajout d'un *s* en P₃ au passé simple de l'indicatif, usage fréquent jusqu'au début du XVII^e siècle²⁴, conduit à des confusions importantes entre l'imparfait du subjonctif et le passé simple de l'indicatif, et ce d'autant plus qu'ils ont le même radical. La forme ressemble alors à s'y méprendre à un imparfait du subjonctif. On trouve ainsi dans *Gargantua* des paradigmes que l'œil, *a priori*, assimile à des subjonctifs imparfaits, comme dans les vers du chapitre II: « Cil qui jadis *anihila* Carthage / Courtoisement *se mist* en mylieu d'eux, / Les *requerent* d'avoir son heritage. / Ou bien qu'on feist justement le partage. » (p. 55), alors qu'il s'agit bel et bien de paradigmes de passé simple. *Se mist* est un passé simple: premier indice: le paradigme est précédé et suivi de verbes au même temps: *anihila*, *requerent* et *firent*; deuxième indice: *se mist*, comme *anihila*, *requerent* et *firent*, inscrit le procès exprimé dans la chronologie, dans l'enchaînement d'actions passées (d'abord Scipion l'Africain désigné comme « cil qui anihila Cartage », celui qui annihila Carthage, se mit au milieu des hommes, et leur demanda ensuite ce qui lui revenait). En revanche, le paradigme *feist* de la proposition complétive

21 *Ibid.*, p. 68-72.

22 Étymologiquement, le bas latin *voluisset*, devient *volisset* après la chute de [w], souvent graphié *volist* en ancien français: *volissime*, *volisses*, *volist*. Les radicaux en <-iss-> s'effacent ensuite pour laisser la place aux paradigmes en <-uss->, par analogie avec les verbes du troisième groupe ayant un infinitif en <-oir>, et un radical en <-u-> tel que *devoir* et *boire*. Voir *ibid.*, p. 63-64.

23 *Ibid.*, p. 77-79.

24 Colette Demaizière, « Le subjonctif dans les commentaires de Monluc », *L'Information grammaticale*, 74, juin 1997, p. 57.

objet est conjugué au subjonctif imparfait – et non à l’infinitif comme *avoir* auquel il est pourtant coordonné – pour exprimer la modalité d’éventuel propre au subjonctif imparfait, comme nous le verrons plus loin.

De même, dans l’occurrence : « Le grand Dieu *feist* les planettes et nous faisons les platz netz » (p. 75), *feist* est un verbe conjugué au passé simple car il exprime une action passée et révolue, à savoir la création divine, qui s’oppose à la création humaine, actuelle, conjuguée au présent de l’indicatif *faisons*. Cette phrase à l’ironie mordante met en parallèle la création divine et celle des hommes, ironie par ailleurs accrue par le jeu de mots *planettes* et *platz netz*.

La morphologie du subjonctif rabelaisien s’avère donc essentiellement conservatrice, attachée à « manifester l’étymologie et à indiquer les corruptions phonétiques que le mot a pu subir²⁵ ». Cependant, la syntaxe du subjonctif rabelaisien reflète généralement pour sa part des emplois propres à la langue française de son temps.

SUBJONCTIF : EXPRESSION DU POTENTIEL OU DU CONTREFACTUEL

À la Renaissance, le subjonctif est particulièrement fréquent car le « clivage entre le subjonctif et l’indicatif [est tout simplement] celui qui sépare le possible du probable²⁶ ». Le probable, monde de ce qui est, est conjugué au mode indicatif et le possible, monde du virtuel, au subjonctif. Pour étudier l’emploi du subjonctif dans la phrase complexe, nous adopterons donc le classement syntaxique fondé sur la notion d’univers de croyance de Robert Martin, c’est-à-dire sur l’ensemble des croyances d’un locuteur, en fonction de ce qui lui semble vrai. En partant des concepts de potentiel et de contrefactuel²⁷, nous évoquerons en premier lieu le subjonctif à valeur de potentiel au sein des complétives,

25 Mireille Huchon, *Rabelais grammairien*, op. cit., p. 292.

26 Robert Martin, *Pour une logique du sens*, op. cit., p. 121.

27 Les mondes potentiels présentent comme vrai ou faux ce qui, dans le monde de ce qui est pour le locuteur, apparaît possiblement vrai ou possiblement faux (faits non avérés, mais qui pourraient être) ; autrement dit, il s’agit des faits qui ne contiennent aucune proposition contradictoire avec celles du monde que le locuteur admet comme le monde de ce qui est. Le monde du contrefactuel contient « au moins une

des relatives et des subordonnées conjonctives de but et de conséquence, et en second lieu le subjonctif à valeur de contrefactuel dans l'expression de l'inexistence et de l'antécedence.

Subjonctif et potentiel dans la complétive

Nous entendons par subordonnées complétives les propositions introduites par le morphème *que*, propositions de fonction complément d'objet, terme complétif, sujet du verbe de la principale et complément de l'adjectif²⁸. Le subjonctif apparaît dans les complétives en fonction de la « valeur de vérité » du procès, car le sémantisme du verbe recteur détermine le mode utilisé dans la subordonnée.

82

Dans un contexte dit boulique, exprimant l'idée de volonté, les verbes sont généralement conjugués au subjonctif. Cet usage du mode subjonctif dans l'expression des idées sous volition n'est pas propre au français ; il existait déjà en latin et s'est maintenu « intégralement du latin au roman ». L'opérativité de l'idée regardante de volition trouve en effet « pour l'idée qu'elle regarde, une position en affinité avec sa nature dans la visée chronogénétique avant sa résolution en vision »²⁹. La précocité du procès souhaité sur la chaîne chronogénétique entraîne l'usage du mode subjonctif. C'est le cas des propositions introduites par *vouloir* : « Je voudrois bien que les plaisans chevaliers jadis Rhodiens vous *resistassent* » (p. 309), par *ordonner* : « ordonna qu'on luy *feist* habillemens à sa livrée » (p. 93) ou par *commander* : « commenda qu'il *feust payé* de ses guaiges et qu'on le *feist* bien chopiner sophisticquement » (p. 159).

Pour les mêmes raisons de précocité temporelle apparaît le mode subjonctif dans les propositions aléthiques, portant sur la modalité de vérité d'un énoncé, où la nécessité et la possibilité sont antérieures au

proposition contradictoire avec celles du monde que le locuteur admet comme le monde de ce qui est » (*ibid.* p. 126).

28 Bien qu'elles soient aussi considérées comme des complétives en vertu de leur fonction complément d'objet direct du verbe de la principale, nous excluons de notre étude les infinitives parce qu'elles n'appellent aucun verbe personnel et, par voie de conséquence, aucun subjonctif.

29 Gérard Moignet, *Essai sur le mode subjonctif, en latin postclassique et en ancien français*, Paris, PUF, 1959, t. 2, p. 665.

procès envisagé³⁰. C'est le cas des tours impersonnels, beaucoup plus fréquents et variés qu'en français moderne où nous n'employons plus guère les expressions du type « *ce n'est de coutume que* pauvres Diables soient si bien monstrez » (p. 323) ou « *ce ne seroyt que bon* que nous rendissiez noz cloches » (p. 177). Dans les tours impersonnels s'ajoute à l'idée de nécessité et d'antériorité un autre facteur : le caractère indéfini du tour. En effet, l'absence de sujet défini des tournures impersonnelles, réduit seulement à une vague entité, contamine le verbe de la subordonnée de cette imprécision dont découle naturellement l'usage d'un subjonctif, comme dans les occurrences : « Fauldra il que je vous *empesche* à me y ayder? ; il fault [...] que maintenant de harnoys je *charge* mes pauvres espauls lasses et foibles, et en ma main tremblante je *preigne* la lance et la masse » (p. 279) ; « mieulx vault que je me *mette* entre les arsons » (p. 327).

De même, dans les contextes épistémiques, qui expriment le rapport du sujet à la réalité selon un degré de certitude relevant de la croyance, du doute ou de la certitude, le subjonctif est généralement attendu. Cette notion de certitude devrait donc, « en principe³¹ », entraîner le mode indicatif, comme c'est le cas aujourd'hui et dans ces phrases de *Gargantua* : « Je pense que plusieurs *sont* aujourd'huy empereurs, Roys, ducz, princes » (p. 43), « Croiez que *c'estoyt* le plus horrible spectacle qu'on veit oncques » (p. 269), « Je croy que ce marroufles *voulent* que je leurs paye icy ma bien venue et mon proficiat » (p. 167). Or, à la Renaissance, le subjonctif était d'usage aussi après *croire* et *penser*. Peter Wunderli explique qu'à cette époque, après des « verbes de pensée », le subjonctif traduisait la réserve critique et personnelle du locuteur³². Il s'agit de subjonctifs exprimant un avis personnel, sans la moindre certitude du locuteur. Gustave Guillaume considère que les verbes de pensée sont interceptés plus tôt par la visée sur l'axe de la chronogénèse,

³⁰ Robert Martin, *Pour une logique du sens*, op. cit., p. 122-124.

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² Peter Wunderli, *Die Teilaktualisierung des Verbalgeschehens (Subjonctif) im Mittel-französischen*, Tübingen, M. Niemeyer, 1970, p. 595.

et sont susceptibles de ce fait d'être conjugués au mode subjonctif³³. Ces deux arguments nous semblent complémentaires pour éclairer le sens des subjonctifs des phrases : « Grandgousier son père, pensoit que *feussent* pouz » (p. 339) », « l'envoyèrent vivre en la forest de Biere [la jument]. Je croy qu'elle n'y *soyt* plus maintenant » (p. 193) qui traduisent l'incertitude des jugements posés par Grandgousier et le narrateur. Ce procédé de mise à distance ou de doute se rapproche parfois de l'ironie, comme après le verbe *cuyder*, concurrent à connotation souvent négative ou ironique du verbe *croire*, disparu au XVII^e siècle³⁴. Rabelais inaugure, par exemple, *Gargantua* par une apologie des origines, en prenant son propre exemple :

84

Et pour vous donner à entendre de moy qui parle, je cuyde que *soye descendu* de quelque riche roy ou prince au temps jadis. Car oncques ne veistes homme, qui eust plus grande affection d'estre roy et riche que moy. (p. 45)

Le subjonctif « *soye descendu* » met en valeur l'opposition entre le propos et sa réalité tout en soulignant son absurdité. Le narrateur établit en effet un lien entre le sentiment et l'origine, la phrase de Rabelais correspondant au syllogisme douteux : « je n'ai jamais vu personne qui aimerait autant que moi être un riche roi, donc je descends d'une riche lignée de roi ».

En outre, l'expression d'une subjectivité, fondée par définition sur la contingence de l'être et sur l'incertitude, suscite aussi l'emploi du mode subjonctif. Ce sentiment peut être positif, lorsqu'il relève de ce qui est agréable, ou négatif lorsqu'il relève de ce qui est désagréable. Les verbes de sentiments positifs sont assez rares dans *Gargantua*, hormis l'occurrence « J'ayme fort qu'un diable tel m'*emporte* » (p. 323), à valeur ironique si l'on en croit la comparaison de l'interlocuteur avec le diable, à prendre, cela va de soi, au second degré. Plus fréquemment, le subjonctif est de mise après un verbe ou un nom relevant du champ lexical de la

33 Gustave Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion, 1929, p. 39-40.

34 Pierre Gondret, « Cuidier, penser et croire, chez Calvin », *Le Français préclassique, 1500-1650*, 6, 1999, p. 51.

peur. Après les substantifs *peur* ou *crainte* « le subjonctif s'[est ainsi] toujours généralisé³⁵ », comme dans l'occurrence : « Mais les voyant tant fort se despiter : / craignit *qu'on mist ras* » (p. 53). Cependant, lorsqu'il s'agit d'insister sur la valeur de postérité, sur l'avenir du procès, Rabelais n'hésite pas à recourir au futur de l'indicatif, plus explicite en la matière bien qu'un subjonctif présent eût aussi fait l'affaire : « J'ay grand peur que toute ceste entreprinse *sera* semblable à la farce du pot au lait » (p. 315).

Les complétives sujets, introduites par un verbe principal à valeur injonctive ou de souhait, sont aussi généralement conjuguées au subjonctif : « Pleust à Dieu que je sceusse l'officine » (p. 171), qu'« un chascun *sceust* aussi certainement sa généalogie » (p. 43). Elles sont souvent antéposées à la principale : « *qu'il me ayt donques en ce poinct oultraiyé*, ce ne peut estre que par l'esprit maling » (p. 277). À l'inverse, l'indicatif apparaît lorsque le procès est considéré comme certain : « Dieu soit loué *que estes venu vous et voz gens saufz et entiers* » (p. 311), le retour des combattants étant véritablement constaté.

Enfin, notons un latinisme récurrent dans *Gargantua* : le discours indirect au subjonctif. Il s'agit d'occurrences du type : « Luy fut respondu *qu'il se contentast de raison* » (p. 189), « à quoy respondit, *qu'ilz esguorgetassent ceulx* qui estoient portez par terre » (p. 271) ou « disoit toutesfoys à sa femme *qu'elle en mangeast le moins* » (p. 67). Elles suivent le patron de la construction du discours indirect latin, au subjonctif ou à l'infinitif, alors que le français a renoncé au mode subjonctif dès l'ancien français pour ne garder que l'indicatif.

Aussi, par l'entremise du subjonctif, l'énoncé de la complétive demeure inscrit dans le monde des possibles, à l'instar de certaines propositions relatives.

Subjonctif et potentiel dans la relative

La subordonnée relative est la subordonnée la plus répandue à la Renaissance. Elle est si fréquente qu'Alexandre Lorian affirme qu'elle « ne descend jamais au-dessous de 38 pour cent au total des subordonnées dans

35 Ferdinand Brunot, *La Pensée et la Langue*, Paris, Masson et C^{ie}, 1953, p. 546.

un texte donné [...], occup[ant ainsi] une place de première ordre³⁶ ». Bien que généralement conjuguées au mode indicatif, on rencontre aussi des relatives conjuguées au mode subjonctif. C'est le cas à chaque fois que l'actualisation de l'antécédent est contrariée ou restreinte. Les subordinées relatives restrictives, encore appelées déterminatives, sont conjuguées au mode subjonctif lorsque l'antécédent est soumis à la négation, à un superlatif ou à une sélection dans un ensemble. L'usage du mode subjonctif dans la relative répond à une définition simple : « tout ce qui peut rendre l'antécédent inactuel entraîne le subjonctif dans la relative³⁷ », car « l'existence de l'antécédent étant niée ou mise en doute, le procès qui est en l'expansion demeure virtuel³⁸ ». Nous aborderons aussi le cas particulier de la relative appositive à valeur de souhait, tour médiéval utilisé par Rabelais malgré son archaïsme et sa rareté.

La négation du verbe de la principale appelle de manière quasi automatique le mode subjonctif, car elle bloque d'emblée l'actualisation du procès en le présentant comme n'appartenant pas au monde de croyance du locuteur³⁹. Lorsque Gallet affirme que « de toute mémoire, n'a esté prince ny ligue tant efferée, ou superbe, *qui ait auzé courir sus*, je ne dis point voz terres, *mais celles de vos confederez* » (p. 291), il nie l'existence d'aucun prince assez orgueilleux pour courir après, au sens d'attaquer, les terres des confédérés de Picrochole, impossibilité renforcée par le groupe nominal *de toute mémoire* qui atemporalise le procès. De même, le caractère exceptionnel de l'éducation de Gargantua qui « si bien et entierement retint les choses dictes, que pour lors n'estoit medicin qui *en sceut* à la moitié » est illustré par la négation du verbe *n'estoit* portant sur l'existence d'un médecin plus savant que lui « qui en *sceust* à la moytié » (p. 223- 225).

36 Alexandre Lorian « Journaux et chroniques 1450-1525 : quelques aspects de la subordination », communication au colloque *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en moyen français*, publ. par Marc Wilmet, Bruxelles, VUB, 1979, p. 261.

37 Gérard Moignet, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, op. cit., t. 2, p. 686.

38 Geneviève Joly, *L'Ancien Français*, Paris, Belin, 2004, p. 214.

39 Delphine Denis et Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de Poche », 1994, s.v. « Subjonctif », p. 176.

De la même manière, le subjonctif qui suit le superlatif maintient l'ensemble du procès dans le monde du possible, et plus encore lorsque ce type d'occurrence exprime une appréciation, à l'exemple des gouverneurs déclarant à Picrochole : « Cyre, aujourd'huy nous vous rendons le plus heureux, plus chevaleureux prince *qui oncques feust depuis la mort de Alexandre Macedo* » (p. 305), citation glosable en ces termes « Cyre, aujourd'huy nous vous rendons le plus heureux, le plus valeureux prince qui fût jamais *à notre avis et à nos yeux*, depuis la mort d'Alexandre le Grand ». *A contrario*, l'indicatif apparaît pour insister plus sur la véracité du procès que sur l'appréciation personnelle. Il devient un gage d'objectivité du locuteur, comme dans la description de la jument destinée à porter Gargantua dite « la plus enorme et la plus grande que *feut* oncques veue » (p. 161). Le subjonctif traduit aussi une sélection dans un ensemble. Par exemple, le procès du verbe « alloient visiter les compagnies de gens » concerne uniquement les personnes ayant voyagé, telles qu'indiquées par la relative « qu'eussent veu pays estranges » (p. 235). Notons que le pronom relatif *que* occupe la fonction sujet dans ces derniers exemples, pratique rare mais encore usitée au début du xvi^e siècle. De plus, la sélection dans l'ensemble se fait aussi de façon minimale dans un système corrélatif introduit par le groupe adverbial *peu de...quelqui* à l'instar des exemples suivants : « en ce gueret *peu de* bougrins sont nez / *qu'on n'ait berné sus le moulin à tan.* » (p. 53) ou « *peu de gens* sont aujourd'hui habitans par tout le continent et isles de l'Ocean, *qui ne ayent ambitieusement aspiré estre receuz en icelle [amitié]* » (p. 291).

Relevons enfin un archaïsme médiéval, extrêmement rare, utilisé au sein des subordinées relatives appositives. En ancien français, le subjonctif pouvait apparaître dans les relatives explicatives pour exprimer un souhait du type « car ce sont une gent que Dieux *maudie*⁴⁰ ». Le subjonctif traduit ici le souhait du locuteur qui appelle de ses vœux la

40 Peter Wunderli analyse en ces termes l'expression « ce sont une gent que Dieu maudie », tirée de *Berinus* § 157 (nous traduisons) : « Nous avons clairement la modalité du souhait placée dans la subordinée, et qui se traduit uniquement par le subjonctif : "Car ce sont une gent que Dieux maudie." » (*Die Teilaktualisierung des Verbalgeschehens (Subjonctif) im Mittel-französischen*, op. cit., p. 434-435.)

malédiction du peuple en question. Bien que les relatives de ce type ne soient quasiment plus d'usage au XVI^e siècle⁴¹, Rabelais, amateur de récits médiévaux et grand lecteur de Villon⁴², y recourt dans la phrase : « si Grandgousier nous mettoit siege, dès à present m'en irois faire arracher les dents toutes, seulement *que troys restassent*. » (p. 303), glosable par « si Grandgousier nous assiegeait, dès à présent je m'en irais faire arracher toutes les dents, dont je souhaiterais / en souhaitant qu'il en restât seulement trois ». Par ailleurs, les subordinées conjonctives de but et de conséquence sont généralement conjuguées au subjonctif.

Subjonctif et potentiel dans la finale et la consécutive

88

Les finales sont conjuguées au mode subjonctif parce qu'elles expriment « une idée de prévision plus ou moins désidérative⁴³ » qui plonge le locuteur dans le monde de l'attente, exprimant la direction vers laquelle se tourne la volonté du locuteur, en attente d'un accomplissement resté virtuel au moment de l'énonciation car étant seulement visé. Le subjonctif est pour ce motif associé au but puisque « le fait souhaité n'appartient encore qu'au monde des possibles⁴⁴ ». Chez Rabelais, les finales sont généralement introduites par *affin que* : « *Affin que toute sa vie feust bon chevalcheur*, l'on luy feist un beau grand cheval de boys. » (p. 129) et par le morphème *que* : « Monsieur le Diable descendez, *que je aye le roussin / pour que je prenne le roussin* » (p. 323), « je auray prou d'affaires aujourd'huy [...] *que vous feussiez bien ayse / pour que que vous soyez bien ayse* » (p. 81). Plus rarement la locution *à ce que* introduit une proposition finale : « supplia un scavant medecin [...] *à ce qu'il considerast* si possible estoit remettre Gargantua en meilleure voye / *pour qu'il considérât* » (p. 219).

Les consécutives sont aussi souvent conjuguées au mode subjonctif. Elles sont apparentées à la proposition subordinée conjonctive de

41 Olivier Soutet, *Le Subjonctif en français*, Paris, Ophrys, 2002, p. 40-41.

42 Voir Louis Thuasne, *Rabelais et Villon*, Paris, Champion, 1969 et Guy Demerson, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996, p. 119.

43 Gustave Guillaume, *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 43.

44 Delphine Denis et Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, *op. cit.*, s.v. « Mode et temps », p. 201.

comparaison⁴⁵. La différence essentielle entre les deux propositions réside dans le fait que contrairement aux comparatives, dont la mise en relation corrélatrice suppose la réalité de son contenu propositionnel, nécessitant par voie de conséquence l'usage du mode indicatif, le procès des consécutives suppose « une projection maximale » virtuelle et inquantifiable, qui se conjugue généralement au mode subjonctif⁴⁶. Il existe deux types de consécutives, toutes deux de formes corrélatives : celles qui expriment l'intensité et celles qui expriment la manière⁴⁷. Sous la plume de Rabelais, les consécutives à valeur d'intensité sont souvent introduites par les locutions corrélatives : *tant... que, si... que* : « A ce ilz sont *tant* faciles, *que les nations estranges s'esbahissent de la patience des Roys*. » (p. 171), « et nous eussions *tant* à ton gré satisfait, *que eusse eu occasion de toy contenter* » (p. 295) ; et le morphème *que* peut ouvrir une consécutive à valeur de manière, au sens *de telle sorte que* : « et d'icelle alloit et venoit sans des pieds à rien toucher, *que à grande course on ne l'eust peu aconcevoir* » (p. 233).

En revanche, à la Renaissance l'indicatif prend souvent le relais du subjonctif en cas de certitude affirmée par le locuteur. La subordonnée est alors introduite par les mêmes locutions corrélatives d'intensité : « la chose est *tant* hors de metes de raison, [...] *que a peine peut elle estre par humain entendement conceue* » (p. 293), « il en eurent *telle* recompense *qu'ilz sont tous periz en la ruine*. » (p. 341), « *si* bien et entierement retint en sa mémoire les choses dictes, *que lors n'estoit medicin*, qui en sceut à la moytié. » (p. 223-225). Pour exprimer la manière, les consécutives sont introduites par les locutions conjonctives *en sorte que* : « *en sorte que de toute mémoire n'a esté prince ny ligue tant efferée o superbe* » (p. 291), ou *si bien que* : « estuverent les jambes de Forgier mignonement *si bien qu'il feut tantost guery* » (p. 253).

La seconde facette du mode subjonctif est celle du monde contrefactuel qui contient « en lui au moins une proposition contradictoire avec ce

45 Louis Lalaire, *La Variation modale dans les subordonnées à temps fini en français moderne : approche syntaxique*, Berne, Peter Lang, 1998, p. 111.

46 *Ibid.*

47 Classification empruntée à Delphine Denis et Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, op. cit., s.v. « Marques de la subordination », p. 166-168.

qui est » et que Robert Martin appelle aussi « l'anti-univers » car il « rassemble les mondes qui étaient possibles et que le réel a annihilés »⁴⁸, comme dans l'expression de l'inexistence et de l'antécédence.

Subjonctif et contrefactuel : expression de l'inexistence et de l'antécédence

Les subordonnées circonstancielles d'exclusion introduites par la locution *sans que* nient toute corrélation supposée établie entre les deux propositions⁴⁹. En d'autres termes, l'appartenance au contrefactuel traduit une « assertion d'inexistence⁵⁰ », affirmant que ce que l'on dit n'existe pas. Ce procédé entraîne logiquement l'apparition du monde subjunctif, le mode par définition du monde qui n'est pas, comme dans les exemples suivants : « eut un aneau fait des quatre metaulx ensemble [...] *sans que l'assier froisseast l'or, sans que l'argent foullast le cuyvre* » (p. 101), « donnant des esperons à son cheval passa franchement oultre, *sans que jamais son cheval eust fraieur des corps mors* » (p. 335).

90

De même, les temporelles exprimant l'antécédence recourent au mode subjunctif puisque, dans ce cas, la limite temporelle est indéterminée. Tel est le cas des propositions introduites par *devant que*, au sens d'*avant que* : « esquelz *davant que le Sophiste eust proposé sa commission*, l'on delivreroit les cloches » (p. 175). La locution *devant que* disparaît sous la concurrence de son équivalent *avant que*, de même sens, que Rabelais utilise aussi lorsqu'il écrit : « o quants aultres y entreront, *avant que cestuy cy en sorte* » (p. 71) ». De même, la locution *jusques à ce que* introduit une temporelle au mode subjunctif : « estoit leue quelque histoire plaisante des anciennes prouesses : *jusques à ce qu'il eust prins son vin* » (p. 223), comme le morphème *que* glosable en l'occurrence par *avant que* : « Je n'entreprendray guerre, *que je n'aye essayé tous les ars et moyens de paix* » (p. 279).

D'autres propositions expriment le potentiel ou le contrefactuel selon la visée du procès, à l'instar de la concession, de la parataxe et de l'hypothèse.

⁴⁸ Robert Martin, *Pour une logique du sens*, op. cit., p. 126.

⁴⁹ Olivier Soutet, *Le Subjonctif en français*, op. cit., p. 93.

⁵⁰ Robert Martin, *Pour une logique du sens*, op. cit., p. 128.

SUBJONCTIF : PROPOSITIONS ENTRE POTENTIEL ET CONTREFACTUEL

Le subjonctif dans la concessive

Les subordinées conjonctives de concession traduisent, selon le contexte de l'énoncé, le potentiel ou le contrefactuel. Une concession exprime « une circonstance qui, tout en mettant obstacle à une action, ne l'empêche pas d'avoir lieu ». Ce barrage à l'actualisation traduit le « refus de l'énonciateur de prendre en charge l'assertion de la subordinée » par un effet de « discordance » entre la subordinée et la principale⁵¹. L'emploi du subjonctif s'avère ainsi nécessaire en raison de cette discordance avec le réel. La concessive au subjonctif est la plus fréquente, d'ailleurs Rabelais utilise rarement les locutions conjonctives *ores que* et *pendant que* suivies du mode indicatif dans l'expression du probable.

Lorsque le locuteur « assume [entièrement] l'incompatibilité⁵² » qui lie l'énoncé de la principale à celui de la subordinée concessive, cette dernière est dite concessive stricte et exprime alors le contrefactuel. L'énoncé appartient par conséquent à un univers de croyance qui rend l'actualisation du procès absolument impossible, « la relation concessive se fond[ant] très généralement sur la non-vérification d'un lien causal attendu⁵³ ». Chez Rabelais, ce type de proposition concessive est introduite par les locutions *quoi que* : « Comme bien sçavoit Homere, [...] *quoy qu'un malautru ait dict que ses carmes sentoyent plus le vin que l'huile* » (p. 41) ; par *combien que*, apparue entre le XIII^e et le XIV^e siècle, qui, sans être la locution la plus répandue, reste néanmoins l'une des plus courantes chez Rabelais : « Lequel *combien que semblast pour le commencement difficile*, en la continuation tant doulx fut » (p. 243). Notons que Rabelais n'utilise jamais la locution *bien que* pour éviter toute corruption de la langue. *Bien que* est en effet une aphérèse de la locution *combien que*, c'est-à-dire une modification phonétique qui engendre la perte d'un ou plusieurs phonèmes au début d'un mot, en l'occurrence des phonèmes *com-*. La particule *com-* à valeur de degré

51 Marie-Annick Morel, *Étude sur les moyens grammaticaux et lexicaux propres à exprimer une concession en français contemporain*, thèse d'État, Université Paris 3, 1980, p. 36.

52 Olivier Soutet, *Études d'ancien et moyen français*, Paris, PUF, 1992, p. 19.

53 *Id.*, *Le Subjonctif en français*, op. cit., p. 47.

s'amuït au XVI^e siècle lorsque la locution *combien que* « ne traduit plus l'idée de degré⁵⁴ ».

Encore que introduit pour sa part une concession à valeur restrictive qui appartient au monde potentiel. Elle exprime une réserve du locuteur par une remise en cause partielle de l'énoncé « en deux instants⁵⁵ », comme dans la phrase : « *encores que icelle journée feust passée sans livres et lectures : point elle n'estoit passée sans proffit* » (p. 243) : le premier instant de la réserve est celui de l'absence de lecture et le second celui du bon temps passé, malgré cette absence. Cette locution n'est pas rare chez Rabelais. N'étant absolument pas de nature étymologique, le <-s> dit adverbial apparaît sans raison particulière à l'intérieur de ladite locution, seulement par analogie avec certains adverbes du type *moins* ou *certes*⁵⁶.

92

Le subjonctif dans la parataxe

Les propositions paratactiques ne sont introduites par aucun mot subordonnant, leur seul indice étant l'imparfait du subjonctif, ou sa forme composée le plus-que-parfait, dont l'hypervirtualité⁵⁷ suffit à introduire l'énoncé dans le monde de l'hypothèse. Le rapport de subordination est donc implicite.

Conjuguées à l'imparfait, les parataxes appartiennent au monde du potentiel. Elles traduisent « l'insertion des faits dans un monde possible, dont on sait qu'il n'a pas de réalité immédiate ou qu'il n'a pas eu de réalité passée⁵⁸ ». Elles expriment par exemple une « éventualité concédée⁵⁹ », au sens de *malgré*, à l'image du tour archaïsant au subjonctif imparfait « *ne fust Juno* » (p. 53) signifiant « si ce n'était Junon / sans Junon ».

54 *Id.*, *La Concession dans la phrase complexe en français, des origines au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1992, p. 220.

55 *Id.*, *Le Subjonctif en français*, *op. cit.*, p. 98 et 99 : « L'implication sous-jacente, dans laquelle *p* et *q* sont présentés comme incompatibles, loin d'être réfutée comme dans la concession stricte, est finalement admise. »

56 Marie-Madeleine Fragonard et Éliane Kotler, *Introduction à la langue du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 44.

57 Olivier Soutet, *Le Subjonctif en français*, *op. cit.*, p. 145.

58 Delphine Denis et Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, *op. cit.*, s.v. « Le subjonctif en parataxe », p. 487.

59 *Ibid.*, s.v. « Éventualité concédée : subjonctif imparfait », p. 488.

Conjuguées au plus-que-parfait, les parataxes expriment l'insertion du procès dans l'irréel du passé, donc dans le contrefactuel. Il inscrit le procès dans le monde des possibles déjà « dépassés », « annihilés par le réel » et « dont on sait qu'ils n'ont pu avoir lieu »⁶⁰, comme le met en valeur le plus-que-parfait des vers « Ne fust Juno / On luy eust fait un tour » qui indique qu'il n'a jamais été possible de jouer aucun tour, à cause de la protection de Junon. De même le plus-que-parfait de la phrase : « ce n'est fait de bons voisins [...] encores par le marché vous eussions nous donné de noz raisins » (p. 249) glosable par « nous vous aurions donné de nos raisins, si vous n'aviez pas été de mauvais voisin » nie toute possibilité de faire don de raisins à ces voisins malveillants.

Le subjonctif dans l'hypothèse

À l'exemple de la *Grammaire du français de la Renaissance* de Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine, nous distinguons principalement trois modes d'expression de l'hypothèse : d'abord l'expression de l'éventuel à l'indicatif, ensuite l'expression du potentiel et de l'irréel du présent à l'indicatif et à la forme en *-rais*, enfin l'expression de l'irréel du passé au plus-que-parfait du subjonctif uniquement ou de type mixtes⁶¹. Intéressons-nous brièvement pour commencer à l'hypothèse introduite par d'autres conjonctions que *si*.

Les conjonctions de l'hypothèse hors *si*

La subordonnée hypothétique introduite par la locution conjonctive *pourvu que* exprime l'idée de « condition suffisante », à savoir que « dire que *A* est une condition nécessaire pour *B* signifie que pour que *B* soit réalisé, il faut que *A* le soit »⁶². Ainsi, l'hypothèse posée dans le dialogue : « Je (dist Picrochole) le prendray a mercy. — Voyre (dirent ilz) *pourveu qu'il se face baptiser* » (p. 307) signifie que le salut de Barberousse (procès B) ne tient qu'à son baptême (procès A). Les locutions *en quas quel* / *en cas que*, synonyme de *au cas où*, sont aussi fréquentes dans *Gargantua* :

⁶⁰ *Ibid.*, s.v. « Éventualité dépassée ».

⁶¹ Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine, *Grammaire du français de la Renaissance : étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009, p. 251-258.

⁶² Olivier Soutet, *Le Subjonctif en français, op. cit.*, p. 91.

« Je donne au diable *en quas que* de ma vie / preigne à mercy leur vente de quenoilles » (p. 51). Par ailleurs, Rabelais utilise également la locution *si non que*, au sens de *à moins que*⁶³ : « les passeraux ne mangent *si non* que on leurs tappe la queue » (p. 73). L'hypothèse introduite par *si* demeure la construction de la condition la plus employée.

Expression de l'éventuel à l'indicatif : *si* + présent indicatif ; présent ou futur de l'indicatif

94

L'expression de l'hypothèse relative au présent et à l'avenir, visant à exprimer l'éventuel, se conjugue au moyen de l'indicatif présent dans la protase, suivi du futur de l'indicatif dans l'apodose⁶⁴ : « Si vous nous les rendez à ma requête, je y *gaigneray* six pans de saulcices. » (p. 162), « si au troisieme moys elles *engroissent* : leur fruit *sera* heritier du deffunct. » (p. 63). Ce premier schéma connaît deux variantes.

La première exprime une hypothèse concernant le présent uniquement. Il comprend un présent de l'indicatif dans l'apodose et la protase occasionnant l'« annulation de l'écart temporel entre la réalisation de la conséquence et celle de la condition de l'hypothèse⁶⁵ ». Il crée un effet de concomitance et parfois de vérité absolue comme le dicton de l'ivrogne « si je ne *boy*, je *suys* à sec. Me voylà mort » (p. 71). Lorsque le procès est au passé, le passé composé prend le relais du présent : « Si *veu l'avez*, vous *avez peu* noter de quelle devotion il le guette » (p. 37). La seconde variante, très rare, insiste mieux encore sur la concomitance des procès de la principale et de la subordonnée par l'entremise du mode impératif. En guise d'illustration, prenons l'exemple : « Si tu es de Dieu sy *parle*, sy tu es de l'aulture sy *t'en va*. » (p. 325).

63 Georges Gougenheim, *Grammaire de la langue française du seizième siècle*, op. cit., p. 231.

64 La protase est la subordonnée conditionnelle, encore appelée hypothétique ; l'apodose est la proposition principale de l'hypothétique.

65 Marie-Madeleine Fragonard et Éliane Kotler, *Grammaire du français de la Renaissance*, op. cit., p. 252, citant Bernard Combettes et Simone Monsonogo « Un moment de la constitution du système de l'hypothèse en français, XIV^e-XVI^e siècles », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 228.

Expression du potentiel et de l'irréel du présent : *si* + imparfait indicatif
et forme en *-rais*

En revanche, lorsque l'hypothèse portant sur le présent ou l'avenir exprime le potentiel ou l'irréel du présent, le tour *si imparfait de l'indicatif, forme en -rais* s'impose. Ce procédé est le plus courant et le moins marqué. C'est une « donnée fondamentale de la syntaxe française » que ne connaissent pas les autres langues romanes et dont on trouve des traces dès le VIII^e siècle, « contemporaine de la naissance même du français »⁶⁶. Et pourtant, les grammaires de la Renaissance ne l'évoquent guère dans leur chapitre, ou alors à titre exceptionnel. *L'Éclaircissement de la langue française* de John Palsgrave (1530) et *Le Tretté de la grammère françoëse* de Louis Meigret (1550) par exemple sont les rares ouvrages à traiter de la forme en *-rais* et de son rôle dans l'hypothèse. Sylvius reconnaît pour sa part l'embarras qu'elle occasionne, concluant un exposé par l'aveu : « en connaissance de cause, je laisse de côté la conjugaison répandue en roi ou roie, rois, roit, rions, ries, rient ou roient ou riont⁶⁷ ». La forme en *-rais* est en effet jugée populaire et incorrecte car elle exprime dans le système hypothétique une éventualité au mode indicatif⁶⁸. Elle ne mérite donc pas de figurer dans les ouvrages théoriques qui rendent compte, en revanche, de l'hypothèse au subjonctif, du type latin. L'écart avec la norme en vigueur et l'oralité du tour intéressent évidemment Rabelais⁶⁹.

La forme en *-rais* exprime l'irréel du présent ou le potentiel selon le contexte qu'éclaire seul en français la nature de l'hypothèse. Cette dernière est dite *potentielle* lorsqu'elle traduit un doute simple, « un élément objectivable sur la ligne de l'actualité⁷⁰ » qui laisse entendre

66 Robert-Léon Wagner, *Les Phrases hypothétiques commençant par « si » dans la langue française, des origines à la fin du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1939, p. 14.

67 Jacques Dubois, dit Sylvius, *Grammaire latino-française. Introduction à la langue française suivie d'une grammaire (1531)*, trad. et notes de Colette Demaizière, Paris, Champion, 1998, p. 345.

68 Gérard Moignet, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français, op. cit.*, t. 2, p. 663.

69 Sur la réserve des grammaires de la Renaissance à traiter de la forme en *-rais*, voir Marielle Conforti, *Le Subjonctif en français préclassique, op. cit.*, « Quelle spécificité de l'hypothèse en français préclassique ? », p. 224-227 ; sur le goût de Rabelais pour l'écart avec la norme en vigueur, voir Mireille Huchon, *Rabelais, op. cit.*, p. 188.

70 Gustave Guillaume, *Temps et verbe, op. cit.*, p. 50.

que le procès de l'hypothèse peut encore se produire, comme dans la phrase : « si Grandgousier nous *mettoit* siege, dés à present m'en *irois* faire arracher les dents toutes » (p. 303) ou « s'il [Dieu] *vouloit* les femmes *auroient* doresnavant ainsi leurs enfans par l'aureille » (p. 83).

En revanche, lorsque « l'on passe le seuil du réalisable et que l'on est dans le contrefactuel⁷¹ », l'hypothèse est qualifiée d'« irréelle », comme dans la citation « si n'*estoient* messieurs les bestes, nous *vivriions* comme clerks », dans laquelle Rabelais s'amuse à inverser les noms *clerks* et *bestes*, rendant de la sorte l'énoncé sémantiquement irrecevable. Notons un cas d'insistance : l'emploi du subjonctif présent à valeur injonctive ou de souhait à la place d'une forme en *-rais* qui, au contraire, atténuerait le procès : « si j'*estoy*s roy de Paris [ce qui est impossible], le diable m'*emport* si je ne metoys le feu dedans » (p. 341) au lieu de « il faudrait que le diable m'*emporte* ».

Expression de l'irréel du passé : subjonctif plus-que-parfait et tours mixtes

À la Renaissance, l'usage du plus-que-parfait du subjonctif dans l'apodose et la protase exprime l'irréel du passé. Il s'agit de la formulation la plus usuelle, apparue au XIII^e siècle et encore vivace au XVI^e siècle⁷². Cependant, Rabelais utilise rarement ce double subjonctif plus-que-parfait qu'il réserve à l'emphase, comme dans l'affirmation, il est vrai téméraire : « si j'*eusse esté* au temps de Jesuchrist, j'*eusse bien engardé* que les Juifz ne l'*eusse prins* au jardin de Olivet » (p. 357).

Dans l'expression de l'irréel du passé, Rabelais préfère l'usage des tours mixtes, alliant le plus-que-parfait du subjonctif à d'autres modes. S'il emploie parfois le participe présent dans la protase de l'irréel comme dans la phrase : « Mais *voyans* la belle brodure [...] vous l'*eussiez comparée* à une belle corne d'abondance » (p. 95), au sens de « si vous aviez vu la belle brodure [...] vous l'auriez comparée à une belle corne d'abondance », il utilise plus généralement le plus-que-parfait du subjonctif dans la protase et la forme en *-rais* dans l'apodose, comme dans l'interrogative :

71 Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine, *Grammaire du français de la Renaissance*, op. cit., p. 253.

72 Marie-Madeleine Fragonard et Éliane Kotler, *Introduction à la langue du XVI^e siècle*, op. cit., p. 85.

« si le vouloir de Dieu tel *eust testé, diriez vous* qu'il ne l'eust peu faire? » (p. 83) ou l'imparfait de l'indicatif dans la principale, à l'exemple de cette harangue de Gallet à Picrochrole :

Si quelque tort *eust esté* par nous faict en tes subjectz et domaines, si par nous *eust esté* porté faveur à tes mal vouluz, si en tes affaires ne te *eussions secouru*, si par nous ton nom et honneur *eust esté blessé*. Ou, pour mieulx dire : si l'esperit calumniateur tentant à mal te tirer *eust* par fallaces especes, et phantasmes ludificatoyses *mis* en ton entendement que envers toy eussions faict choses non digne de nostre ancienne amitié: tu *devois* premier enquerir de la verité, puis nous en admonester. (p. 293-295)

L'indicatif « tu *devois* premier enquerir de la verité », au lieu de la version au subjonctif « tu *eusses dû* premier enquerir de la verité », a l'avantage, en actualisant le procès, de clore de manière définitive la litanie d'hypothèses conjuguées au plus-que-parfait du subjonctif qui dédouanent Gallet, au nom de Grandgousier, des torts qu'ils auraient pu causer à Picrochrole en les plongeant dans la sphère d'un l'irréel du passé au subjonctif. Nous percevons par ailleurs dans cette accumulation de subjonctifs conjugués au plus-que-parfait une imitation du latin qui ne connaissait pas d'autres temps et mode dans l'expression de l'irréel du passé. Ainsi, Rabelais joue de cet effet latinisant dans l'extrait en question, où pas moins de six hypothèses, martelées au subjonctif plus-que-parfait, rythment ce discours épideictique visant à blâmer l'attitude de Picrochrole, tout en revêtant une dimension solennelle.

Comme nous le voyons, le système hypothétique de Rabelais jongle habilement entre réminiscence du style oratoire latin au subjonctif et modernité des tours typiquement français à l'indicatif. Les temps employés suivent pour leur part une concordance que nous qualifierons de cinétique et modale.

UNE CONCORDANCE CINÉTIQUE ET MODALE

À défaut de marquer le procès clairement dans le temps des époques, le subjonctif « qui n'est pas du vrai temps » « ne peut marquer qu'une

orientation prospective ou rétrospective »⁷³, suivant les directions temporelles. Aussi le subjonctif obéit-il à différents cinétismes temporels et à différentes tendances modales⁷⁴.

Le subjonctif présent apparaît quand son cinétisme est tourné vers le présent ou le futur. La concordance des temps au présent du subjonctif est la plus fréquente et la moins marquée. Dans la phrase : « Je croy qu'elle n'y *soyt* plus maintenant » (p. 193), le subjonctif présent met l'accent sur la contemporanéité du procès, mise également en valeur par l'adverbe *maintenant*. Ainsi la vision et le procès coïncident dans une parfaite simultanéité.

98

Le passé du subjonctif exprime une antériorité, d'aspect accompli, par rapport à un verbe au présent⁷⁵, à l'image du paradigme *soye descendu* tiré de l'affirmation « je cuyde que *soye descendu* de quelque riche roy » (p. 45) qui place la naissance de l'auteur, et cela va de soi, antérieurement au moment de l'énonciation.

L'imparfait du subjonctif « de cinétisme rétrospectif⁷⁶ » est de même tourné vers le passé du locuteur, mais il exprime la simultanéité ou l'avenir dans le passé. Dans la phrase : « voulut son père qu'il *portast* [ses aneaux] pour renouveler le signe antique de noblesse » (p. 101), le père souhaite qu'à l'instant même où il parle, dans le passé, son fils porte les anneaux dont il est question, ou dans un avenir proche.

Le plus-que-parfait du subjonctif marque pour sa part l'antériorité accomplie par rapport à l'imparfait. Ainsi, le procès du verbe *eust mys*, conjugué au plus-que-parfait du subjonctif, est-il antérieur à celui du verbe *pensoient*, conjugué à l'imparfait de l'indicatif, tel qu'en la mésaventure des pèlerins avalés par Gargantua qui « pensoient qu'on les *eust mys* en quelque basse fousse de prisons » (p. 347), confondant les dents du géant avec les barreaux d'une prison.

73 Marcel Barral, *L'imparfait du subjonctif: étude sur l'emploi et la concordance des temps du subjonctif*, Paris, A. et J. Picard, 1980, p. 150.

74 Voir Marielle Conforti, *Le Subjonctif en français préclassique*, op. cit., sur la concordance, p. 228-238.

75 Marcel Barral, *L'imparfait du subjonctif*, op. cit., p. 155.

76 *Ibid.*, p. 156.

En outre, Rabelais, comme tout locuteur de la Renaissance, « se servait alors sciemment des formes du subjonctif présent ou imparfait, non seulement pour établir une concordance des temps, [...], mais encore pour dégager en discours des valeurs modales⁷⁷. » L'irréel du passé conjugué au subjonctif plus-que-parfait servait à exprimer l'irréel du passé et l'imparfait l'éventuel, que le contexte soit présent ou passé.

Rabelais apprécie particulièrement l'imparfait du subjonctif à valeur d'éventuel⁷⁸. Il en parsème son œuvre. Il s'agit probablement d'une réminiscence du subjonctif imparfait latin, propre à l'expression de la condition que de nombreuses langues romanes, à l'instar de l'italien, ont maintenu dans leur syntaxe, du type « Si je montois aussi bien que j'avalle, je *feusse* pieç' à hault en l'aer » (p. 73), glosable par « je *serais* pieç' à hault en l'aer ». Il suffit donc « d'une simple nuance d'éventualité pour amener un subjonctif II (imparfait)⁷⁹ ». Le paradigme de subjonctif est alors remplaçable par la forme en *-rais*, temps utilisé en français moderne dans l'expression de l'irréel du présent. Ainsi, la phrase : « la grande diablerie à quatre personnages estoit bien en ce que possible n'estoit longuement les reserver, car elles *feussent* pourries » (p. 65) est glosable par « la grande diablerie à quatre personnages estoit bien en ce que possible n'estoit longuement les reserver, car elles *seraient* pourries » et l'imparfait du subjonctif de l'expression « croioyt que nues *feussent* pailles d'arain, et que vessies *feussent* lanternes » (p. 123) équivaut de même à la forme en *-rais* : « Croioyt que nues *seraient* pailles d'arain, et que vessies *seraient* lanternes ».

Aussi au xvi^e siècle, et en particulier sous la plume de Rabelais, l'emploi des temps du subjonctif obéit à des phénomènes « complexes, bien loin de la rigueur simpliste de la règle formulée dans les grammaires

77 *Ibid.*, p. 120.

78 Voir Marielle Conforti, *Le Subjonctif en français préclassique*, op. cit., p. 233-237, à propos de la valeur d'éventuel du subjonctif imparfait.

79 Gérard Moignet, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, op. cit., t. 1, p. 129 : « [lorsque] une idée regardante d'hypothèse ou d'éventualité intervient entre une idée regardante interceptive au présent de l'indicatif et l'idée regardée, on emploie habituellement à l'époque classique le subjonctif II [l'imparfait] pour l'idée regardée ».

normatives⁸⁰ » à partir du XVIII^e siècle⁸¹. Elle comporte par ailleurs le panel entier de nuances de l'hypothèse, et en particulier de l'éventuel à l'imparfait du subjonctif.

100

En matière de choix modal, Rabelais obéit à la tendance générale du XVI^e siècle qui consiste à choisir l'indicatif lorsque le procès renvoie au monde du probable et au subjonctif lorsqu'il pénètre dans la sphère du possible, dans l'expression du potentiel ou du contrefactuel. Comme ses contemporains, il est aussi sensible à la valeur modale du subjonctif, en particulier à celle de l'éventuel à imparfait qui revêt une dimension stylistique exceptionnelle, disparue en français moderne. Hormis ces deux tendances, l'emploi du subjonctif et de l'indicatif dans *Gargantua*, et dans l'œuvre de Rabelais en général, ne ressemble en rien à celui des écrivains du XVI^e siècle. En effet, le « vulgaire illustre⁸² », minutieusement élaboré par Rabelais pour célébrer la langue française, est souvent définissable par le non-respect des normes alors généralement mises en œuvre par les écrivains.

D'abord il ne copie pas la langue de l'élite parisienne, que les théoriciens invitent pourtant à imiter. Au contraire, Rabelais n'a de cesse de la moquer avec pour cible favorite, comme chacun sait, la Sorbonne. Il ne s'embarrasse guère des frontières régionales, employant, ce faisant, des occurrences empruntées à la variété des français, tel le tour gascon du subjonctif sans <i> en P4 et P5, rarement pratiqué à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. De plus, malgré la réserve des écrivains de la Renaissance à l'égard de la forme en *-rais* dans l'expression de l'hypothèse, Rabelais assume la singularité de la langue française en adoptant, à l'écrit, l'oralité du schéma hypothétique à l'indicatif : *si + imparfait de l'indicatif, forme en -rais*⁸³. En outre, Rabelais ne participe pas au courant de modernisation de l'orthographe selon la prononciation, comme le préconisent les grammaires de Louis Meigret ou de Jacques

80 Marcel Barral, *L'Imparfait du subjonctif*, op. cit., p. 119.

81 cf. Marielle Conforti, *Le Subjonctif en français préclassique*, op. cit., p. 229.

82 Mireille Huchon, *Rabelais*, op. cit., p. 191.

83 Robert-Léon Wagner, *Les Phrases hypothétiques commençant par « si », des origines à la fin du XVI^e siècle*, op. cit., p. 14 et p. 131.

Peletier du Mans. Au contraire, il grave l'origine étymologique du mot dans la graphie. Tirant profit des avantages des langues anciennes qu'il souhaite transmettre au français écrit, il œuvre en faveur de la stabilité des paradigmes et maintient par exemple des hiatus tels que *feusse* et *feisse* et des formes palatalisées telle que *preigne*. Désireux d'illustrer la langue française « en l'enrichissant d'apports antiques⁸⁴ », il fait également usage de latinismes au sein du discours indirect ou de l'irréel du passé au subjonctif à la place de l'indicatif.

Et pourtant, malgré la richesse et l'originalité de la langue de Rabelais, « artificielle⁸⁵ » au sens positif du terme car savamment construite, répondant à une norme qui lui est propre et n'apparaissant qu'à l'écrit, elle devait s'éteindre avec lui sans laisser de disciple⁸⁶. Elle suffit cependant, suivant la thèse de Mireille Huchon, à introniser notre auteur au rang de véritable grammairien⁸⁷.

84 Guy Demerson, *L'Esthétique de Rabelais*, op. cit., p. 86.

85 Mireille Huchon, *Rabelais*, op. cit., p. 192.

86 Ead., *Rabelais grammairien*, op. cit., p. 494.

87 *Ibid.*, p. 495.

Mireille Huchon

Le milieu du XVI^e siècle se caractérise par une intense activité de théorisation rhétorique et poétique : les œuvres de la Pléiade naissante sont à lire à la lumière de la *Rhétorique* d'Antoine Fouquelin (1555), de la *Dialectique* de Ramus (1555), des arts poétiques de Thomas Sébillet (1548), de Jacques Peletier du Mans (1555), de *La Deffence et illustration de la langue française* de Joachim du Bellay (1549) ; un ouvrage comme le *Quintil horacian*, critique rhétorique de la *Deffence*, ou le commentaire des *Amours* de Pierre de Ronsard par Marc-Antoine Muret en 1553 montrent sur le vif les enjeux de la critique rhétorique. À l'époque des premiers écrits de Rabelais, soit vingt ans plus tôt, il n'y a pour toute rhétorique en français que *Le Grand et Vray art de pleine rhetorique* de Pierre Fabri (qui, de 1521 à 1544, jouit de six éditions), mais il existe, en latin, de remarquables ouvrages rhétoriques, tels ceux des humanistes Érasme (*De duplici copia verborum ac rerum*, publié en 1512 et qui eut de multiples éditions) et Philippe Mélanchthon (*De rhetorica* de 1519, largement augmenté en 1531, un véritable best-seller), applications au monde chrétien et à l'écriture humaniste de la rhétorique antique. Que Rabelais ait voulu suggérer sa lecture de ces réflexions contemporaines, on ne saurait s'en étonner, alors même que ses écrits attestent une grande attention apportée aux débats orthographiques et grammaticaux, attention qui l'a conduit à profondément modifier la forme du *Pantagruel* entre 1532 et 1534, au moment où paraissent les premières grammaires du français (Sylvius, 1532) et les traités d'orthographe comme la *Briefve doctrine pour deurement escrire selon la propriete du langage françois* (1533). *Gargantua* (publié en 1534 ou, plutôt, 1535) adopte cette seconde manière, langue d'artifice à mettre en rapport avec le projet de Dante d'un vulgaire illustre (création d'un archétype, à partir de l'ensemble des dialectes italiens), modèle qui invite Rabelais à composer

une langue inouïe¹. À côté du grammairien, du forger d'une langue d'art, l'exemple de *Gargantua* témoigne que c'est aussi le rhétoricien qui se manifeste dans une complexe et souvent ludique utilisation des particularités mises en valeur par ces rhétoriques contemporaines.

Le *Gargantua* offre un certain nombre de termes métrarhétoriques, ainsi dans ce dialogue²: « — Comment (dist Ponocrates) vous jurez frere Jean? / — Ce n'est (dist le moyne) que pour orner mon langage. Ce sont couleurs de rhetorique Ciceroniane » (XXXIX)³ ou lorsque Gargantua et son précepteur vont « ouir les leçons publiques, les actes solennelz, les repetitions, les declamations, les playdoiez des gentilz advocatz, les concions des prescheurs evangeliques » (XXXIII) ou pour les mentions de la harangue de maistre Janotus de Bragmardo (XIX), de celle de Gallet à Picrochole (XXXI)⁴, ou pour la concion de Gargantua aux vaincus (L)⁵. La prise de parole d'Eudemon, tant dans l'invention, la disposition, l'élocution que la prononciation est un parfait modèle

- 1 Pour le système orthographique et grammatical élaboré par Rabelais à partir de 1534, voir Mireille Huchon, *Rabelais grammairien, de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981, dont p. 111-130, pour la date de publication de la première édition de *Gargantua*.
- 2 Les références sont fournies à partir de l'édition *Gargantua*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.
- 3 Sur l'utilisation que fait frère Jean de ces couleurs de rhétorique, voir Mireille Huchon, « Le "language" de frère Jean dans *Gargantua* », *L'Information grammaticale*, 41, mars 1989, p. 28-31. Les autres ouvrages de Rabelais offrent les emplois suivants du terme de *rhétorique* : Muse occupée à « invention Rhetorique » (*Tiers livre*, XXXI), « couleur de Rhetorique » (*Tiers livre*, XXXIV), « parolles rhetoriques et eleguantes » (*Tiers livre*, XLV) ; « lieux de Rhetorique » (*Quart livre*, VIII).
- 4 Françoise Berlan, « Principe d'équivalence et binarité dans la harangue d'Ulrich Gallet à Picrochole », *L'Information grammaticale*, 41, mars 1989, p. 32-38.
- 5 Voir, pour l'étude détaillée et les enjeux de ces deux dernières harangues, Marie-Claire Thomine, « "Un meslange de trop mauvais accord?" La harangue dans les récits de Rabelais. L'exemple de *Gargantua* », *Études rabelaisiennes*, 2017, p. 101-116, qui considère ces deux dernières pièces comme autant de morceaux d'anthologie pour lesquels elle formule l'hypothèse d'un dessein concerté de Rabelais de fournir des modèles : « l'ouvrage de divertissement peut avoir une utilité à la fois rhétorique et/ou morale puisqu'il peut procurer des textes détachables, discours et épîtres constituant des modèles du "bien dire", sentences pouvant être mémorisées. Nul doute que la harangue d'Ulrich Gallet ou la contion de Gargantua aux vaincus ne fussent perçues hier comme aujourd'hui comme des morceaux clairement délimités par les limites du chapitre, formant un tout isolé par la rupture de style ; que ce détachement ait été conçu par Rabelais à des fins pédagogiques, on est là, en revanche, dans de pures conjectures » (p. 115).

rhétorique : « Le tout feut par icelluy proferé avecques gestes tant propres, prononciation tant distincte, voix tant eloquente et langage tant orné et bien latin, que mieulx ressembloit un Gracchus, un Ciceron ou un Emilius du temps passé, qu'un jouvenceau de ce siecle » (XV). Ce n'est pas pour lui, toutefois, que Rabelais utilise le terme d'*orateur*, mais pour Janotus de Bragmardo, qualifié de manière ironique de « bel orateur », après sa piètre harangue faite à Gargantua pour récupérer les cloches de Notre Dame (XX). Auparavant, certains membres de l'Université avaient prétendu que cette charge revenait plutôt à un orateur qu'à un sophiste. Telle est, du moins, la leçon de l'édition de 1542, car, à cette date, le terme de *sophiste* (« maître de rhétorique et de philosophie ») se substitue dans l'ensemble du livre à *théologien*. À l'origine, Janotus était donc un théologien, de la faculté théologale, Gargantua était institué en lettres latines par le théologien maistre Thubal Holoferne, un grand docteur en théologie (XIV), et le titre du chapitre XXI évoquait, non pas la discipline des précepteurs sophistes de Gargantua, mais des Sorbonagres. De même, en 1542, dans *Pantagruel*, les théologiens font place aux sophistes (XVII, XVIII). Cependant, l'édition originale de ce livre, qui se signale par l'importance de la discussion scolastique et la satire de la toute-puissance de la dialectique⁶, fait usage de *sophiste* dans l'épisode où « un grand clerc de Angleterre vouloit arguer contre Pantagruel, et fut vaincu par Panurge » (XVIII) ; Thaumaste, approuvé par Pantagruel, propose une discussion par signes, laissant la dispute par contention à ces « maraulx sophistes », auxquels a été adjointe, en 1534, une énumération – qui disparaîtra en 1542 – « Sorbillans, Sorbonagres, Sorbonigenes, Sorbonicoles, Sorboniformes, Sorbonisecques, Niborcisans, Borsonisans, Saniborsans » (XVIII).

INCONGRUITÉS

Pour tout résultat, la harangue de Janotus de Bragmardo ne provoque qu'un immense éclat de rire. Il faut dire que le théologien recourt à tous

6 Voir, à ce propos, Gérard Defaux, *Pantagruel et les sophistes*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.

les vices d'incongruité dénoncés par Fabri, « tresexpert, scientifique, et vray orateur », dans son *Grand et Vray Art de pleine rhétorique, utile, proffitable, et necessaire : a toutes gens qui desirent a bien elegantement parler et escripre*. Cette adaptation de la rhétorique antique en langue vulgaire, née de la nécessité d'une codification pour le concours poétique du puy de Rouen, où l'on célébrait chaque année la conception de la Vierge, est une riche compilation de textes latins et médiévaux (*Rhétorique à Herennius, De inventione*, Tardif, Brunetto Latini, *L'Infortuné, Le Jardin de plaisance et fleurs de rhétorique*) qui s'attache à l'ensemble de la rhétorique prosaïque, mais aussi à la seconde rhétorique (la versification) et est accompagnée d'un manuel d'épistolographie à partir des *Epistolae* de l'Italien Franciscus Niger (1488), la lettre étant un genre qui ressortit à l'art oratoire et connaît une grande faveur au début du xvi^e siècle⁷.

Fabri consacre, aux vices d'incongruité, un long chapitre dont Rabelais s'inspire largement⁸. Pour Fabri, les vices sont excusables « par figure ou par couleur de rhétorique » quand ils sont voulus, sauf les vices de barbarisme et de solécisme. La liste des barbarismes, vice d'écriture ou de langage incongru, est longue et la harangue de Janotus (XIX) fournit de belles illustrations des principales catégories :

- termes déshonnêtement sonnans ou utilisation de jargon ou de langue particulière, une catégorie peu représentée dans cette harangue (contrairement au chapitre du torchecul⁹) ; s'y rattache toutefois le « nos faciemus bonum cherubin » (argot des clercs, avec jeu sur *chere*) ;

7 Voir Claude La Charité, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota bene, 2003, qui a mis en valeur, dans les lettres des romans de Rabelais, la part déterminante tenue par la rhétorique épistolaire de Fabri, parallèlement à la rhétorique épistolaire d'Érasme développée dans son *Libellus de conscribendis epistolis* qui soulignait la variété des lettres, la nécessité de la convenance ; ainsi, dans sa classification, la lettre de Grandgousier à Gargantua, qui suit la disposition préconisée par Fabri, ressortit à la lettre d'accusation, *criminatoria*, et à la lettre d'instruction, *mandatoria* (p. 101).

8 Pierre Fabri, *Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique, utile, proffitable, et necessaire : a toutes gens qui desirent a bien elegantement parler et escripre*, Paris, Jean Longis, 1532, livre II, f. 55-61.

9 Voir, par exemple, les « guands de ma mere bien parfumez de maujoin » (XIII) avec jeu de mots sur *benjoin*, substance aromatique utilisée en parfumerie, et *maujoint*, « parties sexuelles de la femme ».

- « vice d'innovation », avec des termes écumés du latin, au lieu des termes intelligibles de tous : « intronificquée en la terresterité de leur nature quidditative pour extraneizer », « matragraboliser ceste belle harangue » ;
- confusions entre termes à la prononciation voisine : « elles luy engendroient la chronique au cerveau » ;
- entremêlement de latin et de vulgaire ou latin exposé en français (plaisant quand il est bien pensé) : « Par ma foy *domine*, si vous voulez souper avecques moy, in *camera* par le corps Dieu *charitatis* » ;
- cacephaton, rude à entendre : « *Omnis clocha clochabilis in clocherio, clochando...* », un vice pour lequel Fabri donne l'exemple de « gros, gris, gras, grant », repris par Rabelais au chapitre I, où il évoque un « gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret » ;
- fautes syntaxiques : « une pair de chausses est bon » ;
- transposition de lettres ou syllabes : « ung Taponnus, je faulx : c'estoit Pontanus ».

Notons que, pour Fabri, relèvent aussi des barbarismes l'utilisation de mots populaires ou dialectaux, l'impropriété des termes, l'orthographe fautive par ajout ou retranchement de lettres, le mélange de langages de divers pays.

Rabelais a multiplié, dans cette harangue, les barbarismes (qu'il utilise à maintes autres reprises) pour fustiger le langage des théologiens, en accord avec la dénonciation qu'en fait Érasme dans son *Éloge de la Folie* : « Ce qui me fait rire aussi quelquefois c'est qu'ils se croient le plus parfaitement théologiens lorsqu'ils parlent la langue la plus barbare et la plus sale possible ; ce qu'ils baragouinent n'est compréhensible que par des baragouins, mais ils appellent pointe subtile ce que le bon peuple ne saisit pas. Ils affirment qu'il serait contraire à la dignité des Saintes Lettres de les obliger à obéir aux lois de la grammaire. Vraiment la majesté des théologiens est extraordinaire s'ils ont seuls le droit de parler incorrectement, bien qu'ils aient ce trait en commun avec maints ouvriers¹⁰ ». De même que Bragmardo, Michel Menot, dans ses sermons qui donnèrent matière à quatre éditions de

10 Érasme, *Éloge de la Folie*, chap. LIII, dans *Œuvres choisies*, éd. Jacques Chomarat, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1991, p. 188.

1519 à 1530, fait usage d'un langage qui mêle latin et français et dont voici un exemple : « *Mes Dames, quid est primum vinum? Certe, c'est la mere goutte qui sort de la grappe sans estre pressee* et significat puram et meram voluntatem (Ps. LIII) : *Voluntarie sacrificabo tibi*, etc., quando scilicet *la chose ou la volunté n'est point contraincte*. Secundum vinum est de quo Esaias : *Vinum tuum mixtum est aqua*. O, talis est *homme de bien*; habet unum grossum beneficuum; oportet ponere ex hoc in hoc. *O c'est ung trouble teste*¹¹ ». Dans sa harangue, Bragmardo offre bien la langue d'un théologien, et non celle d'un sophiste, et Rabelais en fait la satire et non, comme la critique a pu le suggérer, de la rhétorique¹².

LE PATRONAGE DE PHILIPPE DES MARAYS

À la figure de Janotus de Bragmardo, le vieux tousseux de la faculté de théologie, au nom de latin macaronique, Rabelais oppose celle du jeune page Eudemon, « le fortuné » en grec, qui apparaît au chapitre XV, « Comment Gargantua fut mis soubz autres pedagoges ». C'est l'intervention de Philippe des Marays, vice-roy de Papeligosse, qui amène à ce changement. Comme Grandgousier s'aperçoit que son fils perd son temps avec ses précepteurs, et qu'il en devient « fou, niays, tout resveux et rassoté », il s'en plaint à Philippe des Marays qui fustige cet enseignement qui corrompt toute fleur de jeunesse et invite à comparer Gargantua à quelque jeune gens du temps présent; ainsi le jeune Eudemon, qui va permettre de faire la différence entre les « resveurs mateologiens du temps jadis et les jeunes gens de maintenant » qui, en deux ans d'études, ont « meilleur jugement, meilleures paroles, meilleur propos » que Gargantua en plus de cinquante ans. Il s'agit du seul emploi chez Rabelais de *mateologien*, « parleur aux discours vains », une dénomination présente chez Mélancthon qui évoque le *mateologus*

¹¹ *Sermons choisis de Michel Menot*, éd. J. Nève, Paris, E. Champion, 1924, p. 8

¹² Barbara Bowen, « Janotus de Bragmardo in the limelight (*Gargantua*, ch. 19) », *The French Review*, LXXII/2, 1998, p. 229-237.

à côté du *theologus*¹³, tout comme chez Érasme. Eudemon montre ses talents d'éloquence :

le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeulx assurez, et le regard assis suz Gargantua, avecques modestie juvenile se tint sus ses pieds, et commença le louer et magnifier premierement de sa vertus et bonnes mœurs, secondement de son sçavoir, tiercement de sa noblesse, quartement de sa beaulté corporelle. Et pour le quint doucement l'exhortoit à reverer son pere en toute observance, lequel tant s'estudioit à bien le faire instruire, enfin le prioit qu'il le vouldist retenir pour le moindre de ses serviteurs. Car aultre don pour le present ne requeroit des cieulx sinon qu'il luy feust fait grace de luy complaire en quelque service agreable.

Ce n'est pas hasard si l'acteur de ce changement est Philippe des Marays. Dans ce chapitre se trouve célébré l'avènement d'une nouvelle rhétorique humaniste, celle où s'illustrent Érasme et Mélancthon¹⁴. Derrière *Des Marays*, il faut voir *Erasmus*, l'éloge d'Eudemon se révélant conforme aux enseignements du rhéteur Aphthonius recommandés par Érasme¹⁵, mais aussi Philippe Mélancthon, *Mélancthon* étant le correspondant grec de son patronyme allemand (*Schwarzert*) qui signifiait « terre noire », nom plaisamment francisé par Rabelais en *Des Marays*. Ses travaux s'inscrivent dans la perspective pédagogique de récupération de l'idéal oratoire antique ; il avait préconisé la renaissance de la déclamation antique et prôné une sorte de dialectique rhétorique.

13 Philippe Mélancthon, *Elementorum rhetorices libri duo*, Parisiis, apud Simonem Colinaeum, 1532, f. 43v°.

14 La victoire des *studia humanitatis*, après l'institution des lecteurs royaux en 1530, a pour conséquence un statut nouveau des humanités et de la dialectique à la faculté des arts. « La "nouvelle" dialectique se détourne de l'enseignement scolastique de la logique pour lui substituer une dialectique rhétorique inspirée de Rodolphe Agricola et de Philippe Mélancthon, fondée sur un éclectisme aristotélico-cicéronien qui place au cœur du système l'invention (topique des "lieux" de l'argumentation), et non le jugement (doctrine des formes – syllogistiques – du raisonnement), ainsi que l'étude des procédés de l'argumentation tels qu'ils ont été employés par les grands prosateurs antiques » (Olivier Millet, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Champion, 1992, p. 116).

15 Gerard Brault, « The Significance of Eudemon's Praise of Gargantua », *Kentucky Romance Quarterly*, XVIII, 1971, p. 310.

Eudemon est un digne émule et l'éducation de Gargantua dispensée par son nouveau précepteur fait une large place à la performance orale : à son réveil, il lui est lu un passage de « la divine escripture haultement et clerement avec pronunciation competente à la matiere » et, avec son précepteur, il récitait « clerement et eloquemment quelques sentences retenues de la leçon » (XXIII).

Dans l'édition de 1531 de son traité, Mélanchthon ajoute aux trois genres de la rhétorique (judiciaire, délibératif, épideictique) le genre « didascalique », genre qui a valeur didactique – enseigner par exemple ce qu'est l'évangile, ce qu'est la foi – et dont la définition est le premier lieu. Dans ses développements, les exemples sont récurrents : la définition de la foi, l'exemple de la guerre contre les Turcs. Le passage sur la définition de la foi dans l'édition originale de *Gargantua*, supprimé en 1542 (VI), pourrait être redevable à Mélanchthon qui, pour seul exemple du genre didascalique, donne une définition de la foi ; par ailleurs, l'exemple des soldats envahissant, contre le droit, les possessions sans défenses des moines, fourni en illustration du statut du genre judiciaire, n'est peut-être pas étranger à l'épisode du clos de Seuillé (XXVII). Dans l'élocution que Mélanchthon défend contre ceux qui la méprisent, il reconnaît trois parties : la grammaire, les figures, l'amplification, disant se dispenser, pour cette dernière, de longs développements, en raison de la diffusion du *De duplici copia verborum ac rerum* d'Érasme qu'il cite souvent¹⁶. Sa réflexion sur le sens littéral et le sens allégorique et sa critique des quatre sens des lettres sacrées sont particulièrement importantes pour comprendre l'allégorie rabelaisienne¹⁷.

110

16 Philippe Mélanchthon, *Elementorum rhetorices libri duo*, op. cit., f. 45v^o. La harangue de Gallet, harangue suasoire (discours de persuasion adressé à un personnage pour l'engager à une certaine action), est à mettre en rapport avec le *De copia* d'Érasme. Le lecteur contemporain pouvait y lire deux exemples de suasoires de même registre : dissuader Jules II de faire la guerre aux Vénitiens, dissuader un roi d'entreprendre la guerre contre le roi de France. Sont mis en œuvre les procédés de *copia* préconisés par Érasme qui fournit onze moyens pour développer une idée (voir pour l'analyse, qui peut utilement servir d'éléments d'évaluation, Jacques Chomarot, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 712-762).

17 Mireille Huchon, « Rabelais allégoriste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2012/2, p. 277-290.

Mélanchthon emploie souvent le terme de *concio*, recourant à des exemples religieux, mais aussi à des exemples qui font référence à la guerre dont sa légitimité pour les chrétiens. C'est à l'aune de sa rhétorique qu'il faut juger de la concion de Gargantua. Ainsi, Mélanchthon insiste, conformément à la rhétorique antique, sur les phases successives de l'argumentation, exorde, narration, proposition, confirmation, confutation, péroraison, moments possibles, mais non tous indispensables. La concion de Gargantua commence par la proposition (préférence comme signe de victoire donnée à la mansuétude plutôt qu'à l'érection de monuments) confirmée par de nombreuses preuves dont un long exemple qui relève de la narration et la longue péroraison comprend des exemples donnés comme tels. Le terme de *concion* n'est utilisé qu'une autre fois par Rabelais dans l'ensemble de son œuvre : pour les « concions des prescheurs evangeliques » que va écouter Gargantua avec son précepteur (XXIV), la concion pour Rabelais semblant un genre où peuvent se retrouver politique et religion.

JASEUR

Lorsqu'il entend Eudemon, « toute la contenance de Gargantua fut qu'il se print à plorer comme une vache, et se cachoit le visage de son bonnet, et ne fut possible de tirer de luy une parolle, non plus qu'un pet d'un asne mort » (XV). Tel n'était pas le cas, lorsque « jeune garsonnet », il montrait son intelligence dans l'épisode des cheveux factices (XII) et du torchecul (XIII). Son astuce lui vaut d'être, au premier, qualifié de *jaseur* et *causeur*, deux termes qui trouvent là leur première attestation en français. Robert Estienne, dans son dictionnaire de 1539, donnera pour équivalents de *jaseur*, « Nugator, Garrulus », mais ignorera – de même dans son dictionnaire de 1549 – *causeur*, pour lequel Jean Nicot, dans son dictionnaire de 1606, précisera : « Est celui qui afflue en desmesuré et frivole langage. Nugarum plenus ac sectator, loquax ». Cette occurrence de *causeur* est un hapax dans l'œuvre de Rabelais qui n'offre qu'un autre emploi de *jaseur* : Gargantua allait entendre les bateleurs, vendeurs de thériaque et considérait leurs gestes, ruses et « beau parler : singulièrement de ceux de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature

grands jaseurs et beaux bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds » (XXIII). Rabelais n'utilise pas l'un des termes favoris de Fabri, celui de *parleur*. Mais, peut-être, ce *parleur* lui a-t-il suggéré son *jaseur* et *causeur*, car Fabri est très présent dans ces épisodes du jeune Gargantua.

Gargantua n'a que cinq ans et pourrait bien faire partie de ce petit nombre chez qui la divinité de l'entendement supplée à l'ignorance de la rhétorique, ainsi que le reconnaît Fabri : « Parquoy toute parolle est frivolle s'elle n'est decorée par les rigles des orateurs et enrichie de substance de diverses doctrines, jasoit ce que aucuns ygnorans desdictes rigles et sentences escripvent et composent aucune chose par la divinite de leur entendement et morale acoustumance¹⁸ ». Grandgousier connaît « l'esprit merveilleux de Gargantua à l'invention d'un torchecul » et reconnaît que l'entendement de son fils « participe de quelque divinité ». Gargantua se joue savamment de la convenance des matières et des styles, qu'il s'agisse de sa première prise de parole dans l'épisode du torchecul : « J'ay (respondit Gargantua) par longue et curieuse experience inventé un moyen de me torcher le cul, le plus seigneurial, le plus excellent, le plus expedient que jamais feut veu » (XIII) ou, en fin d'épisode : « Et ne pensez que la beatitude des Heroes et semidieux qui sont par les champs Elysiens soit en leur Asphodele ou Ambrosie, ou Nectar, comme disent ces vieilles ycy. Elle est (scelon mon opinion) en ce qu'ilz se torchent le cul d'un oyzon ». Ce chapitre, comme maints autres passages de Rabelais, est à mettre en relation avec le traitement que Fabri fait de la traditionnelle tripartition des styles¹⁹. Alors que dans la *Rhétorique à Herennius* (IV, 11-18), sont distingués les styles élevé (*gravis*), moyen (*mediocris*), simple (*extenuatus*) en convenance avec les choses (*res*), Fabri parle de « matières et substances », les détaillant. En effet, pour lui, il est trois manières de parler de toutes matières ou substances : haute et grave ; moyenne et familière ; basse et humiliée. Les substances hautes relèvent de la théologie, des arts libéraux, du régime des princes et des choses

18 Pierre Fabri, *Le Grand et Vray Art de pleine rhetorique, utile, proffitable, et necessaire*, op. cit., livre I, f. 2v°. Voir, pour une réflexion sur les rapports entre art et nature, Jean Lecoq, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 58-71.

19 *Ibid.*, f. 13-16.

publiques ; les moyennes : des choses mécaniques, économiques, du gouvernement de la maison, du commerce ; les basses : de la famille, de la maison, des petits enfants, des fleurettes, des bergers. Les termes hauts utilisés pour les matières hautes peuvent l'être aussi pour les matières moyennes ou appliqués aux basses par ironie ; les termes moyens sont applicables à toutes ; les bas aux basses. Les superlatifs sont des termes hauts, les comparatifs des termes hauts ou moyens, les positifs des termes moyens ou bas, les diminutifs des termes bas²⁰.

Dans l'épisode du torchecul, Rabelais se joue de la manière haute (superlatifs, périodes, ternaires, exemples des héros et semidioux) de parler d'une basse matière, à savoir la matière fécale. C'est précisément ainsi qu'il la nomme lorsque Gargantua évoque un moyen de se torcher qui fait « tres-bonne aspersion de la matiere fecale ». Ce n'est pas le seul emploi de ce syntagme dans *Gargantua*, où se fait la transgression de la hiérarchie des styles. Le narrateur, en racontant l'ingestion de tripes par Gargamelle, s'exclame : « O belle matiere fecale que doivoit boursouffler en elle ! » (IV), *boursouffler* pouvant renvoyer à un des défauts du style élevé (*sufflatus, inflatus*). Les deux emplois de la matière fécale dans le *Quart livre* jouent de même des rapports entre basse matière et termes hauts²¹. Difficile de ne pas penser que Rabelais s'amuse des développements de la rhétorique de Fabri ! D'autant plus que, chez Rabelais, la seule *matière* à être dotée au singulier d'un qualificatif est *fécale* et que, au pluriel, les seuls emplois de *matière* avec qualificatif dans l'ensemble des livres de

20 Fabri fournit des exemples significatifs de haute matière en hauts termes : « Sire vous estes nostre souverain roy tresdoubte par le monde universel pour les tresgrandes et rigoureuses batailles, esquelles vous avez victorieusement triumphe de voz ennemis », en termes communs : « Quelle plus grande joye pourroit il plus advenir à vos subjectz que de estre en paix maintenez, en droicte justice gouvernez, soubz prince liberal plain de clemence et misericorde », en termes bas : « Doresnavant marchandise affluera de toutes regions en ce royaulme. Les gens se reposeront qui par cy devant ont este longuement molestez, les pastourraulx dormiront seurement aux champs avec les brebiettes » (*ibid.*, f. 15).

21 « ainsi Gaster renvoyoit ces Matagotz à la scelle persée veoir, considerer, philosopher, et contempler quelle matiere ilz trouvoit en sa matiere fecale » (*Quart livre*, LX) et « Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fient, dejection, matiere fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estront, scybale, ou spyrathe ? C'est (croy je) saphran d'Hibernie » (*Quart livre*, LXVII) ; la matière fécale est aussi présente dans *Pantagruel* XII et XXXIII, mais sans connotations rhétoriques.

Rabelais sont concentrés dans le prologue de *Gargantua* où ils se réfèrent au contenu du livre: « C'est à dire que les matieres icy traictées ne sont tant folastres, comme le tiltre au dessus pretendoit. Et posé le cas, qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom [...]. Aussi est ce la juste heure, d'escire ces haultes matieres et sciences profondes ». Fabri parle non seulement des hautes matières, mais des matières joyeuses²².

114

Gargantua est à lire en étroite relation avec la rhétorique de Fabri. Incongruités, convenances (ou plutôt inconvenances de la matière et de la manière), Rabelais s'est amusé de cet art de pleine rhétorique et sûrement beaucoup plus largement qu'il est ici fait état. La rhétorique de Mélancthon est aussi en arrière-plan de *Gargantua* et son influence est, à maints égards, considérable. Rabelais a mis en scène l'actualité rhétorique la plus contemporaine, mais aussi une réflexion sur les usages de la rhétorique (mauvais orateur, émules d'une rhétorique revisitée) et sur les rapports entre art et nature, rhétorique et poétique, avec le jeune Gargantua et son inventivité verbale, à mettre en relation avec le « *genius* » cher à Érasme et les variations sur l'improvisation et la mémoire d'Ange Politien.

²² Pierre Fabri, *Le Grand et Vray Art de pleine rhetorique, utile, proffitable, et necessaire*, *op. cit.*, livre I, f. 8v^o.

Jean Racine

Athalie

GRAMMAIRE ET STYLISTIQUE DU NOM *DIEU* DANS *ATHALIE*

Nicolas Laurent

Dans *Athalie*,

Dieu conduit toute l'action, comme Athalie ne le comprendra que trop tard (v. 1774). D'un bout à l'autre, tout est, sinon miracle, du moins indice de son intervention : la préservation de Joas, le cauchemar et le trouble de la reine, la finesse des réponses de l'enfant, la vision de Joad, la libération d'Abner, l'aveugle avidité d'Athalie, le courage des lévites et l'effroi des soldats. Ce sont les hommes qui agissent. Mais c'est Dieu, « à ses desseins sacrés employant les humains » (v. 1081) qui les inspire [...].¹

Cette toute-puissance de Dieu s'incarne notamment dans l'importance accordée aux noms divins *Dieu*, *le Seigneur*, *l'Éternel*, *le Tout-Puissant*². Ces noms n'ont pas le même statut ni la même fréquence dans *Athalie*. *Dieu* domine largement le corpus – mais encore faut-il s'entendre sur ce nom, car il est ambigu : Racine fait grand usage de *Dieu* seul, mais aussi de constructions modifiées du nom propre, de désignations libres utilisant le nom commun pour référer à Dieu ou à un autre dieu, ou bien encore de dénominations complexes formées à partir de *Dieu*. C'est dans ce riche ensemble de dénominations et de désignations divines que nous proposons de tracer quelques pistes grammaticales et stylistiques, à partir d'un examen de la microstructure interne et de la syntaxe externe des unités considérées. Ce faisant, nous verrons que les jeux portant sur la référence à Dieu rendent sensible, pour chaque personnage de la pièce, le rapport à Dieu et au divin : la référence à Dieu n'empêche pas

- 1 Jean Rohou, notice d'*Athalie*, dans Racine, *Théâtre complet*, éd. Jean Rohou, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1998, p. 1108.
- 2 Nous mettons à part (*le*) *Sauveur* présent aux v. 1174 et 1176.

« la mise en scène et l'analyse des vertus et des passions humaines », elle en est même le ressort³.

LE PARADIGME DES NOMS DIVINS : VUE D'ENSEMBLE

Dieu, le Seigneur, l'Éternel, le Tout-Puissant sont tous des noms propres *accidentels* au sens où Marc Wilmet entend cette notion⁴ : ils proviennent de mots originellement non propres, notamment de noms communs (*dieu, seigneur – éternel* et *tout-puissant* sont nominalisés). Ils se distinguent des noms propres *essentiels*, qui ne font pas apparaître une telle relation (par exemple *Athalie, Jérusalem*). Le caractère accidentel ou essentiel d'un nom propre s'apprécie dans la synchronie d'une langue donnée : *Baal*, autre nom divin, est un nom propre accidentel en hébreu (le nom signifie « seigneur », « maître »), mais un nom propre essentiel en français.

118

On dira aussi, si l'on suit la terminologie de Kerstin Jonasson⁵, que *Dieu, le Seigneur...* sont des noms propres *descriptifs* : Dieu est bien un Dieu, l'Éternel est Dieu en tant qu'il est éternel, etc. Ces noms propres cumulent donc : une fonction *descriptive*, ou conceptuelle, disant quelque chose de leur porteur (ils sont sémantiquement motivés) ; et une fonction *dénominate* : l'être dont il est question s'appelle/est appelé *Dieu, le Seigneur, l'Éternel...* Racine n'utilise pas *Jehova*, nom propre essentiel qui transcrit le tétragramme YHWH (Gabriel Spillebout rappelle que ce terme n'apparaît pas dans la littérature française classique⁶), ni *Yahvé*, la transcription actuelle. Tous les noms de Dieu sont donc, dans *Athalie*, à la différence de *Baal*, des noms descriptifs.

Cependant, *Dieu* se distingue des autres noms de Dieu par au moins deux caractéristiques, qui sont liées :

3 Voir J. Rohou, notice citée, p. 1118.

4 Voir notamment Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, p. 79.

5 Kerstin Jonasson, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

6 Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Droz, 1968, p. 78.

- (i) sur le plan morphosyntaxique, *Dieu* se construit avec le déterminant zéro prototypique du nom propre essentiel standard, alors que les autres noms divins présents dans la pièce sont des descriptions définies figées en noms propres ;
- (ii) sur le plan énonciatif, *Dieu* représente la dénomination non marquée de Dieu, les autres noms divins étant à considérer, plutôt, comme des substituts paradigmatiques, même s'ils sont bien, *aussi*, des noms de Dieu. On relève dans *Athalie*, sauf erreur, 76 occurrences de *Dieu* en emploi standard référant à Dieu, 28 occurrences de (*le*) *Seigneur* en emploi standard⁷, et une seule occurrence de *l'Éternel* (v. 1) et de *le Tout-Puissant* (à la fin de la pièce, au v. 1748).

Le fait que *Dieu* se présente avec le déterminant zéro et qu'il constitue une dénomination non marquée peut impliquer une relative essentialisation en langue. Mais ce n'est pas le cas dans *Athalie*, où il s'agit de « fai[re][...] éclater » (v. 228) la puissance de celui qui, seul, est Dieu. Le discours, pour une part, motive ou remotive le contenu descriptif du nom ainsi que son statut de dénomination individuelle.

Naturellement – et c'est l'un des aspects importants de la pièce –, le fonctionnement propre de ces unités n'a de sens que dans un univers de croyance donné. *Athalie* n'emploie jamais *Dieu* seul pour désigner le Dieu des Juifs, sauf dans le dialogue avec Joas. Elle cite le nom propre polyphoniquement, comme en écholalie, pour « se mettre de plain-pied⁸ » avec lui :

ATHALIE.

J'entends. Mais tout ce peuple enfermé en ce lieu,
À quoi s'occupe-t-il ?

JOAS.

Il loue, il bénit Dieu.

7 Il faut ajouter les nombreuses occurrences du nom propre *Dieu* en emploi modifié (voir ci-dessous), et deux occurrences de la structure [déterminant possessif + *Seigneur*]. Les dénominations et désignations du Dieu des Juifs l'emportent largement sur Baal, dont le nom est prononcé 11 fois.

8 Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, op. cit., p. 95.

ATHALIE.

Dieu veut-il qu'à toute heure on prie, on le contemple?

(II, 7, v. 669-671)⁹

Ailleurs, Athalie utilise le nom *Dieu* en le mettant explicitement à distance par toutes sortes de moyens lexico-syntaxiques – qui n'impliquent pas nécessairement une « dé-proprialisat[i]on » complète du nom –, comme nous le verrons ci-dessous.

DIEU ET DIEU

120

Le nom *D(d)ieu* intervient dans différentes configurations linguistiques. Il peut correspondre à un statut de nom commun – il possède alors un sens conceptuel, catégorisant, et sert à désigner Dieu ou un autre dieu (l'extensité du SN est prélevée sur son extension virtuelle) – mais il peut aussi être un nom propre, en emploi standard ou modifié, ou bien encore prendre part à un nom propre accidentel complexe désignant Dieu. L'expression du contenu métaphysique de *Athalie* passe assurément par l'exploitation d'un double *continuum* nom commun ↔ nom propre¹⁰ resserré autour du nom du Dieu unique.

Le nom commun *dieu*

Ce *continuum* entre le nom commun et le nom propre accidentel est exploité pour opposer l'adoration du « vrai Dieu » au culte idolâtre de Baal. Ainsi dans le dialogue entre Athalie et Joas :

ATHALIE.

J'ai mon Dieu que je sers. Vous servirez le vôtre.

Ce sont deux puissants dieux.

JOAS.

Il faut craindre le mien.

9 Nous citons la pièce à partir de l'édition fournie par Georges Forestier (Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001) qui reprend le texte de la première édition de 1691 en conservant la ponctuation et les majuscules d'origine.

10 Sur ce *continuum*, voir Nicolas Laurent, *La Part réelle du langage. Essai sur le système du nom propre*, Paris, Champion, 2016.

Lui seul est Dieu, Madame, et le vôtre n'est rien.

(II, 7, v. 684-686)

auquel répond le chœur à la fin de l'acte :

UNE AUTRE.

Pendant que du dieu d'Athalie
Chacun court encenser l'autel,
Un Enfant courageux publie
Que Dieu lui seul est éternel,
Et parle comme un autre Élie
Devant cette autre Jézabel.

(II, 9, 756-761)

Le *dieu* d'Athalie est *un* dieu. De fait,

Athalie fait du monothéisme chrétien un système parmi d'autres ; soucieuse peut-être de gouverner sagement, elle se montre accueillante aux contraires, absorbe des croyances dont la coexistence paraît impossible et s'offre en intercesseur entre deux univers de croyance¹¹.

En réponse à cette invitation, l'affirmation dogmatique de Joas vise aussi bien, semble-t-il, à rétablir l'unicité absolue du référent que la dénomination elle-même : le nom de *Dieu* ne vaut que pour son Dieu. Le déterminant zéro, ostensiblement présent dans la réplique et dans le chant du chœur, et qui s'oppose à la détermination multiple du nom commun (« *mon Dieu que je sers* », « *deux puissants dieux* », « [*le*] dieu d'Athalie »¹²), possède, en ce sens, une fonction métaphysique. Il est la figure grammaticale de ce qui est auto-déterminé, et a valeur de réfutation du polythéisme. Son effet est renforcé deux fois par l'adjectif *seul* de sens exceptif, le v. 754 (*Que*) *Dieu lui seul est éternel* redoublant même la référence à Dieu par une apposition pronominale (*lui seul*

11 Adrien Paschoud, « *Athalie* (1690) de Racine à la lumière des sources hébraïques et grecques : la lutte des sacralités », *Études de Lettres*, 2010/1-2, « Tradition classique », p. 12.

12 C'est nous qui soulignons.

est apposé à *Dieu*)¹³. On notera qu'en aval, la nomination de Dieu s'accompagne de deux antonomases de nom propre. Ce type de trope est très rare dans la pièce : il vient ici, dans une structure comparative, célébrer l'assurance et la sagesse d'Éliacin, mais aussi renforcer, en creux, le mystère de son identité et de son nom.

Mathan, aussi, fait usage du nom commun catégorisant pour désigner aussi bien le Dieu des Juifs que le dieu d'Athalie. Son grand récit de l'acte III est encadré par deux désignations périphrastiques du « Dieu qu'[il a] quitté » :

Né Ministre du Dieu qu'en ce Temple on adore,
Peut-être que Mathan le servirait encore [...]

(III, 3, v. 924-925)

Toutefois, je l'avoue, en ce comble de gloire
Du Dieu que j'ai quitté l'importune mémoire
Jette encore en mon âme un reste de terreur.

(III, 3, v. 956-958)

Ces désignations « pivotent » autour de la désignation du Dieu d'Athalie, placée au centre :

Enfin au Dieu nouveau qu'elle avait introduit
Par les mains d'Athalie un Temple fut construit.

(III, 3, v. 945-946)

Dans ces emplois, l'identification du référent du SN dépend de la relative déterminative, qui isole le trait distinctif. Ainsi s'opposent (*le*) *Dieu qu'en ce Temple on adore* et (*le*) *Dieu nouveau qu'elle avait introduit*. On notera la variation personnelle présente dans les trois relatives (*on* omnipersonnel, *elle, je*) : la reprise de la même structure à la fin s'associe à la disparition de l'énallage (*Mathan...* au v. 924) et à la subjectivation de l'énoncé pour évoquer la « conscience déchirée »¹⁴ du prêtre apostat. Les

13 Pour les emplois de *seul* focalisant Dieu, voir encore les v. 1093, 1576 et 1774. Athalie s'exclame ainsi : « Impitoyable Dieu, toi *seul* as tout conduit » (V, 6, v. 1774).

14 Adrien Paschoud, « *Athalie* (1690) de Racine à la lumière des sources hébraïques et grecques », art. cit., p. 14.

univers de croyance ou, tout simplement, les croyances impliquent des traitements linguistiques différenciés du nom *dieu* – mais aussi, comme nous allons le voir, du nom *de* Dieu.

Le nom propre *Dieu* en emploi standard

Le statut propre du nom *Dieu* désignant Dieu est reconnu au XVII^e siècle, mais les grammairiens pointent souvent son ambiguïté. Ils sont, à l'évidence, sensibles à son contenu descriptif, mais aussi à l'importance des constructions dans lesquelles il est déterminé comme un nom commun tout en désignant... « le vrai Dieu ». Selon Charles Maupas, « Dieu est réputé nom propre entendu du vrai Dieu¹⁵ ». Cependant, et à la différence de ce qui se produit avec un nom propre tel que « Pompée », qui, lors de l'ajout d'une épithète, n'est précédé de l'article que si cette épithète est antéposée (*le grand Pompée vs Pompée le grand*),

l'usage veut que si on ajoute quelque épithète à ce nom *Dieu*, soit devant, soit après, toujours est requis l'article défini. *J'adore le vrai Dieu, le monde est l'ouvrage du Dieu fort. J'adresse mes prières au Dieu vivant.* De même en y ajoutant quelque nom de faux Dieu. *L'Idole du Dieu Jupiter. S'attaquer au Dieu Mars*¹⁶.

Antoine Oudin note encore :

Le nom de *Dieu* pris pour le vrai Dieu, & ces autres, *Monsieur, Madame, & Mademoiselle*, passent pour noms propres, & toutefois ils souffrent aussi des exceptions : car ajoutant quelque épithète ou nom de faux dieu, à ce nom de *Dieu*, nous disons *le vrai Dieu : le seul Dieu : le Dieu*

15 Charles Maupas, *Grammaire et syntaxe française*, Rouen, Jacques Cailloué, 1638 [3^e éd.], p. 53. Nous modernisons l'orthographe des citations.

16 *Ibid.*, p. 53-54. Les SN *le grand Pompée* et *Pompée le grand* ne sont pas symétriques et la linguistique du nom propre a pu montrer que le second n'est pas une variante du premier. Voir par exemple Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994, p. 69-75.

Mercur, etc. De même peut-on dire par dérision, *le beau Monsieur : la belle Madame : vous faites le Monsieur : vous faites la Madame*¹⁷.

Parallèlement, selon Laurent Chiflet,

ce nom, *Dieu*, est décliné comme les noms propres, par l'article indéfini, *Dieu, de Dieu, à Dieu*. Pareillement les Pronoms ; comme, *de moi, à moi, de toi, à toi* etc.¹⁸.

124

Claude Buffier confirmera : « on décline *Dieu, de Dieu, à Dieu* : parce que Dieu est le nom propre du Souverain Être qui est unique¹⁹ ». Bien évidemment, l'argument de Buffier n'est pas pertinent : ce n'est pas parce que le nom réfère à un être unique que c'est un nom propre, mais bien parce qu'il a adopté un mode de référence « direct » que révèle la paraphrase dénominative : Dieu est le dieu qui s'appelle *Dieu*. L'individualisation du concept lexical est parente d'une transformation dénominative qui modifie la *nature* de l'extensité du SN (extensité relative avec un nom commun, car prélevée sur une extension, extensité absolue avec un nom propre). Buffier note cependant que les noms propres ne sont pas toujours « employés en tant que propres » : ils peuvent être « employés comme pouvant convenir à plusieurs objets » et, dans ce cas, ils reçoivent l'article défini : « le *Dieu des chrétiens*, le *Dieu des miséricordes*²⁰ ». Certains estiment encore que *Dieu* est un nom commun « en soi », mais qu'il peut tenir lieu de nom propre en discours. C'est la position de Louis de Lesclache : selon lui,

il y a [des] noms qui n'étant pas propres à une seule chose, ni à une seule personne, ne laissent pas néanmoins de s'écrire par de grandes lettres ;

17 Antoine Oudin, *Grammaire française rapportée au langage du temps*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [2^e éd.], p. 56-57.

18 Laurent Chiflet, *Essai d'une parfaite grammaire de la langue française*, Cologne, Pierre Le Grand, 1680 [6^e éd.], p. 17. Rappelons que la commutation avec un pronom montre que le nom propre en emploi référentiel n'a pas statut de « nom » mais de syntagme nominal.

19 Claude Buffier, *Grammaire française*, Paris, N. Le Clerc et al., 1709, p. 155-156.

20 *Ibid.*, p. 156.

comme, *Dieu, Seigneur, Monsieur, & Monseigneur, Apôtre, Pape, Concile, Pontife, Cardinal* [...]

mais « tous ces noms, quoique la plupart communs en soi, tiennent lieu, & se mettent en quelque façon comme des noms propres »²¹. L'explication n'est pas très claire – que signifie précisément « tenir lieu » et « se mettre en quelque façon comme un nom propre » ? L'individualisation du nom *Dieu* appliqué à Dieu, si elle n'occulte pas entièrement le contenu descriptif du nom commun, fait de celui-ci un désignateur qui a franchi le « seuil²² » du nom propre.

Dans *Athalie*, *Dieu* est souvent sujet d'un verbe exprimant son agentivité (*vouloir, montrer, faire...*), et il est souvent placé à l'initiale de la phrase (ou de la proposition) et du vers (dans les trois premières syllabes), en particulier dans le discours de Joad :

Vos larmes, Josabet, n'ont rien de criminel.
Mais Dieu veut qu'on espère en son soin paternel.

(I, 2, v. 265-266)

Joad met régulièrement en valeur le nom même de Dieu en le plaçant dans le second membre d'un système binaire, qui plus est après un mot grammatical qui occupe la première syllabe du vers (*et, mais, quand*). C'est le cas ici, où, animé par une « extraordinaire foi en Dieu²³ », il veut reconforter Josabet par le rappel de sa miséricorde envers les hommes. On notera d'ailleurs que l'énonciation de *Dieu* transcende objectivement les conditions immédiates de l'échange, par le passage d'un énoncé embrayé (déterminant possessif déictique *vos*, apostrophe *Josabet*, présent étroit *ont*) à un énoncé débrayé (nom propre délocutif *Dieu*, pronom omnipersone *on*, présent atemporel *espère*), sans parler du jeu sur le signe de l'énoncé, qui devient positif.

21 Louis de Lesclache, *Traité de l'orthographe*, Paris, Pierre Promé, 1669, p. 175-176.

22 Nous empruntons cette métaphore aux travaux de Paul Fabre (voir Paul Siblot, « Sur le seuil du nom propre », dans Teddy Arnavielle et Jeanne-Marie Barbéris [dir.], *Hommages à Paul Fabre*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, département des Sciences du langage, 1997, p. 175-186).

23 Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, op. cit., p. 100.

Cette énonciation renforcée de *Dieu* apparaît aussi dans cette séquence célèbre où le nom n'est pas sujet, mais où l'on retrouve un dispositif binaire :

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des Méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

(I, I, v. 61-64)

126

La périphrase du début, qui couvre tout le premier vers – et qu'on a pu considérer, à l'Âge classique, comme une antonomase, dans une conception très large (et peu théorisée) de la notion²⁴ –, est remplacée par *Dieu* seul dans la proposition *Je crains Dieu*. Cette désignation, qui garde en mémoire, sous la forme de traits connotatifs, les éléments de la périphrase, participe d'un effet de sublime²⁵, par la disproportion du signifiant (le monosyllabe *Dieu*, qui fait disparaître, en surface, toute figure – mais la figure n'est-elle pas ici dans le choix d'une désignation « normale » ?) et de l'évocation de Dieu même et de ses effets. À la différence de ce qui se produit dans l'exemple précédent, l'énonciation du nom divin – la première chez Joad – s'accompagne d'un embrayage marqué, d'autant que *je* est prédiqué par une apposition anticipante qui couvre également tout un vers ; encore faut-il noter que ce *je*, s'il vaut pour Joad, vaut aussi, en un emploi typifiant, et rhétoriquement orienté, pour tout adorateur du « vrai Dieu ».

L'écriture d'*Athalie* vise donc à conférer au nom divin un certain poids rhématique. Cette rhématicité est particulièrement sensible,

24 Voir Nicolas Beauzée et Jean-François Marmontel (dir.), *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*, Paris/Liège, Panckoucke/Plomteux, t. I, 1782, p. 207. Pierre Fontanier proposera de voir dans cet exemple une « pronomination », reprenant un terme latin qui a pu désigner l'antonomase de nom commun. Ce terme lui sert à étiqueter une expression qui diffère de la périphrase « en ce qu'elle ne roule que sur une idée, et n'est substituée qu'à un nom, au lieu que la périphrase roule sur une pensée, et est substituée à une autre phrase » (*Les Figures du discours* [1821-1830], Paris, Flammarion, 1977, p. 326).

25 Voir sur ce point les analyses éclairantes de Tony Gheeraert (« Racine prophète sublime », *La Licorne*, 50, « Racine poète », 1999, p. 75-92).

par exemple, au moment où Joad exprime le contenu du serment qu'il demande à Joas :

Promettez sur ce Livre et devant ces Témoins
Que Dieu fera toujours le premier de vos soins, [...]
(IV, 4, v. 1403-1404)

– le nom divin est sujet, mais il est le support, dans le cadre d'une construction attributive, d'une focalisation ailleurs marquée par l'adjectif *seul* que nous avons déjà repéré²⁶.

Ou bien encore lorsque, dans une exclamative indirecte, il intensifie le caractère miraculeux de l'intervention divine :

Vous saurez par quelle grâce insigne,
D'une Mère en fureur Dieu trompant le dessein,
Quand déjà son poignard était dans votre sein,
Vous choisit, vous sauva du milieu du carnage.
(IV, 2, v. 1294-1297)

Le nom divin, placé, grâce à la métaposition du SP « D'une Mère en fureur », au milieu du vers, comme pour figurer l'irruption même de la transcendance « [au] milieu du carnage », est sujet de deux prédicats mis en valeur par la cadence mineure.

La tirade suivante est structurée par l'anaphore rhétorique de *Dieu*, dans une énonciation qui autonomise le nom et valorise, à partir d'un rôle syntaxique de complément direct, l'agentivité de Dieu, et donc le rapport *Dieu + qui*, plutôt que le rapport attributif initial *comptez-vous pour rien Dieu...*, le dernier distique remplaçant *qui* par *dont* pour insérer un autre sujet, *le bras vengeur (de Dieu)* :

Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous ?
Dieu, qui de l'orphelin protège l'innocence,
Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance ;

26 Même rhématicité du sujet chez Éliacin/Joas au v. 640 : « Ce Temple est mon pays, je n'en connais point d'autre », en réponse à la question d'Athalie : « Ne sait-on pas au moins quel pays est le vôtre ? » (II, 7). Aucune focalisation contrastive, ici, à l'intérieur d'une classe qui serait celle des « temples », bien sûr, mais à l'intérieur de celle des « pays », puisque l'enchaînement sur le mot s'accompagne d'une antanaclase.

Dieu, qui hait les Tyrans, et qui dans Jezraël
Jura d'exterminer Achab et Jézabel; [...]
Dieu, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,
Sur cette race impie est toujours étendu.

(I, 2, v. 226-234)

D'autres personnages emploient bien évidemment *Dieu*. C'est le cas d'Abner qui, à deux exceptions près, l'emploie toujours comme sujet. Dans la première occurrence de *Dieu* non modifié se concentre toute la poétique d'*Athalie*:

128

Je l'[Athalie]observais hier, et je voyais ses yeux
Lancer sur le Lieu saint des regards furieux ;
Comme si dans le fond de ce vaste édifice
Dieu cachait un Vengeur armé pour son supplice.

(I, 1, v. 53-56)

Abner réfère à Dieu par *Dieu* après avoir notamment utilisé *l'Éternel* (v. 1), *(le) Dieu de l'Univers* (v. 11), *son Dieu* (v. 17) et *le Dieu qu'il a quitté* (v. 42) : au sein de ce paradigme désignationnel, *Dieu* intervient dans une subordonnée hypothético-comparative en *comme si* qui modalise ce qui pourtant est vrai (Abner ignore que le Temple abrite un Vengeur) et intensifie donc le caractère extraordinaire de ce qui sera représenté sur scène. De fait, Racine accorde dans toute la pièce une importance remarquable au morphème *si* dans l'expression de l'incertitude ou du mystère propres à cette « tragédie de l'identité²⁷ », que le morphème soit : (i) le morphème conjonctif de l'hypothèse, comme ici ou bien dans les vers suivants :

Que feriez-vous de plus, *si* des Rois vos aïeux
Ce jeune Enfant était un reste précieux ?

(Abner, V, 2, v. 1625-1626)

(ii) le morphème adverbial-conjonctif de l'interrogation indirecte totale :

27 Georges Forestier, préface à son édition d'*Athalie*, éd. cit., p. 17.

Abner, quoiqu'on se pût assurer sur sa foi,
Ne sait pas même encor *si* nous avons un Roi.

(Joad, I, 2, v. 201-202)

Et c'est sur tous ces Rois sa justice sévère,
Que je crains pour le fils de mon malheureux Frère.
Qui sait *si* cet Enfant par leur crime entraîné
Avec eux en naissant ne fut pas condamné?
Si Dieu le séparant d'une odieuse race,
En faveur de David voudra lui faire grâce?

(Josabet, I, 2, v. 235-240²⁸)

(iii) le morphème adverbial du haut degré :

Quel est cet autre Enfant *si* cher à votre amour?
Ce grand attachement me surprend à mon tour.
Est-ce un trésor pour vous *si* précieux, *si* rare?
Est-ce un libérateur que le Ciel vous prépare?

(Mathan, III, 4, v. 993-996).

Les co-occurrences de *si* et d'une expression désignant Dieu ou Joas sont donc particulièrement significatives²⁹.

Le nom propre *Dieu* en emploi modifié

Un bref rappel s'impose sur la notion de « nom propre modifié ». Cette dénomination, que l'on doit à Georges Kleiber³⁰, est, on le

28 On ajoutera que le tour lexicalisé *qui sait si* fonctionne comme locution adverbiale pour signifier l'hypothèse (« Qui sait si cet Enfant... » peut être paraphrasé par « Peut-être cet Enfant [...] fut-il condamné » (voir Marie-Alix Le Loup, dans Julia Gros de Gasquet *et al.*, « *Esther* » et « *Athalie* » de Racine, Neuilly, Atlande, 2004, p. 168)).

29 Autre remarque concernant *Dieu* : le nom est aussi fréquemment complément d'une préposition, le SP étant complément déterminatif du nom. Le plus souvent, ce SP est métoposé et figure dans le premier hémistiche, *Dieu* tombant à la césure de l'alexandrin (et figurant donc à l'acmé de la diction) : « des ennemis de Dieu la coupable insolence [...] » (Joad, I, 2, v. 166), « J'entends chanter de Dieu les grandeurs infinies » (Joas, II, 7, v. 675).

30 Georges Kleiber, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck, 1981.

sait, ambiguë. Elle renvoie, comme l'indique Sarah Leroy³¹, à deux points de vue hétérogènes, selon qu'on retient comme critère majeur la modification du fonctionnement référentiel d'un nom propre ne désignant plus « directement » et intégralement son porteur (« perspective référentialiste ») ou bien la modification formelle du nom propre lui-même qui ne se présente plus dans sa configuration standard (« perspective syntaxique »). Ces deux points de vue sont liés, et coïncident bien souvent : dans les antonomases de nom propre « un autre Élie » et « cette autre Jézabel » déjà citées (v. 760-761), la modification syntaxique des noms propres *Élie* et *Jézabel* se combine à une modification référentielle, puisque *Élie* et *Jézabel* ne désignent plus leurs porteurs, mais une classe d'individus – qui sont *comme* Élie ou Jézabel –, classe momentanée, purement discursive, dont est extrait un individu. Le nom propre est engagé dans un processus de conceptualisation qui en fait un nom commun « discursif »³².

Cependant, il est fréquent que les points de vue syntaxique et référentiel ne coïncident pas, et c'est précisément ce que montrent la plupart des occurrences d'*Athalie*. Si l'on laisse de côté, provisoirement, les noms divins, on rencontre par exemple des désignations d'Athalie formées de son nom et de ce qu'on a coutume d'appeler une épithète de nature (ou de caractère³³) : « la superbe Athalie » (v. 51), « l'injuste Athalie » (v. 206), « l'implacable Athalie » (v. 244). Ces SN fonctionnent en relation avec d'autres SN formés à partir de noms communs et dans lesquels dominent les termes évaluatifs, souvent associés à l'article

31 Sarah Leroy, Présentation de *Langue française*, 146, « Noms propres : la modification », 2005/2, p. 3-8.

32 Georges Kleiber, « Sur la définition des noms propres : une dizaine d'années après », dans Michèle Noailly (dir.), *Nom propre et nomination*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 32. La notion de « nom commun discursif » correspond aux cas où le nom propre en emploi modifié accède à un sens « prédicatif » (conceptuel, catégorisant) mais dont « l'interprétation continue de se faire à partir des Npr de départ », à la différence de *poubelle* ou *frigidaire* qui sont devenus de purs noms communs.

33 Grevisse, apparemment, réserve l'épithète de nature au nom commun (« La lune blanche ») et évoque une « épithète de caractère » pour le nom propre, le tour exprimant « une qualité distinctive et vraiment individuelle » (Maurice Grevisse et André Goosse, *Le Bon Usage*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2008 [1^{re} éd., Grevisse, 1936], p. 405).

indéfini à valeur attributive³⁴ : « une Reine orgueilleuse » (v. 1338), « une Femme insolente » (v. 1548), etc. Comme l'a souvent noté la critique, *Athalie* est peu présente sur scène, mais la multiplication des désignations de ce type rend particulièrement sensible la menace qu'elle exerce sur le Temple. De fait, l'examen d'une construction telle que « l'implacable *Athalie* » invite à postuler l'existence d'un troisième type de modification du nom propre, qui concerne cette fois son sens. Le nom propre, syntaxiquement modifié, n'est pas référentiellement modifié – il réfère bien à *Athalie* –, mais il est sémantiquement modifié : son *sens* en discours n'est pas réductible à la simple instruction dénominative « (trouvez) l'*x* qui s'appelle *Athalie* ». En l'occurrence, l'adjectif épithète *implacable* est affecté à ce que nous avons proposé d'appeler, après Rudolf Carnap, le *concept individuel* du nom propre, c'est-à-dire un ensemble de traits sémantiques correspondant à ce qui est connu du porteur dans une communauté donnée³⁵. Le SN *l'implacable Athalie* a donc valeur de rappel d'une propriété présentée comme notoire, comme conventionnellement attachée à *Athalie* (et qui justifie son comportement dans l'univers de croyance du locuteur) : la *deixis* (ou exophore) mémorielle, sur laquelle se fonde la désignation directe opérée par le nom propre, affecte également la détermination³⁶ opérée par *implacable*.

En ce qui concerne les constructions modifiées du nom *Dieu* dans *Athalie*, leur description peut être rendue délicate par le fait que la détermination du nom rend *ipso facto* le SN homonyme d'un SN dont la tête serait le nom commun *dieu*. De fait, certaines occurrences

34 C'est-à-dire que ces SN indéfinis réfèrent à un être parfaitement identifié en contexte, de sorte qu'est valorisé un fonctionnement prédicatif paraphrasable par une relation attributive : celle qui/*Athalie* qui est *une Reine orgueilleuse*.

35 Voir Nicolas Laurent, *La Part réelle du langage*, op. cit., p. 107 sq.

36 Nous ne pensons pas, contrairement à une tradition grammaticale tenace, que l'épithète puisse être dite « non déterminative » ou descriptive. C'est confondre le plan du sens avec celui de la référence. Nous faisons nôtre le point de vue de Marc Wilmet qui voit dans ce type de construction un fait de neutralisation (voir la *Grammaire critique du français*, op. cit., p. 212-217). Il y a ici neutralisation de la différence extensionnelle entre l'ensemble des instances possibles d'*Athalie* présupposé par le nom propre modifié et le sous-ensemble des instances conceptualisées par l'adjonction de l'épithète au nom ; autrement dit, en discours, il n'est pas possible qu'*Athalie* ne soit pas implacable.

sont franchement ambiguës, voire ambivalentes, leur interprétation se nourrissant de la double nature du nom, tandis que d'autres correspondent bien à une modification du nom propre, et donc à une manière de *concevoir* le dieu appelé *Dieu*. Là encore, les univers de croyance représentés se différencient par un certain type de rapport au nom de Dieu³⁷.

Dieu et le déterminant possessif

132

Les rapports des personnages à Dieu peuvent être explicités par l'adjonction au nom d'un déterminant possessif. Le SN *mon Dieu*, renforcé une fois par l'interjection *ô*, est systématiquement employé en apostrophe dans *Athalie*. Cette invocation, plus ou moins lexicalisée, traduit « l'appartenance au peuple de Dieu, avec tout ce qu'elle comporte de soumission et de fierté³⁸ ». Elle apparaît par exemple dans la prière finale de Joad en I, 2 :

Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle,
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur [...]

(v. 292-293)

Cette modification possessive à la première personne est la plus représentée dans la pièce.

Les possessifs de la seconde et de la troisième personne, selon Marie-Noëlle Gary-Prieur, peuvent « marqu[er] une distance prise par le locuteur » par rapport au référent du nom propre. En ce qui concerne *Athalie*, il faut plus précisément distinguer *son Dieu* et *ton Dieu*. La troisième personne ne traduit pas nécessairement une distanciation « affective » ou métaphysique du locuteur. Elle peut résulter de la

37 Précisons tout de suite que l'étude que nous proposons des constructions modifiées de *Dieu* ne vaut que pour les occurrences relevées et qu'une modification possessive, par exemple, peut recevoir une autre interprétation pour une autre occurrence donnée (par exemple une « interprétation-image »). Notre étude est donc nécessairement partielle. Pour un examen plus exhaustif et systématique de la sémantique du nom propre modifié, voir notamment Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, *op. cit.* ; K. Jonasson, *Le Nom propre*, *op. cit.* ; N. Laurent, *La Part réelle du langage*, *op. cit.*

38 Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, *op. cit.*, p. 155.

nécessité de représenter le lien existant, ou devant exister, entre Dieu et le peuple juif:

Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal

(Abner, I, 1, v. 17)

D'où vient que pour son Dieu pleine d'indifférence,
Jérusalem se tait en ce pressant danger ?

(Une voix du chœur, III, 8, v. 1195-1196)

À la différence de *mon Dieu* qui montre sur scène la foi du croyant pratiquant le culte de Dieu, le déterminant délocutif condense un état de fait paradoxal : les hommes ont oublié Dieu qui est *leur* Dieu. Le paradoxe est renforcé par la métaposition du SP, qui place le nom divin avant la césure. La modification du nom propre possède donc une valeur figurée, et elle invite à une inférence du type « Les hommes devraient aimer Dieu parce qu'il est *leur* Dieu ».

Le syntagme *ton Dieu* est, lui, exclusivement employé par Athalie³⁹ :

Dieu dans ce cœur cruel sait seul ce qui se passe.
Elle m'a fait venir, et d'un air égaré,
Tu vois de mes soldats tout ce Temple entouré,
Dit-elle. Un feu vengeur va le réduire en cendre.
Et ton Dieu contre moi ne le saurait défendre. [...]

(Abner, V, 2, v. 1576-1580)

En l'appui de ton Dieu tu t'étais reposé.

(V, 5, v. 1709)

Gabriel Spillebout relève à propos de la première occurrence « un possessif méprisant [accolé] au nom du Dieu des Juifs⁴⁰ ». On ajoutera que la variation énonciative et axiologique se fait *in praesentia* au sein de

39 Une exception : l'occurrence dans la prophétie de Joad (III, 7, v. 1146).

40 Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, op. cit., p. 95.

la réplique d'Abner, qui incorpore en discours direct la commination⁴¹ d'Athalie (*Dieu* → *ton Dieu*). Le dialogisme joue aussi entre les répliques échangées en présence :

ABNER.

Reine, Dieu m'est témoin...

ATHALIE.

Laisse là ton Dieu, traître,

Et venge-moi. [...]

(V, 5, v. 1739-1740)

134

Dans ces tours, le possessif de deuxième personne exprime « un décalage entre l'univers du locuteur et celui du destinataire⁴² » au sujet du référent du nom propre, mais on peut se demander quel est le statut exact de *Dieu*. *Ton Dieu* peut apparaître comme une variante *in praesentia* de *Dieu* non modifié. C'est le cas dans le dernier exemple, mais aussi dans la réplique d'Abner, où la répétition du nom divin transcende les niveaux énonciatifs. La nature propre se maintient à travers *ton Dieu*, qui tend à modaliser autonymiquement – le phénomène est particulièrement net dans le dernier exemple – la dénomination elle-même. Le syntagme signifie alors « celui que tu appelles Dieu, celui qui est Dieu pour toi ». Cependant, l'homonymie avec une construction non propre est sensible dans cet acte de dé-nomination divine et « ton Dieu » est aussi « celui qui est un dieu, celui qui, des dieux, est le tien ».

Dieu et le déterminant démonstratif

Dans *Athalie*, l'instruction véhiculée par le démonstratif déterminant *Dieu* est souvent anaphorique, mais il s'y ajoute, à des degrés variables, un effet d'ostension déictique (*deixis* mémorielle). La reprise anaphorique est sensible chez Joad :

41 Ainsi définie par Pierre Fontanier : « la menace ou l'annonce d'un malheur plus ou moins horrible, par l'image duquel on cherche à porter le trouble ou l'effroi dans l'âme de ceux contre qui l'on se sent animé par la haine, la colère, l'indignation ou la vengeance » (*Les Figures du discours*, op. cit., p. 434). Fontanier donne pour exemple la réaction de Joad à la présence de Mathan en III, 5 (v. 1034-1040).

42 Marie-Noëlle Gary Prieur, *Grammaire du nom propre*, op. cit., p. 221.

Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche.

Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche: [...]

(I, 1, v. 83-84)

Dieu, qui figure dans le discours direct attribué à Abner, est repris par Joad dans le SN anaphorique *ce Dieu*. L'ajout du démonstratif, qui n'est pas nécessaire à l'intelligibilité du SN, « constitue le référent du nom propre comme objet de jugement du locuteur⁴³ » et renforce l'opposition entre les deux personnages, d'ailleurs portée aussi par la variation syntaxique : de complément direct, le nom divin devient sujet.

Le dialogisme interlocutif est également présent dans l'emploi que fait Athalie de *ce Dieu* en II, 7 :

Ce Dieu depuis longtemps votre unique refuge,

Que deviendra l'effet de ses prédictions ?

(v. 732-733)

en écho à *Dieu* présent dans la réplique précédente de Josabet (v. 731), mais aussi à *votre David* et *votre Dieu* dans la tirade précédente d'Athalie (v. 721 et 727). On relève toutefois une expression nominale, « depuis longtemps votre unique refuge », qui peut s'analyser comme un prédicat apposé, ou bien comme une structure épithétique fonctionnant en corrélation avec *ce* : la structure paraît ici double, et la relation est donc à la fois anaphorique et mémorielle. *Ce Dieu*, quoi qu'il en soit, intervient encore dans l'expression mimétique, polyphonique, d'un point de vue discordant.

On notera que le chœur célèbre à plusieurs reprises *ce Dieu* à la fin du premier acte (v. 312, 350, 369, 374). Dans

Tout l'Univers est plein de sa magnificence

Qu'on l'adore ce Dieu, qu'on l'invoque à jamais.

(I, 4, v. 311-312),

43 *Ibid.*, p. 202.

le démonstratif, peut-être, est anaphorique d'un nom propre modifié dénotant plutôt une « image » de Dieu⁴⁴ (« Chantez, louez le Dieu que vous venez chercher », v. 310) ou, plus largement, se fait l'écho, à la fin du premier acte, des discours qui ont été tenus sur Dieu, mais il valorise surtout un fonctionnement déictique, dans une sorte de suractualisation de la référence, à laquelle s'ajoute une connotation laudative.

Plus généralement, le lyrisme du chœur s'appuie volontiers sur les noms, ou titres, de Dieu qui font apparaître d'autres configurations : la fin de l'acte IV utilise en apostrophe ou en position d'attribut du sujet *tu* les noms *le Dieu jaloux*, *le Dieu des vengeances*, *Dieu de Jacob*, évoque « le Dieu vivant », invoque Dieu avec « Grand Dieu »... : la multiplication des dénominations répond bien aux « méchants » qui disent :

Que de son Nom, que de sa gloire,
Il ne reste plus de mémoire.

(IV, 6, v. 1483-1484)

Dieu et l'« interprétation-image⁴⁵ »

Dans l'interprétation-image, le SN construit à partir du nom propre sélectionne une « image » du référent initial, ce qui présuppose la possibilité de *diviser* l'individu nommé en différentes « facettes » ou « instances ». Diverses constructions peuvent ainsi déterminer une image de Dieu. Marie-Noëlle Gary-Prieur distingue deux sous-types, selon que le SN est défini ou indéfini. L'expansion du SN défini sert à « construire une image » du référent, alors que le SN indéfini livre une « image discursive [...] construite dans les limites temporelles ou modales de l'univers de discours défini par l'énoncé »⁴⁶. Cette dépendance à l'égard du discours apparaît bien dans cette énonciation embrayée du chœur :

⁴⁴ Sur l'interprétation-image, voir ci-dessous.

⁴⁵ L'expression est de Marie-Noëlle Gary-Prieur (voir *L'Individu pluriel. Les noms propres et le nombre*, Paris, CNRS éditions, 2001).

⁴⁶ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, op. cit., p. 106 et 154.

Vous, qui ne connaissez qu'une crainte servile,
Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer?

(I, 4, v. 363-364)

Le distique par lequel Joad conclut inductivement son énumération des « prodiges » (v. 110) repose également sur une modification de ce type :

Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants
Un Dieu, tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.

(I, 1, v. 125-126)

L'occurrence peut paraître ambiguë : *un Dieu* n'est-il pas plutôt en emploi exemplaire, signifiant « un être tel que Dieu » ? En fait, ce n'est pas Dieu, mais une image de Dieu que Joad communique à Abner, qui doit la reconnaître, c'est-à-dire, en un emploi sylleptique, à la fois l'identifier et s'y soumettre, en une discrète mise en abyme des effets de l'hypotypose. L'adjectif *tel*, malgré la ponctuation, est une épithète déterminative de *Dieu* : il établit – ou rétablit – la permanence du *pouvoir* (v. 105) de Dieu, exemplifiée dans les vers précédents.

Les SN *le Dieu vivant* (v. 406, 1497, 1730), *le Dieu jaloux* (v. 1470, 1487) ou *le Dieu des vengeances* (v. 1471, 1480), désignent aussi, en une première approche, des « facettes » ou des images de Dieu. Le sens de ces expressions peut être éclairé par le commentaire de Desmarais. Il note ceci à propos de *le Dieu fort*, *le Dieu de paix* ou *le Dieu de miséricorde* :

encore que le nom de Dieu ne soit pas pris alors pour un nom commun, capable d'être appliqué à divers objets de divers cultes, comme quand on dit, *le Dieu des Chrétiens*, & *le Dieu d'Abraham, d'Isaac, & de Jacob*, par distinction des faux Dieux adorés par les Gentils ; néanmoins parce que ce nom peut être considéré comme susceptible de divers attributs, & par conséquent de diverses déterminations ; c'est avec raison que l'Usage joint au même nom l'Article défini qui le détermine alors à tel & tel attribut⁴⁷.

47 François-Séraphin Régner-Desmarais, *Traité de la grammaire française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706, p. 158. Il est précisé ensuite que cet usage ne concerne que les expressions citées, ce qui paraît contestable.

Marie-Noëlle Gary-Prieur précise à propos de l'article défini déterminant ce type de nom propre modifié qu'à la différence de l'article indéfini, il « évoque une image atemporelle, définie dans un univers de croyance extérieur à l'univers de discours⁴⁸ ». Cette valeur exophorique, mémorielle, est renforcée par le fait que ces désignations sont figées en dénominations, en noms divins : Dieu est aussi appelé *le Dieu vivant*, *le Dieu jaloux*, etc. Ce sont donc des dénominations périphrastiques qui mettent l'accent sur un attribut de Dieu, et dont le contenu descriptif est toujours motivé en contexte. Comme le note Gabriel Spillebout⁴⁹, deux occurrences de *le Dieu vivant* entrent dans un rapport d'antonymie avec l'idée de la mort (v. 1497 et 1730). On peut encore relever, par exemple, l'interrogation du chœur « N'es-tu plus le Dieu qui pardonne ? » (v. 1475 et 1502), qui porte sur la relative exprimant un attribut divin, ou bien encore « [le] Dieu qui nourrit les humains » dans le récit par Zacharie de la profanation du temple (II, 2, v. 384-386), mais ces expressions nous éloignent d'un fonctionnement dénominatif complexe.

À vrai dire, on peut se demander si ces syntagmes représentent toujours des « images » et si leur interprétation référentielle passe toujours par la convention dénomminative en vertu de laquelle *Dieu* désigne celui qui s'appelle *Dieu*. Il semble bien qu'on puisse aussi y voir, pour certains, un nom commun déterminé par une expansion. Certes, un monothéiste n'envisage sans doute pas l'extension de *dieu* comme celle de *table* ou de *chaise*, puisque, pour lui, le vrai Dieu est unique. Cependant, cette réduction à l'unicité reste de l'ordre du discours, et elle n'empêche pas la sollicitation du concept lexical. Ce qui, par ailleurs, est tout à fait singulier, c'est que le référent porte le nom-tête du SN : l'interprétation référentielle du SN est toujours, pour ainsi dire, figurée, car rendant sensible la double nature du nom.

48 Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, op. cit., p. 156.

49 Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, op. cit., p. 107.

Nom propre et épithète de nature

L'épithète de nature déterminant le nom divin est souvent associée, dans *Athalie*, à un fonctionnement allocutif. C'est le cas de l'apostrophe finale d'Athalie (« Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit » [V, 6, v. 1774])⁵⁰ – l'hypothèse d'un nom commun, cependant, n'est pas à exclure – mais aussi, et surtout, de « grand Dieu », qui fonctionne comme une expansion lexicalisée de l'apostrophe *Dieu* (Gabriel Spillebout y voit une « locution »⁵¹). Le déterminant zéro n'est pas lié à la syntaxe du nom propre, mais à celle de l'apostrophe. *Grand Dieu* apparaît par exemple à la fin de la tirade de Josabet en I, 2 (v. 235-264), inaugurant une prière développée sur cinq distiques, et succédant au récit pathétique du *larcin* par lequel Josabet a sauvé Joas. L'*invocation* du nom divin – qui apparaît après l'*évocation* de Dieu par le nom propre non modifié en emploi délocutif (v. 239) – traduit la très forte réaction affective de Josabet : comme l'écrit Georges Forestier, « Josabet est l'incarnation scénique du *crescendo* des émotions tragiques [la frayeur et la pitié] que doivent ressentir les spectateurs face aux entreprises des ennemis de Dieu⁵² ». La même structure en diptyque hypotypose/prière apparaît en II, 2, mais cette fois c'est Zacharie qui se fait narrateur et c'est *Dieu* non modifié qui est en emploi allocutif : « Souviens-toi de David, Dieu, qui vois mes alarmes » (v. 424)⁵³. De fait, que l'invocation se fasse à l'aide de *Dieu* ou de *Grand Dieu*, le nom divin référant au Dieu des Juifs, à la différence de *Baal*, toujours délocutif, est souvent en emploi allocutif – cette valeur étant particulièrement déployée dans le lyrisme choral : *in fine*, parler de Dieu, c'est parler à Dieu.

50 On a le sentiment d'un fonctionnement prédicatif de l'adjectif, ne serait-ce que par son engagement sémantique, mais la syntaxe en fait bien un déterminant qualifiant du nom.

51 Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, op. cit., p. 153. La lexicalisation complète du tour en fait une interjection : la phrase d'Abner *Grand Dieu!* (v. 507) est davantage une exclamation délocutive qu'une apostrophe.

52 G. Forestier, préface à *Athalie*, éd. cit., p. 16.

53 Voir Nicolas Laurent, « L'énonciation du nom propre dans *Athalie* de Racine », *L'Information grammaticale*, 100, janvier 2004, p. 48.

Il apparaît, au terme de ce parcours, qu'un des aspects importants de l'écriture d'*Athalie* consiste dans l'exploration des propriétés sémantiques et syntaxiques du nom *Dieu*, et de son ambiguïté. Les procédés permettent de focaliser l'unicité du Dieu des Juifs, mais aussi de styliser la diversité des rapports que les personnages entretiennent avec lui. Le matériel exploré montre donc une certaine tension entre la monoréférentialité prédiquée, invoquée de *Dieu* et la multiplicité sensible de ses constructions, où divers degrés de (re)motivation et de resémantisation sont à l'œuvre. Pour le grammairien, enfin, *Athalie* apparaît à tous égards comme une méditation sur le nom divin : sur la signification qui s'y maintient, malgré la transformation en dénomination individuelle, sur la *nature* du sens des modifications minimales apportées par l'ajout d'un simple déterminant actualisateur (*ce, mon...*), et sur les effets de son énonciation en discours.

André Chénier

Poésies

L'USAGE DE L'ÉPITHÈTE DANS LA POÉSIE D'ANDRÉ CHÉNIER

Jean-François Bianco

« Jeune et divine Poésie! ».

André Chénier, *Le Jeu de paume*, 1791

L'épouse les contemple; elle nourrit ses yeux
De ces objets, honneur de la terre et des cieux;
Et de son flanc, rempli de ces formes nouvelles
Sort un fruit noble et beau comme ces beaux modèles¹. (p. 4)

Pour prôner l'imitation poétique des Anciens, qui se veut toutefois « imitation inventrice² », Chénier construit, dans le fragment ci-dessus, une comparaison amplifiée, qui repose sur une croyance antique à propos de la parturition : « nourrir ses yeux » de beauté permet d'enfanter la beauté. L'argument poétique, exemple et précepte à la fois, plus illustration virtuose que développement rationnel, peut séduire. Mais ce qui frappe d'abord, c'est que la poésie s'avance avec un cortège d'épithètes s'ordonnant rythmiquement dans l'alexandrin. On déplorera les stéréotypes ; d'autres surgissent à l'esprit comme les « blonds cheveux », la « vague marine » ou encore telle « onde pure »...

- 1 André Chénier, « Prologue », dans *Poésies*, éd. Louis Becq de Fouquières [1872], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994 (notre édition de référence). Les caractères romains renvoient aux deux seuls poèmes publiés du vivant de l'auteur : *Le Jeu de Paume* et *l'Hymne aux Suisses de Châteaueux*. Nous tiendrons compte des nombreux problèmes que pose cette édition en utilisant également les éditions de Gérard Walter et de Georges Buisson présentées ci-dessous.
- 2 André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p. 690. L'expression apparaît dans l'œuvre inachevée intitulée *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*. C'est la question du célèbre poème *L'Invention*. Le mot *inventrice* utilisé par Chénier est considéré seulement comme un substantif féminin par les dictionnaires de l'époque. Le *Dictionnaire grammatical* de Féraud donne en 1762 l'adjectif *inventif, inventive* à côté du substantif *inventeur, inventrice*.

On pourra admirer en revanche la moulure du « beau » vers, bien structuré, bien rythmé, bien préparé. Il est légitime de se demander si le choix des épithètes est une facilité ou un art. Sans doute les deux, selon les circonstances. C'est là que la notion d'usage intervient.

Étudier l'épithète dans toute la poésie d'André Chénier serait une tâche utile. Par la visée d'exhaustivité et par l'ambition théorique qu'elle suppose, elle dépasse largement le cadre de cet article. En revanche, donner une idée de son usage à travers divers exemples significatifs semble possible, surtout si l'on se concentre sur un corpus délimité par le programme de l'agrégation de 2018, et si l'on met simplement en lumière certains points concernant le champ de l'épithète, la « langue poétique », et la nature de la poésie. La définition de l'épithète pose un problème complexe et ouvre un vaste champ d'analyse : rapport entre « nature » et « fonction », frontière de la grammaire et de la rhétorique, histoire de la terminologie linguistique. La pratique poétique de Chénier, helléniste, traducteur, adaptateur, permet d'en aborder toute la richesse. L'usage, « bon » ou « mauvais », de l'épithète se comprend dans le cadre d'une « langue poétique³ » dont elle est un ornement remarqué mais très sensible à la critique. Enfin, l'épithète représente un « coup de pinceau⁴ » prenant sens dans un tableau, mais qui surgit aussi d'une source profonde de la poésie. Il ne s'agit pas de traquer une originalité, mais de comprendre la logique d'un usage.

144

L'émiettement de l'œuvre, les incertitudes qui affectent parfois les genres, les controverses qui opposent éditions et éditeurs, tout cela offre, paradoxalement peut-être, une chance pour étudier l'épithète directement sur l'établi poétique de Chénier. Cette méthode génétique est conforme à ce qu'il dit dans son commentaire de Malherbe :

Ce fragment paraît n'être qu'une manière nouvelle de remplir l'avant-dernière strophe de l'ode précédente. Je la trouve meilleure que celle qui

3 Antoine-Léonard Thomas dit que « la langue poétique est une espèce de langage qui est ou doit être séparé du langage ordinaire, soit par ses formes et sa mesure soit par le caractère de son style » (*Traité de la langue poétique*, dans *Œuvres posthumes*, Paris, Desessarts, 1802, t. II, p. 54).

4 L'expression est de Marmontel dans l'article « Épithète » des *Éléments de littérature* (1787).

est restée. Il serait quelquefois à désirer que nous eussions les brouillons des grands poètes, pour voir par combien d'échelons ils ont passé⁵.

Décider si ses épithètes sont plus ou moins « pittoresques » que celles de l'abbé Delille, comme le fait Sainte-Beuve, c'est un jugement délicat⁶. La problématique du pittoresque à cette époque concerne plus le romantisme que Chénier. Il n'en demeure pas moins que l'usage des épithètes renvoie pour lui à un véritable travail qui ne relève pas seulement de « l'*elocutio* », mais d'une ressource essentielle de la poésie.

LE CHAMP DE L'ÉPITHÈTE, RHÉTORIQUE, GRAMMAIRE, ESTHÉTIQUE

Nous avons, dans le « Prologue » (p. 4) au début de cet article, envisagé l'épithète comme un adjectif, selon l'acception spontanée des dictionnaires et de l'usage traditionnel. De nombreux débats théoriques touchent ces notions au XVIII^e siècle⁷. L'*epitheton* est une figure de rhétorique qui admet plusieurs constructions et qui, dans les manuels de rhétorique du XVI^e siècle, époque où le mot *épithète* intègre la langue française, « loin de reposer uniquement sur la catégorie grammaticale de l'adjectif, adopte des contours fluctuants⁸ ». Pierre Fontanier, en

- 5 André Chénier, *Le Commentaire de Malherbe*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 826.
- 6 On peut lire l'article de Michael O'Dea : « André Chénier relu par Sainte-Beuve dans *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2009/1, p. 101-119, en particulier p. 107. L'auteur y commente le parallèle de Sainte-Beuve entre les adjectifs de Delille qui « ne peignent rien » et ceux de Chénier qui sont parfois « propres et pittoresques » et parfois « flottants ».
- 7 On pourra consulter Jean Goes, *L'Adjectif : entre nom et verbe*, Bruxelles/Paris, Duculot, 1999. Cela permet de comprendre l'histoire de l'adjectif et l'étape importante que constitue le XVIII^e siècle. On se référera aussi à l'article de Danièle Bécherel, « L'opposition des deux parties du discours adjectif/substantif. Définitions et ajustements terminologiques », *Meta*, 39/4, décembre 1994, p. 625-635. Il y a également un tableau complet de l'évolution de la catégorie dans l'article de Françoise Berlan que nous suivons, « L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoire épistémologie langage*, 14/1, « L'adjectif : perspective historique et typologique », dir. Bernard Colombat, 1992, p. 181-198.
- 8 Isabelle Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005, p. 57. Le deuxième chapitre

1827, présente bien l'épithète comme un adjectif qui caractérise, suivant toute une tradition, de Dumarsais à l'abbé Roubaud et à Jean-François Marmontel ; il utilise toutefois également la notion d'« épithétisme » définie par l'emploi de compléments prépositionnels jouant le rôle d'épithètes⁹. Il cite un exemple de *La Henriade* : « Là, gît la sombre Envie, à l'œil timide et louche¹⁰. » On trouve aisément et abondamment des exemples analogues chez Chénier. Dans l'ode « À la France » : « L'indomptable Garonne aux vagues insensées », et plus loin « La Seine au flot royal » (p. 441). À la différence des adjectifs, ces épithétismes ne peuvent pas être antéposés. Pour Michèle Aquien et Georges Molinié, l'épithétisme englobe les deux approches de Fontanier. Cette figure « consiste à joindre à un terme caractérisé, généralement un substantif, un caractérisant adjectival (qualificatif, relative, apposition, complément de caractérisation quelconque), qui en développe une qualité inhérente¹¹ ». Quelle que soit la construction syntaxique, on pourra parler d'épithète ou d'épithétisme dès qu'il y a un « élément ajouté », ce qu'on peut aussi appeler un adjectif de discours, qui est posé près d'une « substance », pour la caractériser, donc pour donner à voir, pour faire impression, pour produire une « énergie esthétique »¹². On trouve une formule très nette, dans la *Grammaire* d'Étienne Bonnot de Condillac, qui entre en écho avec la définition précédente : « Les accessoires ne sont donc en général, que de deux espèces, et tous les adjectifs peuvent se renfermer dans deux classes ; les adjectifs qui déterminent, les adjectifs

de cet ouvrage fait le point sur l'histoire de la notion. Quintilien fait de l'épithète un trope, contrairement à Aristote et Cicéron.

- 9 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2009, p. 324 et 354.
- 10 Voltaire, *La Henriade*, chant 7, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VIII, 1877, p. 173.
- 11 Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « La Pochotèque », 1996, s.v. « Épithétisme », p. 162.
- 12 Françoise Berlan a montré comment les analyses de l'épithète proposées par Marmontel et l'abbé Roubaud étaient redevables aux logiciens de Port-Royal mais aussi au philosophe suisse Johann Georg Sulzer qui, dans sa *Théorie universelle des beaux-arts* (1772) met en avant la notion d'énergie. L'expression « énergie esthétique » se trouve dans l'article « Épithète » de l'*Encyclopédie méthodique* (1782) écrit par Sulzer (« L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire... », art. cit., p. 191).

qui développent¹³. » Dans les « accessoires », Condillac inclut, d'ailleurs, d'autres tours, les « propositions incidentes », ou encore le « substantif précédé d'une préposition. »

Pourtant, si toute épithète n'est pas forcément un adjectif, tout adjectif, inversement, n'est pas obligatoirement, pour les grammairiens du XVIII^e siècle, une épithète. Les deux mots sont étymologiquement synonymes, mais on veut en faire deux espèces d'un même genre. La différence est sémantique. Le premier est donné comme « nécessaire » au sens, la seconde est considérée simplement comme « utile » à l'expression. Il faut, pour bien le comprendre, se situer mentalement avant la conception actuelle, pour nous spontanée, qui s'impose après la nomenclature de 1910, où l'adjectif est une « partie du discours », une « nature », qui peut avoir la « fonction » d'épithète ou d'attribut, ou même d'apposition, mot étymologiquement synonyme d'épithète, en concurrence avec « l'épithète détachée ». Nous sommes dans le monde de l'analyse grammaticale à usage scolaire. À l'époque de Chénier, l'adjectif et l'épithète sont tirillés entre la grammaire et la rhétorique, comme l'indique Dumarsais dans son article de l'*Encyclopédie* consacré à cette notion, ou, pour le dire autrement, entre le sens et l'expression. Nous sommes dans le monde de l'analyse philosophique, logique et esthétique. Le mieux pour l'expliquer est de citer un exemple de Roubaud¹⁴ repris par Fontanier qui oppose « l'esprit chagrin » à « la pâle mort ». *Chagrin* est un adjectif qui permet de déterminer une sous-classe d'esprit, qui est donc nécessaire au sens, tandis que *pâle* est une épithète qui souligne, qui extrait, qui met en évidence, qui exprime, qui « peint », une caractéristique intrinsèque de la mort, et qui est donc seulement utile à l'expression. Le test de la suppression est dans cette perspective opératoire et décisif : si l'on ôte l'adjectif, on parle d'autre chose ; si l'on enlève l'épithète, on parle de la même chose, mais l'*image* n'est pas la même. Il y a ici en œuvre deux opérations cognitives : la détermination et la caractérisation. Le sens appartient à tous, à la langue

13 Condillac, *Grammaire*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Dufart, 1803, p. 124.

14 Abbé Roubaud, *Nouveaux synonymes français*, Paris, Moutard, 1785, s.v. « Épithète ». Cité par Françoise Berlan dans « L'adjectif et l'épithète dans la tradition rhétorique : Textes choisis », *Archives et documents de la Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage*, Seconde série, n° 6, 1993, p. 128.

commune, l'expression est la propriété du poète ou de l'orateur. Mais bien sûr la détermination a aussi sa place en poésie, par exemple quand il s'agit, dans un vers-ébauche de Chénier, d'opposer : « Aux belles de nos champs vos belles citadines. » (p. 138). Notons que « citadines » est à interpréter ici comme un substantif. Chénier produit un habile chiasme déterminatif.

Entre l'adjectif et l'épithète, la distinction théorique, claire, n'est pas toujours forcément évidente dans les cas concrets. Le *Dictionnaire de l'Académie* en 1762 n'est pas net. Il donne la définition suivante de l'épithète : « Terme adjectif, qui étant joint à un substantif, y désigne, y marque, y fait connaître quelque qualité, comme dans ces deux phrases, *Nuit obscure*, *Pays froid*, où ces mots, *obscur* et *froid* sont des épithètes. » Si l'on met en œuvre le test de suppression, on constate qu'*obscur* est bien une épithète, mais pas *froid*, classifiant qui détermine. De surcroît, en poésie, tous les adjectifs peuvent être affectés d'une sorte de tropisme ou de coefficient épithétique, si l'on peut dire. C'est particulièrement vrai pour Chénier. Yves Le Hir l'avait noté dans une étude sur les *Bucoliques* : « Des épithètes qui, normalement, auraient été choisies pour exprimer une détermination vont expliciter ainsi une qualité intrinsèque du nom¹⁵. » Les exemples qu'il donne peuvent être explicités et développés. Les « savants mystères » (p. 48) doivent être mis en relation avec toute une série : « savantes mains » (p. 132), « savantes eaux » (p. 145), « savant pinceau » (p. XCV). Il est clair que l'antéposition confère à cet adjectif un statut d'épithète (même si l'épithète peut être postposé comme dans *nuit obscure*), alors que la postposition conviendrait mieux à la détermination. Le syntagme « un rustique pipeau » est intéressant. Le *Dictionnaire de l'Académie* en 1762 donne pour le mot *pipeau* la définition « flûte champêtre » et précise : « Il ne s'emploie plus guère qu'en poésie. » Le Féraud de 1787, qui reprend « flûte champêtre », ajoute : « Il ne s'emploie que dans les poésies pastorales »¹⁶. C'est l'adjectif *champêtre* qui détermine en marquant la différence spécifique dans la paraphrase définitoire. On infère aisément que *rustique* est synonyme de *champêtre*. Toutefois, une nuance

148

15 Yves Le Hir, « La qualification dans les *Bucoliques* d'André Chénier », *Le Français moderne*, avril 1954, p. 101.

16 Abbé Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788.

existe : *rustique* peut prendre seul le sens figuré de *brut, inculte, sans art* (également celui de *grossier*). Cette acception peut être facilement produite par l'antéposition qui opère comme un filtre sémantique qui sélectionne un sens moral ou métaphorique. Cela serait le cas dans l'expression hypothétique que l'on peut forger « une rustique flûte champêtre ». Ce sens est hautement pertinent dans le contexte du poème intitulé « La Liberté¹⁷ » (p. 71) : le berger, souffrant de son esclavage, refuse la flûte offerte par le chevrier. Cela peut permettre aussi de caractériser la poésie même de Chénier, qui allie dans le genre pastoral le « savant pinceau » et le « rustique pipeau », qui est à la fois cultivée et simple. Féraud signale que l'adjectif *champêtre* « ordinairement suit le substantif » mais il ajoute immédiatement : « En vers, il peut le précéder. » Chénier ne manque pas de le faire : « La champêtre innocence et les plaisirs tranquilles » (p. 144). Remarquons que l'antéposition de *champêtre* n'est pas due à l'alexandrin. « L'innocence champêtre » aurait fait un bon hémistiche. Il y a peut-être la volonté, par le chiasme, de poser les deux épithètes aux deux bords du vers. Mais cela donne à l'adjectif déterminatif un air d'épithète de nature. Néanmoins, il faut tenir compte, bon an mal an, des fameuses « inversions poétiques » : les « chants bucoliques » déterminent nettement une sous-classe dans le grand ensemble des chants, il y a adjectif ; le « poétique miel » est un miel particulier où l'adjectif, « inversé », détermine et le substantif et le sens métaphorique du substantif. Mais le miel n'est-il pas aussi *naturellement* poétique¹⁸ ?

Ce jeu sémantico-syntaxique des adjectifs entre dans l'élaboration de ce que Chénier appelle un « quadro » (p. 141), que l'on prendra ici dans le sens métaphorique de petit tableau poétique bien « cadré ». Beaucoup sont ébauchés dans les fragments. Certains s'insèrent dans les poèmes achevés comme on peut le voir dans ces quelques vers du *Jeu de Paume*. Il s'agit de chanter la liberté, nécessaire à la poésie, qui :

17 Où l'on remarque, notons-le au passage, l'expression « Liberté chérie » (p. 73) avec le participe passé épithète postposé.

18 Sur la question complexe de la place de l'adjectif et en particulier des adjectifs de couleur, on peut lire l'article de Jean-Michel Gouvard, « Remarques sur la syntaxe des épithètes dans les textes poétiques », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, PUL, 2009, p. 101-118.

Trompe les noirs verrous, les fortes citadelles,
Et les mobiles ponts qui défendent les tours,
Et les nocturnes sentinelles. (p. XCVII)

Adjectifs et épithètes peignent ici le tableau des bastilles évincées. Dans l'ode « À la France », on trouve une image parallèle :

Ô sainte Égalité! dissipe nos ténèbres,
Renverse les verrous, les bastilles funèbres. (p. 443)

Les couleurs, chez Chénier, qu'on se trouve dans les petits tableaux de l'idylle ou dans les grandes fresques de l'ode, n'offrent pas une très large palette et sont la plupart du temps autant physiques que morales, ou plutôt produisent une impression physique et morale.

L'effet sémantique et esthétique de l'épithète, lié à l'arrangement des mots, s'avère souvent une question d'interprétation contextuelle. On le constate particulièrement dans le cas limite de l'hypallage. La distorsion entre la syntaxe et le sens qui caractérise cette figure ne remet-elle pas en question la logique de l'épithète? Quand on rencontre le syntagme « dans les doctes vallées » (p. 454), on peut se demander si l'adjectif peint véritablement le substantif. Est-ce qu'une vallée peut être docte? Lorsqu'on regarde quelques substantifs qui sont qualifiés d'harmonieux dans la poésie de Chénier, on trouve une liste variée : « harmonieux rivage » (p. 144), « haleine harmonieuse et pure » (p. 132), « harmonieux vieillard » (p. 11), « aveugle harmonieux » (p. 25), « harmonieux Orphées » (p. CXXII). En réalité, il y a toujours un parcours mental qui fait passer de chaque hypallage à la rencontre attendue « chant harmonieux » que l'on trouve dans les dictionnaires. L'hypallage n'est pas le renversement de l'épithète, mais son élargissement perceptif¹⁹.

Après avoir traversé le vaste champ de l'épithète qui passe par la rhétorique de l'ajout, la grammaire de l'adjectif et l'esthétique du tableau,

19 Cette analyse entre en résonance avec l'étude de Geneviève Salvan dans « Faut-elle avouer à moitié pardonnée », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 167-168, « L'exception (revue et corrigée) », 2015, <https://pratiques.revues.org/2712>. Cette conclusion peut être reprise : « L'hypallage n'est donc pas tant une "fausse attribution" qu'une variante saillante d'attribution » (§ 32).

il est possible de situer l'usage de Chénier dans la « langue poétique » et face à la critique de l'épithète.

LE LUXE DE LA LANGUE POÉTIQUE

L'épithète est un ornement traditionnel de la « langue poétique ». On peut apprendre les éléments de cette langue : il y a des dictionnaires de rimes, on trouve aussi des dictionnaires d'épithètes comme *Les Épithètes françaises rangées sous leurs substantifs* par le R. P. Daire, œuvre parue à Lyon en 1759. Daire se fonde sur un corpus de poètes qu'il indique dans sa préface. Puis, pour chaque substantif de la nomenclature, comme l'explique son titre, il donne une liste d'épithètes possibles. Mais il fournit également, à la fin de sa préface, un lexique sommaire des épithètes qui conviennent à « presque tous les substantifs de la langue » (p. XI). On lit dans cette liste : *antique, beau, nouveau...* très idiosyncrasiques pour Chénier, mais pas *noble*. Malgré la difficulté de son entreprise « aussi ennuyeuse qu'ingrate » (selon l'auteur lui-même, p. XIV), l'œuvre de Daire a été critiquée par Georges Lote. Sa réflexion sur la notion d'épithète reste insuffisante. Pour le substantif *artère*, on trouve *axillaire, carotide, céliaque* comme épithètes. Pour *fruit*, on lit 97 épithètes, mais le premier mot donné dans l'ordre alphabétique est *abortif...* Il est vrai que, effet de l'esprit du temps, il déclare avoir dépouillé, outre les chefs-d'œuvre de la poésie et de l'éloquence, les meilleurs livres concernant les arts et les sciences (p. X)... qui peuvent également relever de la poésie scientifique. Les limites de l'ouvrage de Daire n'ont pas empêché certains de s'en servir pour fustiger l'usage banal des épithètes chez Chénier. On peut dire qu'au delà des dictionnaires, toutes les épithètes possibles appartiennent virtuellement à tous les poètes. Elles se figent dans des collocations qui traversent les âges²⁰. Le syntagme « savant pinceau » qui se trouve dans la première strophe de l'ode *Le Jeu de Paume* est utilisé aussi par Delille dans son *Imagination* (1806). On découvre chez Chénier une

20 Pour le rapport entre épithète et cliché, on peut consulter le livre d'Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.

« oisive jeunesse »²¹ que l'on retrouvera beaucoup plus tard également chez Arthur Rimbaud²² ! La colombe et la brebis sont *naturellement* « blanches ». On a l'impression d'ailleurs que Chénier « joue » avec ces caractérisations quand, dans le poème que Becq de Fouquières intitule « À mademoiselle de Coigny » et qu'il situe à tort pendant la Révolution, le rapprochant de la célèbre « Jeune Captive », on lit le premier vers : « Blanche et douce colombe, aimable prisonnière », et plus loin en écho le vers 25 : « Blanche et douce brebis à la voix innocente ». Observons dans ces vers comment le sens moral et le sens physique des épithètes s'ajoutent à la métaphore, aux sonorités et au rythme pour constituer ce que Diderot appelle l'« hiéroglyphe poétique »²³.

152

L'entrée « Épithète » du dictionnaire de Daire fournit un résumé commode de la critique à ce sujet. Extrayons deux séries opposées : l'épithète est *adaptée, expressive, heureuse, juste, nouvelle*, pour approuver son bon usage ; elle apparaît *déplacée, détestable, forcée, froide, inutile, ridicule, rude, superflue, vague*, pour le fouet sévère de la critique. Pourra-t-on juger ridicule une épithète dans la poésie de Chénier ? Certains pourraient sourire en lisant « Ô vers luisant lumineux²⁴ » Mais ce n'est qu'une esquisse sur le modèle du poète suisse Salomon Gessner. On pourrait également ironiser sur la « mielleuse abeille » (p. 135). En réalité la haine de l'épithète est aussi ancienne que sa louange. Deux procès principaux sont répétés le long du siècle : le procès sémantique du cliché et le procès métrique de la cheville. Les deux sont d'ailleurs liés, car on peut tomber aisément dans un truisme ou une banalité pour tourner un vers. Cela s'entend bien clairement depuis Aristote qui déclare dans le livre III de sa *Rhétorique* : « Ainsi, en poésie, l'on dira très bien “un lait blanc...” ; mais, dans le langage de la prose, les épithètes, ou sont hors de mise, ou, si elles font pléonasme,

21 « Ô délice d'amour ! et toi, molle paresse, / Vous aurez donc usé mon oisive jeunesse ! » (p. 192)

22 « Chanson de la plus haute tour », dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 284.

23 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 116-117.

24 André Chénier, « Débat sur l'amour », dans *Œuvres poétiques*, éd. Georges Buisson, Orléans, Paradigme, t. II, 2010, p. 117.

trahissent l'art et rendent manifeste la présence de la poésie²⁵. » Fénelon dénonce dans la *Lettre à l'Académie* (1714) les « épithètes cousues » et les vers « pleins d'épithètes forcées pour attraper la rime ». Antoine Houdar de La Motte regrette la « lâcheté de style » due aux épithètes²⁶. Voltaire s'indigne dans le *Discours aux Welches* (1764) : « Que ces rimes en épithètes²⁷, *implacables, redoutables, invincibles, terribles*, énervent la peinture de Virgile ! Que toute épithète qui n'ajoute rien au sens est puérile²⁸ ! ». Yves Le Hir, au début d'une étude consacrée à la qualification dans les *Bucoliques*, déclare : « De combien d'épithètes exsangues le vers n'est-il pas coupable²⁹ ! » et il ne se prive pas de noter toutes les facilités qu'il décèle dans la langue poétique de Chénier. Dans l'article de ses *Éléments de littérature* qu'il lui consacre, Marmontel parle de « luxe d'expression³⁰ » en faisant référence à la fameuse formule de Voltaire dans *Le Mondain* (1736) : « Le superflu, chose très nécessaire ». L'usage des épithètes représente un choix expressif et une question de goût : « Lorsqu'elles sont froides ou surabondantes, elles ressemblent à ces bracelets et à ces colliers qu'un mauvais peintre avait mis aux Grâces³¹. » Mais c'est aussi une question de situation : « En général, l'emploi des épithètes dépend des convenances ; et celles qui seraient placées dans la bouche du poète, ou de tel personnage dans telle situation, ne le seraient pas dans la bouche de tel, ou dans telle autre circonstance³². » *Expression, goût, convenances* : trois mots clés de la critique des épithètes pour Marmontel.

25 Aristote, *Rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Classique », 1991, p. 309.

26 Les deux sont cités par Sylvain Menant dans *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 80.

27 Chénier y succombe parfois : « Il façonnait ma lèvre inhabile et peu sûre / À souffler une haleine harmonieuse et pure » (p. 132). Trois critiques sont possibles : rimes en épithètes, cheville de la coordination, pléonasme de « inhabile et peu sûr ». Mais ce petit tableau d'apprentissage de la flûte et métaphoriquement de la langue poétique n'est-il pas malgré tout très réussi ?

28 Voltaire, *Mélanges*, éd. Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 697.

29 Yves Le Hir, « La qualification dans les *Bucoliques* d'André Chénier », art. cit., p. 97.

30 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 498.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 499.

Soyons le Marmontel de Chénier sur quelques exemples. Si l'on trouve sous sa plume le syntagme « noir serpent » pour désigner Marat, on ne criera pas à l'originalité et on pourra parler de banalité. Les mots *grand*, *noble*, *simple* et *sublime* sont à l'évidence des épithètes on ne peut plus rebattues. Ces qualificatifs lui permettent de camper Charlotte Corday (p. 455) en accord avec la situation pathétique et avec l'image héroïque qu'il veut donner du personnage. On a presque envie de se tenir droit, tiré vers le haut par les adjectifs qui se coordonnent et se complètent dans la courbe de l'alexandrin, en lisant : « Le glaive arma ton bras, fille grande et sublime ». Les censeurs, il est vrai, auront beau jeu de noter que ces adjectifs coordonnés fournissent une cheville commode et qu'on retrouve fréquemment cette formule dans la poésie de Chénier. Dans l'ode dédiée à Charlotte Corday, le procédé est exhibé par un renforcement, souligné par la répétition d'un « et » rhétorique comme pour discrètement indiquer l'alliance noble et grecque de la simplicité et de la grandeur conforme à un certain goût antique et au modèle néoclassique de Johann Joachim Winckelmann, et qui évite les inconvénients d'un « luxe » inconvenant : « Ta douceur, ton langage et simple et magnanime. »

N'a-t-on pas là l'image de la « naïveté sublime³³ » ? Tout le poème se construit d'ailleurs dans l'antithèse opposant Marat, « idole vile », à Charlotte Corday, « belle héroïne ». On a l'impression que Chénier convoque toute une « compétence » poétique des collocations de type substantif + épithète pour construire son texte. Cette inflation d'épithètes plus ou moins attendues rend d'autant plus forte l'invocation finale à la Vertu, affectée de ce qu'on peut donc appeler, dans le contexte, une épithète-zéro, avec un effet analogue au fameux dernier vers des « Dernières poésies » dans l'édition Becq de Fouquières : « Toi, Vertu, pleure, si je meurs. » (p. 472).

33 André Chénier, *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 682. Chénier déclare : « la naïveté est le point de perfection de tous les arts et de chaque genre dans tous les arts. » (*Ibid.*, p. 681).

LA RESSOURCE DE LA POÉSIE

Nous pensons que, pour Chénier, l'usage des épithètes ne renvoie pas seulement à une habileté ou à une virtuosité élocutoire, c'est aussi une ressource profonde de l'inspiration poétique dont le mécanisme apparaît dans les ébauches et les brouillons.

Lisons pour le constater *in vivo* un premier jet lacunaire noté par Georges Buisson dans son édition des *Bucoliques*³⁴ : « Ô Poésie, Nymphe aux ailes dorées, à la voix... qui habites sur les sommets de... qui voltiges dans les bocages du... ». Osera-t-on entrer dans l'inspiration d'André Chénier et trouver une épithète-adjectif pour le substantif *voix*? L'adjectif *douce* s'impose si l'on a en mémoire les « doux accents » de la « Muse pastorale » (« Épilogue », p. 144) et si l'on se rappelle la « douce voix » du cygne emblématique dans « Néère » (p. 59). Il appartient sans doute à la langue poétique commune, mais plus particulièrement à la langue propre de Chénier qui en goûte l'usage³⁵. Sous sa plume, *doux* s'applique à l'amour (« vierge aux doux yeux »), à la musique et à la poésie (« flûte aux doux sons », p. 141), mais aussi la politique et la morale (« douce patrie », p. 20 ; « Douce Égalité », p. C). L'adjectif *doux* est si fréquent et si polyvalent qu'il peut caractériser une bonne partie de la poésie de Chénier. Il est significatif à ce sujet de commenter un choix d'édition hautement discutable. Becq de Fouquières donne comme dernier vers de « La Jeune Tarentine » :

Et le bandeau d'hymen n'orna point tes cheveux.

Georges Buisson rejette cette « version trafiquée » et donne le vers du manuscrit :

Les doux parfums n'ont point coulé sur tes cheveux.

³⁴ André Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, p. 90.

³⁵ Georges Lote note, après avoir donné une longue liste d'occurrences de *doux*, que « c'est peut-être cependant dans le choix insistant de cette épithète que se trahit d'une manière caractéristique la sensibilité d'André Chénier », cela dans son *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, t. VII, 1992, p. 122.

C'est la première édition de mars 1801 qui propose cette « correction ». On ne peut que souscrire à la remarque esthétique d'Édouard Guitton, qui déclare que ce changement « revenait à substituer un alexandrin rigide de type néo-antique, voire néo-classique, à un alexandrin berceur et voluptueux d'où émanait le sensualisme de l'époque Louis XVI³⁶. » On ajoutera quelques remarques concernant l'usage de l'épithète *doux*. D'abord, elle n'est pas répertoriée dans le dictionnaire de Daire pour orner le substantif *parfum*. Ensuite, elle entre dans un vaste paradigme que nous avons déjà évoqué. Enfin, dans le poème lui-même, elle se situe dans une série de collocations épithétiques : « beau corps », « belles Néréides », « monstres dévorants »... , et surtout elle fait écho aux « doux alcyons » qui sont invoqués au début du poème. On ne commentera pas l'effet rythmique et phonique d'un vers dont l'hémistiche enjambant³⁷ contribue à la douceur pathétique. L'usage esthétique de l'épithète se comprend dans une référence paradigmatique et dans une disposition syntagmatique. Le petit mot *doux* appartient à tous les poètes. La spécificité de Chénier tient non seulement à une haute fréquence lexicométrique de cette épithète, mais encore à son orchestration en écho.

Il y a bien sûr d'autres épithètes possibles pour la *voix* poétique. Dans la deuxième strophe du *Jeu de Paume*, la poésie apparaît comme une « belle vierge à la touchante voix » (p. XCVI). Quoi qu'il en soit, nous pouvons reprendre le même exemple pour montrer, s'il est besoin, combien la poésie de Chénier est tributaire d'un élan où l'épithète, et même ici l'épithète dans l'épithète, offre une ressource fondamentale. Le poète invoque d'abord la Poésie « substantive » pour immédiatement la caractériser en cascades, c'est-à-dire déployer, déplier ses traits définitoires : « Nymphé aux ailes dorées » est l'épithète de poésie, « aux ailes dorées » est l'épithète de « Nymphé », « dorées » est l'épithète des « ailes ». Les relatives, explicatives, continuent ce dépliement épithétique. On a pu distinguer l'épithète de nature et l'épithète de circonstance.

36 Édouard Guitton, *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 195.

37 Il s'agit de l'enjambement dit interne. L'accent à la césure tombe sur « point » et « coulé » appartient au deuxième hémistiche.

On peut considérer qu'ils s'enchaînent dans la description précédente, du plus nécessaire au plus conjoncturel.

Dans l'apostrophe, sans article, et avec la majuscule de l'allégorie, s'impose souvent une épithète de nature : « Ô jeune et divine Poésie » (p. XCV). On peut suivre dans la reconstitution des *Bucoliques* qu'opère l'édition de Georges Buisson l'élaboration d'une figure de la « jeune poésie » que l'on peut relier à Bacchus, « Viens, ô divin Bacchus, ô jeune Thyonée » (p. 120), et à Apollon, « dieu jeune et triomphant » (p. 48), « dieux toujours adolescents... » (p. 123). C'est la « Vierge au visage blanc, la jeune Poésie³⁸ » ou encore « Ma muse jeune et fraîche, amante des fontaines³⁹ ». Le culte antique que Chénier voue à la poésie se cristallise en épithètes. Cela fonctionne un peu comme s'il y avait trois phases essentielles et continues dans le mouvement poétique, geste mental qui demande un « temps opératif » comme dans le psychomécanisme de la grammaire guillaumienne : « Ô Poésie », l'apostrophe qui nomme et fait surgir une « substance », « Ô Poésie, Nymphé... », l'épithète « à droite », qui dévoile les traits essentiels, « Ô jeune et divine Poésie », l'épithète « à gauche », qui constitue et fige l'allégorie. Cette dernière, devenue notoire, peut apparaître au début du premier poème publié du vivant du poète, *Le Jeu de paume*, comme une « sirène » descendant dans l'arène de la Révolution. Chénier a conscience de ce travail poétique. On peut lire en effet une note du poète dans l'édition de Georges Buisson des *Bucoliques* :

Personnifier avec des épithètes et des attributs neufs et convenables : la jeunesse, la vieillesse, les Saisons, l'année, le temps, les heures, le jour, la nuit, le matin, l'aurore, le midi, le soir, la ruse, la tristesse (in Δ. La pensée aux mille couleurs), la timidité, la pudeur, le baiser, le rire à la voix... habitant sur les lèvres... l'inspiration poétique qui habite les lieux faits de telle et telle manière (l'invoquer)⁴⁰.

38 André Chénier, « La Jeune Poésie, 3 », dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, p. 40.

39 André Chénier, « La Stèle retrouvée, 2 », *ibid.*, p. 58.

40 *ibid.*, p. 42.

L'invocation d'Apollon, abondamment épithétique sur le modèle antique, au début de « L'Aveugle⁴¹ » et du « Jeune Malade », relève de ce geste essentiel à la poésie de Chénier. L'appel « Ô Sminthée-Apollon » (p. 5), calque directement issu de l'*Illiade* (I, 37-39, prière du prêtre Chrysès), représente un pôle de l'épithète où, grecque, savante, spécifique, elle s'assimile au nom propre, ici antéposée comme une sorte de prénom, mais riche d'une sonorité et d'un sens et pas seulement d'une référence, même si ce sens n'est accessible qu'aux érudits (Sminthée signifie « tueur de rats ») tandis que l'adresse « Ô divin Bacchus » représente l'autre pôle, où, commune, générique, banale, l'épithète est presque inutile. La distinction entre « épithètes de caractère » applicables aux noms propres et « épithètes de nature » destinées aux noms communs⁴² est pertinente pour la poésie de Chénier. La première correspond à la ressource fondamentale de sa poésie, que l'on peut nommer l'épithète-invocation, la deuxième est l'épithète-tableau.

Nous avons considéré jusque-là l'épithète à travers la métaphore du « coup de pinceau ». C'est une ressource fondamentale de l'*ut pictura poesis*. Mais sa connaissance de la langue grecque pousse Chénier à aller plus loin. Dans son *Essai* inachevé déjà cité sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts, on peut lire la note suivante : « Langue grecque... beaucoup d'épithètes y sont des tableaux tout entiers, comme αἰγίλιπην ἠλίδατον⁴³ ». Cette remarque peut être rapprochée d'une réflexion sur les épithètes proposée par La Motte, ennemi des vers et des Anciens, dans son *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier* (1707) : « Elles sont aux bons auteurs un moyen de force et de précision. En effet, rien n'abrège tant le discours et ne multiplie tant le sens qu'une épithète bien choisie : elle tient lieu presque toujours d'une phrase entière, elle fait une

41 Le poème « L'Aveugle » peut être considéré comme une grande épithète développée qui ne nomme son substantif qu'à la fin du dernier vers : Homère (p. 25). Cet effet est permis par la figure de l'antonomase.

42 Voir Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 105.

43 André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 646. Traduction des épithètes : « inaccessible même aux chèvres » et « impossible à escalader ».

impression vive et inattendue⁴⁴. » Chénier cherche et travaille ses épithètes dans la traduction, dans l'adaptation, dans l'amplification⁴⁵. À partir d'une transposition de Méléagre, il obtient le portrait suivant de la « Persuasion » : « La Persuasion aux lèvres embaumées.⁴⁶ » Il a varié ailleurs l'épithète « homérique » consacrée à la même allégorie : « La Persuasion, Nymphé aux ailes de rose⁴⁷ ». Des vers entiers comme : Et la blanche brebis de laine appesantie (p. 113), constituent des essais d'épithètes-tableaux. Un tableautin comme « Les Colombes » (p. 107), dans son raffinement délicatement sensuel, peut être cité comme parangon de l'idylle noble et élégante⁴⁸. On trouve une note dans les *Bucoliques* qui éclaire le travail de Chénier sur ce point : « Il faut y parler d'un grand nombre d'arbres et de végétaux avec des circonstances, des peintures, des épithètes caractéristiques et brillantes⁴⁹. » Ce programme encyclopédique n'a certainement pas été réalisé, mais il montre un projet de Chénier qui ne concerne pas seulement les végétaux. Il faudrait sans doute préciser ce que sont des « épithètes caractéristiques et brillantes ». Mais, dans notre corpus, on peut rattacher à cette ambition toutes les manières d'ajouter, voire de multiplier les épithètes pour faire tableau : la coordination, l'emboîtement, l'accumulation. La coordination offre de multiples occurrences avec souvent un sentiment de redondance et de cheville (« L'antique et naïve beauté », p. 433 ; « jeune et fraîche », p. 134 ; « gauche et lourd », p. 435) et parfois une surprise significative (« lâche et hardie », p. CXIV ; « peuple vieux et nouveau », p. CIX). L'emboîtement est rare mais très intéressant : « ta vieille inconsolable mère⁵⁰ » (p. 51). L'accumulation est fréquente. Dès qu'il a y plus d'une

44 Houdar de La Motte, *Discours sur la poésie en général, et sur l'ode en particulier*, dans *Œuvres*, Paris, Prault l'aîné, 1754, t. I, p. 39. Cité par Sylvain Menant dans *La chute d'Icare*, op. cit., p. 80.

45 L'épithète est un des moyens efficaces de l'amplification. Chénier a obtenu un prix « d'amplification française » au Concours général en 1778.

46 André Chénier, « Exaltations juvéniles », dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, p. 96.

47 « L'Initiation amoureuse », *ibid.*, p. 83.

48 Ce sont les deux épithètes que Marmontel donne à l'idylle en la distinguant de l'églogue (*Éléments de littérature*, éd. cit., p. 632).

49 André Chénier, *Œuvres poétiques*, t. II, éd. cit., p. 72.

50 Becq de Fouquières parle d'accumulation dans sa note. Il fait référence à Pierre de Ronsard et à Clément Marot, tout en notant que l'usage de Chénier est plus sobre. Nous préférons dire emboîtement dans la mesure où le long adjectif *inconsolable*

épithète, un sentiment d'accumulation peut apparaître. Une formule se répète avec l'adjectif *long*: « longues tresses blondes » (p. 135), « longs crins radieux » (p. CIV), « longs cheveux épars » (p. 121), « longs anneaux mobiles » (p. 125), « longs cercles hideux » (p. 440), « longs corridors sombres » (p. 467). Ce binôme épithétique concerne surtout deux images fortes et antithétiques: les cheveux et les serpents. Il faut aussi signaler un effet d'accumulation d'épithètes remarquable dans un passage où l'on commente souvent le rejet audacieux entre deux strophes de l'ode (p. CVI):

Et de ces grands tombeaux, la belle Liberté
Altière, étincelante, armée,

160

XII

Sort. [...]

Cette disposition permet de varier les accents et le rythme alors que dans d'autres contextes l'épithète sert souvent à des effets de parallélisme et de chiasme:

Tes arbres innocents n'ont point d'ombre mortelle (p. 439)
Corvée, impôts rongeurs, tributs, taxes pesantes (p. 443)
Contre les noirs Pythons et les hydres fangeuses (p. 454)

La troisième ressource fondamentale, c'est ce qu'on appellera volontiers l'épithète-émotion. Marmontel déclare que l'épithète est moins adaptée au pathos: « Il ne faut donc pas être surpris si la poésie dramatique, et singulièrement la poésie pathétique, admet moins d'*épithètes* que la poésie épique et que la poésie lyrique.⁵¹ » La passion « rebute les mots de pure ostentation⁵² ». Il nous semble que l'art de Chénier répond à cette analyse pour peu qu'on la précise. Entendons-nous bien: l'épithète est toujours bien présente, comme on l'a vu dans « À Charlotte Corday »,

vient s'intégrer au syntagme « vieille mère ». Il s'agit ici d'une vieille mère qui est inconsolable et non d'une inconsolable mère qui est vieille. *Inconsolable* possède un poids prédicatif.

⁵¹ Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. cit., p. 500.

⁵² *Ibid.*

mais elle se met parfois en sourdine pour laisser passer l'effet pathétique. Prenons un extrait de « La Jeune Captive » où l'inspiration pastorale rencontre la réalité révolutionnaire :

Ô mort ! tu peux attendre ; éloigne, éloigne-toi ;
Va consoler les cœurs que la honte, l'effroi,
Le pâle désespoir dévore.
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les Amours des baisers, les Muses des concerts ;
Je ne veux point mourir encore.

Le poète fait parler un personnage, comme au théâtre. La tension émotionnelle est forte, les épithètes sont présentes, mais rares, convenues, discrètes. Le désespoir « récupère » si l'on peut dire la pâleur associée la mort. La déesse Palès propose ses « asiles verts », épithète de nature postposée. Le tableau s'estompe dans le pathétique. Le mot *mort* abandonne ses épithètes dans les derniers vers, comme le mot *vertu* : « Vienne, vienne la mort ! Que la mort me délivre ! » (p. 469).

Quand le poète condamné prend à son tour la parole, le doux Chénier se transforme en poète vengeur qui sait utiliser le « belliqueux iambe » (p. 454), qui signe Archiloque Mastigophore⁵³, c'est-à-dire le « porteur de fouet », et qui explique ses « pieuses morsures » (p. 454) à la fin de l'ode « À Byzance ». De la pastorale à la guillotine, l'épithète-émotion se retrouve dans le genre satirique, dans la rhétorique de la dénonciation et dans la poésie de combat. Il s'agit d'abord de l'épithète prise et retournée dans la rhétorique de l'ironie qui peut-être railleuse ou pathétique. S'il y a une poésie divine dans *Le Jeu de paume*, les « divins triomphes » de l'*Hymne aux Suisses de Châteauvieux* sont à lire par antiphrase. De même le « peuple souverain » (p. CXII) apostrophé et appelé à la sagesse politique dans *Le Jeu de paume* s'oppose au « peuple-roi » (p. 468) des derniers vers devenu pour le poète tyran et monstre dévorant. Le David « roi du savant pinceau » (p. XCV) se transforme en « stupide David qu'autrefois j'ai chanté » (p. 453). Des épithètes peuvent servir à suivre l'évolution politique de Chénier. La Révolution, au début et à la fin,

53 André Chénier, *Iambes*, II, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 189.

c'est aussi un renversement des épithètes⁵⁴. On a pu sentir comme une anticipation du Victor Hugo des *Châtiments* dans la poésie violente de la fin. Quand on lit une expression comme « Cent orateurs bourreaux » (p. CXII), ou comme « Ces bourreaux barbouilleurs de lois » (p. 471, notons que *bourreaux* est épithète, puis substantif), on constate que l'épithète nominale (comme d'ailleurs dans « peuple-roi ») ne fournit pas un moyen d'augmenter l'expression, d'allonger, d'amplifier, mais qu'elle donne au contraire une manière de condenser le discours poétique et politique.

« Dans les tragédies grecques, tout intéressait les Grecs... ; une épithète flatteuse donnée à une ville, le seul nom de cette ville, faisait venir les larmes aux yeux de celui qui y était né ou qui y avait été élevé, ou qui y avait aimé⁵⁵. » Force antique de l'épithète ! Pour Chénier, elle n'est pas seulement ornementale. Elle apparaît fondamentale dans l'invocation, dans la description et même dans l'émotion. S'il faut à tout prix chercher une originalité, c'est éventuellement dans l'articulation de ces trois usages qu'on peut la trouver. Peut-être que l'analyse de ces usages permet quelque peu de « sauver⁵⁶ » les épithètes des conventions « froides » qu'elles reflètent souvent. Car une épithète, même conventionnelle, bien « placée », peut produire un bel effet. La langue poétique que Chénier emploie est celle de ses contemporains. Il en partage les ressources et les limites. C'est son discours en situation qui se distingue. On voit que dans le contexte d'une poésie antiquisante qui invoque Apollon, l'épithète a quelque chose d'essentiel et d'éternel, tandis que

54 Dans un article du *Journal de Paris* du 27 avril 1792, Chénier critique la langue révolutionnaire qui retourne l'application des mots en fonction de la polémique : « mais ces messieurs se sont promis d'altérer toute la langue, comme ils ont déjà perverti le sens des mots *patriotisme, civisme, liberté, égalité, république*, etc. ; et, dans leur nouveau jargon un ouvrage est *infâme* lorsqu'il dévoile des *infamies*. » (« Sur les sociétés patriotiques », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 306). Voir aussi à ce propos Jean M. Goulemot et Jean-Jacques Tatin-Gourier, *André Chénier. Poésie et politique*, Paris, Minerve, 2005, p. 68.

55 André Chénier, *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 653.

56 On sait qu'à l'époque classique, une épithète ennoblissante pouvait faire « passer » en poésie un substantif « bas ». Pourquoi une épithète banale ou convenue ne pourrait-elle pas être « sauvée » par un discours poétique dense ?

dans la satire à l'époque révolutionnaire, l'épithète a quelque chose de circonstanciel et de temporel. En réalité ce n'est pas l'usage des épithètes qui fait le poème, c'est la construction du poème qui détermine la portée des épithètes.

Gustave Flaubert
L'Éducation sentimentale

LE « GRAND TROTTOIR ROULANT » DE *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE*

Agnès Fontvieille-Cordani

« Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots », écrivait Flaubert à Louise Colet le 15 juillet 1853¹. Ce sang qui palpite sous la peau du cheval, tend sa musculature et confère à l'animal sa vitesse, doit irriguer pareillement, selon Flaubert, la prose romanesque. L'image définit un horizon de création. Le romancier fait le pari d'une prose produisant, par son relief, un tel « effet sensible » qu'on la dirait vivante à l'image de ce monde qu'elle peint et dont elle entend capter le mouvement.

Dès la première page de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric est embarqué. Le roman multiplie les scènes de déplacement. Nous retiendrons principalement, pour illustrer notre propos, certaines scènes : le départ en bateau depuis le quai Saint-Bernard à Paris jusqu'à Montereau (I, 1), le retour de Frédéric à Paris par diligence (II, 1), l'embarras des voitures aux Champs-Élysées (II, 4), les promenades en voiture de Frédéric et Rosanette dans la forêt de Fontainebleau (III, 1). Les nombreuses scènes de déambulations piétonnes et d'émeute auraient pu aussi avoir place dans notre étude.

La nature du parcours, le moment, le moyen de locomotion, la compagnie humaine sont autant de déclinaisons d'une expérience sensorielle qu'il s'agit de rendre sous toutes ses facettes dans le « grand Trottoir roulant » de la prose – le mot est de Proust². Lorsque, dans les

1 Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 385.

2 « Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature » (Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, éd. Piere Clarac, avec la collaboration d'Yves

années 1880, les frères Lumière inventeront le cinéma, ils privilégieront eux aussi, comme s'il fallait exacerber le mouvement, des scènes de transport : embouteillage de voitures attelées sur la place des Cordeliers à Lyon, débarquement des passagers sur un quai, arrivée d'un train en gare de la Ciotat, etc. Peu après, ils feront monter la caméra à bord du train. Flaubert, quelque vingt années auparavant, s'était lui-même mis au défi de rendre cet événement spatio-temporel que constitue le déplacement avec son propre médium artistique : la prose.

Beaucoup de critiques, et non des moindres, ont abordé la question du mouvement chez Flaubert. Nous mettrons nos pas dans les leurs. Flaubert explore les ressources lexicales de la langue pour dire le transport ou plutôt les impressions qu'il procure, en jouant subtilement sur le sémantisme, l'aspect, le temps et la voix des verbes. À cela, il faut ajouter le rythme, élément physiologique du langage, seul à même de produire dans la prose les sensations que procure le transport. Le développement périodique de la phrase en style coupé, l'enfilade des paragraphes témoignent ainsi d'une recherche constante de l'harmonie.

LES VERBES DE DÉPLACEMENT

Éric Le Calvez, dans son étude de poétique génétique portant sur « la production du descriptif » dans *L'Éducation sentimentale*³, a montré, en s'appuyant sur les brouillons de Flaubert, qu'à partir d'une dimension spatiale souvent première, le travail de l'écriture consistait à temporaliser la description. Dont résultent, à la lecture, des descriptions entièrement prises dans le mouvement du récit. On sait les artifices dont use le roman réaliste pour éviter le statisme des descriptions, en particulier le

Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 587. L'italique est dans le texte). Les premiers trottoirs roulants furent montrés à l'Exposition universelle de Chicago en 1893 et à celle de Paris en 1900. Le trottoir roulant de cette dernière, sous le nom de *Rue de l'Avenir*, parcourait l'ensemble de l'exposition et offrait au public un tapis roulant pour visiter toute l'exposition – Georges Méliès en a fait un film.

3 Éric Le Calvez, *La Production du descriptif. Exogénèse et endogénèse de « L'Éducation sentimentale »*, Amsterdam, Rodopi, 2002. Voir aussi *Flaubert topographe : « L'Éducation sentimentale »*. *Essai de poétique génétique*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

recours à un personnage descripteur par lequel la scène est vue. Avec ses « descriptions ambulatoires », Flaubert dépasse cet artifice : les verbes de déplacement ne ressortissent plus à un espace statique dont les limites sont définies *a priori* et de manière totalisante, mais à un espace indéterminé et dynamique qui se constitue, se délimite et se reconfigure sans cesse dans le déplacement.

L'incipit de *L'Éducation sentimentale* est à lui seul un manifeste esthétique. Le bateau à vapeur, prouesse technologique des années 1840, embarque notre héros dans l'histoire. Par quoi vole en éclat le décor habituellement statique des romans de prose : l'espace défile au fil du temps. Donner vie à l'écriture par le style implique que contenu, êtres, objets, histoires, décors soient saisis toujours en déplacement, comme le fleuve qu'on ne remonte pas. En résulte une expression continue du mouvement qui passe en particulier par le verbe.

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de *partir*, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. Des gens *arrivaient* hors d'haleine ; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la *circulation* ; les matelots ne répondaient à personne ; on *se heurtait* ; les colis *montaient* entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, *s'échappant* par des plaques de tôle, *enveloppait* tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer. Enfin le navire *partit* ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, *filèrent* comme deux larges rubans que l'on *déroule*⁴. (I, 1, p. 41)

Les verbes de déplacement, qui appartiennent à la catégorie plus large des verbes de mouvement, font envisager « un événement de nature spatio-temporelle, puisqu'il entraîne une modification des relations spatiales d'un objet avec son support à des instants temporels successifs⁵ ». Dans le déplacement envisagé du point de vue linguistique,

- 4 Notre édition de référence : Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002. Dans cette citation, comme dans les suivantes, les italiques sont de notre fait.
- 5 Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2000, p. 38.

l'élément à localiser, la « cible », évolue par rapport à un « site »⁶. La « cible » peut être le personnage, embarqué à bord d'un véhicule mobile, ou ce qu'il perçoit (depuis un bateau ou une voiture).

Verbes de changement de lieu

Une première série verbale *a priori* relative à un « changement de lieu », à un voyage, trace la ligne et le point d'horizon du récit : *partir, arriver* qui seront relayés au cinquième paragraphe par *s'en retourner, envoyer, revenir, regagner*. Observons les différences. Ces quatre derniers verbes transitifs résument le voyage du héros. Ils font apparaître le « site », lieu de destination (qui correspond au *terminus ad quem* de l'action) du trajet par des compléments essentiels construits indirectement ou directement : « M Frédéric Moreau *s'en retournait* à Nogent-sur-Seine », « sa mère *l'avait envoyé au* Havre » ; « *en regagnant* sa province ». Ces informations générales sont reléguées au second plan par l'imparfait. En revanche, pour « Des gens *arrivaient* hors d'haleine », « Enfin le navire *partit* », les verbes sont en emploi absolu : la source et le but qui fondent la structure argumentale de ces verbes sont absents de la réalisation syntaxique de l'énoncé. C'est le contexte qui fera entendre que « la cible » part *du* quai (en direction de Montereau) ou arrive *sur* le quai⁷. En vertu du changement spatio-temporel qui les caractérise par définition, les verbes de déplacement ont une valeur aspectuelle en fonction du moment du déplacement qu'ils représentent (source, milieu, but). Les verbes *partir* et *arriver*, respectivement d'aspects inchoatif (pour *partir*) ou conclusif (pour *arriver*), ne font envisager le déplacement comme trajectoire que par implication : ils représentent en effet, pour l'essentiel, le seuil et la fin du procès. Ici, de plusieurs manières, par l'emploi discursif de l'adverbe *enfin* (marquant moins l'organisation textuelle que la résolution, pour le personnage d'une attente), par l'absence de mention du site, par le

170

6 « Le langage nous montre que la façon la plus courante que nous avons de situer dans l'espace, est de rapporter la position de l'élément que l'on veut localiser – la cible – à celle d'un élément de référence qu'on choisit comme repère – le site » (*ibid.*, p. IV).

7 Lorsque leur schéma syntaxique est complet, ces verbes marquent le changement de lieu, par ex. : *il part pour Montereau*.

développement aux paragraphes 2 et 3 de la scène de départ, le contexte renforce ces contenus aspectuels, mettant au premier plan de courts instants étroitement reliés aux perceptions: « Enfin le navire partit, et les deux berges, peuplées de magasins [...] filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule ». *Partir*, qui pourrait faire l'objet d'une paraphrase négative (« ne pas rester ») glisse sémantiquement, comme *arriver*, de la notion de « changement de lieu » à celle de « changement d'emplacement »⁸, l'action se laissant peut-être moins envisager en fonction d'une source ou d'un but que depuis un site fixe (le quai Saint-Bernard) dans lequel se meut la cible. Ce procédé de cadrage étroit du verbe de changement de lieu est fréquent :

Et l'américaine l'*emporta*. (I, 1, p. 53)

Puis, le conducteur sautant sur le marchepied, la diligence *repartait*.

(I, 1, p. 178)

Enfin, ils *s'en revenaient* par l'Arc de Triomphe et la grande avenue, en humant l'air, avec les étoiles sur leur tête, et, jusqu'au fond de la perspective, tous les becs de gaz alignés comme un double cordon de perles lumineuses. (III, 3, p. 523)

Alors, tous les cinq, se penchant sur les crinières, *partirent*. (II, 4, p. 315)

La cloche ayant tinté, Cisy *s'en alla*, au grand plaisir de Rosanette, qu'il ennuyait beaucoup, disait-elle. (II, 4, p. 317)

Les formes sont au passé simple ou à l'imparfait itératif. Et lorsque le site est explicite, sont ajoutés des circonstants de manière ou de moyen :

Ils *sortirent* de Fontainebleau par un large rond-point [...].

(III, 1, p. 479)

Verbes de changement d'emplacement

Dans l'*incipit*, la saisie étroite de *arriver* va de pair, au second paragraphe, avec une scène d'agitation à quai qui s'enclasse dans le récit.

8 Les verbes de déplacement se répartissent entre ces deux catégories. On parle de « changement d'emplacement » lorsque « le déplacement s'effectue tout en restant dans un même lieu établi, désigné par le [Nom-site] » (Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français*, op. cit., p. 39)

Tout naturellement apparaissent des verbes de déplacement, *circul[er]* (reconstitué à partir de « circulation »), *se heurter*, *monter*, *s'échapper*⁹, dont on peut dire qu'ils expriment par nature « un changement d'emplacement ».

Plus loin, apparaît une autre série verbale :

La rivière était bordée par des grèves de sable. On rencontrait des trains de bois qui *se mettaient à onduler* sous le remous des vagues, ou bien, dans un bateau sans voiles, un homme assis pêchait ; puis les brumes errantes *se fondirent*, le soleil *parut*, la colline qui *suivait* à droite le cours de la Seine peu à peu *s'abaissa*, et il en *surgit* une autre, plus proche sur la rive opposée. (I, 1, p. 43)

172

Comme *filer* et *dérrouler*, les verbes *onduler* ou *suivre* désignent un changement d'emplacement, et relèvent plus particulièrement de ce que les linguistes appellent les « verbes de manière de mouvement » puisqu'ils dénotent moins un trajet orienté que la manière dont s'effectue le déplacement. De conserve, *filer* et *dérrouler* renvoient à un procès non borné, d'aspect imperfectif, congruent, pour *dérrouler*, avec l'aspect analytique du présent – qui montre l'action en cours d'accomplissement.

Très fréquemment, le déplacement est saisi à l'état pur, sans mention d'une quelconque orientation, avec un gros plan sur la voiture ou les chevaux : « les bêtes rafraîchies *trottaient* lestement » (I, 1, p. 53) ; « Le cheval *marchait au pas* ; [...] La voiture *roulait*, » (I, 5, p. 156) ; « et la lourde voiture, d'un train égal, *roulait* sur le pavé. » (II, 1, p. 177) ; « Le milord, tournant bride, *se mit au trot*. » (II, 4, p. 316) ; « La voiture *glissait* comme un traîneau sur le gazon ; [...] » (III, 1, p. 480).

Lors du départ du bateau, c'est tout le paysage qui se déplace : « des trains de bois *se mettaient à onduler* » offre une tension entre la durée de l'action et son renouvellement par répétition, les éléments du paysage apparaissant et disparaissant sans cesse.

En vertu d'une illusion d'optique, due à la persistance rétinienne, sont perçus comme continus et en mouvement des phénomènes discontinus

9 On pourrait ajouter à la liste *envelopper* auquel le contexte d'un départ imminent transfère le trait sémantique afférent [mouvement].

et statiques. Si l'illusion altère les signes du monde – le site, ici lieu du parcours, paraît fixe, tandis que la cible semble se mouvoir –, y a-t-il donc métaphore ? Figurait dans le second brouillon (corrigé) de Flaubert le semi-auxiliaire modal *sembler* :

Les deux berges couvertes de magasins de chantiers et d'usines tout à coup *semblèrent filer* comme deux larges rubans que l'on déroule [...] ¹⁰.

Sa suppression abolit l'opposition entre réalité et illusion au profit de cette dernière. L'écriture considère ainsi la réalité des perceptions comme vraie. Toutefois la comparaison qui accompagne le verbe revivifie la métaphore lexicalisée contenue dans *filer*. En même temps que la puissance de l'illusion est affirmée – puisqu'elle est considérée comme le réel de la sensation –, nous sont découverts, par l'image du double ruban, certains principes à l'œuvre dans le regard que formulera au début du xx^e siècle la *Gestalttheorie*¹¹ : simplification de la vision, symétrie, similitude, continuité –, le regard interprétant spontanément les formes hétérogènes comme des formes globales et structurées.

L'illusion est une interprétation du visible, comme en attestent les rencontres inédites de mots et les comparaisons, particulièrement frappantes dans la scène du retour de nuit de Frédéric à Paris, par diligence, au début de la seconde partie. Le défaut de visibilité ouvre alors sur l'imaginaire et le fantastique :

Il n'apercevait au delà que les crinières des autres chevaux qui *ondulaient comme des vagues blanches* ; [...]. (II, I, p. 177)

Parfois, en passant dans les villages, le four d'un boulanger projetait des lueurs d'incendie, et *la silhouette monstrueuse des chevaux courait* sur l'autre maison en face. (II, I, p. 177-178)

Les boutiques défilaient, la foule augmentait, le bruit devenait plus fort. (II, I, p. 180)

¹⁰ BnF, Nafr 17599, f^o 10 v^o ; brouillon, 2^e occurrence.

¹¹ Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_la_forme.

Dans le roman, le déplacement est un rendu textuel, un effet de l'art. Si le personnage observe depuis une voiture le défilé d'un paysage, il interprète physiologiquement ce défilement comme vivant en même temps que sa conscience, comme en arrière-plan, corrige cette impression et en dénonce l'illusion relative. C'est cette ambivalence d'une perception vraie et fausse à la fois que le texte travaille à rendre par le choix de verbes qui n'induiront le mouvement qu'en contexte. Les verbes de déplacement se mêlent donc à d'autres verbes, de types différents : verbes de changement de posture, verbes à sens temporel initial, à sens statique, à sens passif (en particulier les verbes pronominaux), morphologiquement et/ou sémantiquement négatifs, etc.

Verbes de changement de posture ou de position

La transformation magique du paysage dans l'incipit se poursuit avec des verbes inchoatifs *paraître*, *surgir* et des verbes conclusifs tels que *se fondre* et *s'abaisser*, que le passé simple projette ici au premier plan du récit :

[...] puis les brumes errantes *se fondirent*, le soleil *parut*, la colline qui *suivait* à droite le cours de la Seine peu à peu *s'abassa*, et il en *surgit* une autre, plus proche sur la rive opposée. (I, 1, p. 43)

Ces verbes renvoient, comme encore *se lever* ou *se dresser*, à un mouvement sur l'axe vertical exprimant moins un changement d'emplacement qu'un changement de position – la base du mouvement restant (du moins c'est ce que croit l'œil) fixe. Le paysage horizontal qui défile semble ainsi faire fond tandis que sur l'axe vertical surgirait la vie. Ainsi apparaissent et disparaissent des formes que l'imagination reçoit comme animées : « le soleil parut, la colline [...] s'abassa, il en surgit une autre [...] ».

Verbes à sens temporel initial

Se succéder, se prolonger

Flaubert recourt à des verbes qui hésitent entre sens temporel et sens spatial. *Succéder*, dont le sens initial est temporel, peut prendre

une dimension spatiale, en particulier lorsqu'il est employé à la forme pronominale avec un sujet n'impliquant pas la dimension temporelle :

Deux lignes d'arbres bordaient la route, les tas de cailloux *se succédaient* :
[...]. (I, 1, p. 53)

ou lorsqu'il est suivi d'un complément qui confirme le phénomène spatio-temporel, comme dans la séquence relatant un embarras de voitures aux Champs-Élysées :

On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin :
« Bonjour ! — Ça va bien ? — Oui ! — Non ! — À tantôt ! » et les figures
se succédaient avec une vitesse d'ombres chinoises. (II, 4, p. 321)

Souvent l'ambivalence est maintenue entre temps et espace, en particulier par des modificateurs adverbiaux qui redoublent le sens temporel du verbe :

Des champs moissonnés *se prolongeaient à n'en plus finir* (I, 1, p. 53)

Notre vision déforme l'espace en nous faisant percevoir des points rapprochés dans une continuité, comme des prolongements les uns par rapport aux autres. D'où cette impression de champs qui s'étirent indéfiniment. Frédéric, emporté par « l'américaine¹² » – une voiture très légère tirée par deux chevaux –, se laissera donc bercer par ce paysage qui n'en finit pas et sur lequel il projettera sa « joie rêveuse et infinie ».

Recommencer

Le verbe *recommencer* se dote d'une dimension spatiale tout à fait originale. Le début de la troisième partie narre, en contrepoint des événements passés sous silence – ceux de Juin 1848 –, la promenade de Frédéric et Rosanette (indifférents à l'histoire) dans la forêt de Fontainebleau. *Recommencer* prend le relais d'*aller* :

12 « Et l'américaine l'emporta. » (I, 1, p. 53.)

Le lendemain, *ils allèrent voir* la Gorge-au-Loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte ; le surlendemain, *ils recommencèrent*, au hasard, comme leur cocher voulait [...] (III, I, p. 481)

Ici *recommencer*, employé non pas comme semi-auxiliaire aspectuel (il ne peut sous-entendre *aller voir*), mais absolument, se charge, par un phénomène d'anaphore infidèle verbale, d'une valeur spatiale. Cet emploi hardi se retrouve, poussé encore plus loin, dans :

Le quai de la gare se trouvant inondé, sans doute, *on continua* tout droit, et *la campagne recommença*. (II, I, p. 178)

176

L'alliance sujet-verbe transfère de manière inédite un sens processuel¹³ au nom *campagne* tandis que *campagne* instille une dimension spatiale à *recommença*. Le mot *campagne* a-t-il été mis, par métonymie, pour « vision de la campagne », voire même pour « vision d'un paysage de campagne » ? En tout état de cause ces substitutions ne sont pas équivalentes : *campagne* est doté en contexte des traits /dynamique/ et /processif/. Plus qu'à un objet de vision ou un paysage, il renvoie désormais à une expérience nouvelle pensée ou sentie¹⁴ par Frédéric, et qui sera explicitée plus loin : « Debout, l'un près de l'autre, sur quelque éminence du terrain, ils sentaient, tout en humant le vent, leur entrer dans l'âme comme l'orgueil d'une vie plus libre, avec une surabondance de forces, une joie sans cause. » (III, I, p. 483.) Cet emploi idiolectal de *recommencer* – marqueur de la subjectivité du personnage – se retrouve dans le passage suivant :

Mais les charrettes, *les boutiques recommençaient*, et la foule l'étourdissait, – le dimanche surtout, – quand, depuis la Bastille jusqu'à la Madeleine, c'était un immense flot ondulant sur l'asphalte, au milieu de la poussière, dans une rumeur continue ; [...] (I, 5, p. 130)

13 Dans la scène du bal de Vaubyessard de *Madame Bovary*, « Elle choisit le Vicomte, et le violon recommença » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. Bernard Ajac, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 114).

14 La focalisation du récit, du point de vue de Frédéric, est encore marquée par l'emploi, détaché, de l'adverbe *sans doute*.

Discontinuer

Dans *L'Éducation sentimentale*, le verbe *discontinuer* subit aussi un traitement singulier :

[...] çà et là, une bicoque de plâtre à moitié construite était abandonnée. Puis, la double ligne de maisons ne *discontinua* plus ; et, sur la nudité de leurs façades, se détachait, de loin en loin, un gigantesque cigare de fer-blanc pour indiquer un débit de tabac. (II, 1, p. 179)

Un rapide sondage dans la base lexicale FRANTEXT semble indiquer qu'à l'époque de Flaubert, *discontinuer* a toujours un sens temporel, que le verbe soit employé comme transitif direct (*discontinuer quelque chose*), absolument ou comme semi-auxiliaire d'aspect, marquant la conclusion d'un procès : *discontinuer de* (au sens d'« interrompre »). Employé à la forme négative, il marque une durée indéfinie, en particulier dans la locution adverbiale *sans discontinuer*. Or ici, le verbe exprime un mouvement ininterrompu dans l'espace. La négation présuppose que « la double ligne de maison » aurait pu être interrompue par une nouvelle bicoque de plâtre, mais que ce n'est pas le cas : le paysage, qui a changé, produit l'effet d'une nouvelle continuité – la double négation soulignant discrètement l'illusion d'optique.

Verbes locatifs à aspect statique ou pronominaux passif

En contexte de déplacement s'opère encore une conversion sémantique des verbes locatifs à sens statique ou pronominaux à sens passif. Revenons à l'extrait de la promenade dans la forêt de Fontainebleau, très travaillé et largement inspiré du roman *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt¹⁵ :

Le lendemain, ils *allèrent* voir la Gorge-au-loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte ; le surlendemain, ils *recommencèrent*, au

15 Voir Éric Le Calvez, *La Production du descriptif*, op. cit., p. 236 sq.

hasard, comme leur cocher voulait, sans demander où ils étaient, et souvent même négligeant les sites fameux.

Ils se trouvaient si bien dans leur vieux *landau*, bas comme un sofa et couvert d'une toile à raies déteintes ! Les fossés pleins de broussailles *filaient* sous leurs yeux, avec un *mouvement* doux et continu. Des rayons blancs *traversaient comme des flèches* les hautes fougères ; quelquefois, un chemin, qui ne servait plus, *se présentait* devant eux, en ligne droite ; et des herbes *se dressaient çà et là*, mollement. Au centre des carrefours, une croix *étendait* ses quatre bras ; ailleurs, des poteaux *se penchaient* comme des arbres morts, et de petits sentiers courbes, en *se perdant* sous les feuilles, donnaient envie de les *suivre* ; au même moment, le cheval *tournait*, ils y *entraient*, on *enfonçait* dans la boue ; plus loin, de la mousse *avait poussé* au bord des ornières profondes.

Comme dans l'*incipit*, on observe la prégnance du lexique du mouvement de part et d'autre du passage : avec le verbe général *aller* et les verbes de manière de mouvement (ou de direction) *filer*, *tourner*, *entrer* et *enfoncer*. Cette superstructure sémantique de la locomotion fait du déplacement l'action principale du récit, avec pour caractéristique une décomposition du mouvement propice à la saisie de vibrations, d'effets visuels, de sensations. La variété des verbes augmente l'effet sensible de la scène, car si à tout instant le paysage se modifie, à tout instant aussi la qualité des sensations varie. Découvert, le landau rapproche les voyageurs de la forêt ; bas, il donne à percevoir la texture même de la route, au fil d'« un mouvement doux et continu ».

Dans ce contexte, par une forme d'engendrement spontané, la notion de mouvement s'étend à des verbes à sens statique et à des locutions adverbiales à sens spatial (*çà et là*). Les verbes à sujets inanimés marquant un état tels que *étendre* ou *suivre* ou les pronominaux à sens passif tels que *se présenter*, *se dresser*, *se pencher*, *se perdre* récupèrent par contagion une valeur agentive qu'ils auraient eue avec un sujet animé. Dans « des rayons blancs *traversaient comme des flèches* les hautes fougères », sous l'influence de la comparaison « comme des flèches », le verbe *traverser* passe du sens statique de « s'allonger, s'étendre d'un bout à l'autre » au sens dynamique de « parcourir quelque chose d'une extrémité à l'autre »

(TLF) ». Le contexte du mouvement ranime les potentialités dynamiques des termes. C'est encore le cas pour cette « croix » qui « étendait ses quatre bras » où l'anthropomorphisme qui fonde la collocation *les bras d'une croix* est exploité par exagération (dans le lexique de l'architecture religieuse, la croix n'a en effet que deux bras – pour quatre branches!). Ces revivifications lexicales déforment les mots de la même manière que l'illusion de la perspective agrandit ou rétrécit les formes. À l'instar du landau, le sens glisse : du statique au dynamique, du dynamique à l'intentionnel, du passif à l'actif. Ce sont là les traits de ce que l'on a rétrospectivement identifié à l'écriture impressionniste¹⁶. Et, tandis que le paysage prend une dimension vivante, voire humaine, le véhicule, les chevaux, les passagers se confondent comme en atteste le glissement du sujet vers les pronoms indéfinis *on* ou *tout* : « [...] au même moment, *le cheval* tournait, *ils* y entraient, *on* enfonçait dans la boue [...] »¹⁷. L'indéfini sert à relater une action collective où l'homme est en situation de passivité. Bien souvent, la physiologie de la sensation, qui sera rendue par l'harmonie rythmique, excède le niveau individuel pour renvoyer à une expérience partagée.

16 On parle d'« impressionnisme littéraire » lorsque « pour appréhender un percept (un élément perçu dans le monde réel) », « la conscience », plutôt que de « le ramener à une source ou un agent » (« Des pas résonnèrent sur le trottoir »), le « considèr[e] pour lui-même (“Il se fit un bruit de pas sur le trottoir”, Flaubert, *Madame Bovary*) ». Les traits principaux de l'écriture impressionniste sont « l'affaiblissement de la valeur processuelle du verbe au profit de sa valeur phénoménale », « l'affaiblissement de la précision référentielle des supports nominaux au profit de leurs traits caractérisants », l'« emploi phéoméniste de l'imparfait », qui « se substitue au passé simple attendu », « présente l'action en cours de déroulement comme si elle était perçue par une conscience » (Gilles Philippe et Julien Piat [dir.], *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009, p. 96-97). La notion d'impressionnisme littéraire est sujette à discussion. Voir en particulier Bernard Vouilloux, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de style*, dossier « Réalisme(s) et réalité(s) » (<https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/2131>).

17 Voir encore : « Un bruit sourd de planches le réveilla, *on* traversait le pont de Charenton, c'était Paris » (II, 1, p. 178). Parfois, c'est le pronom indéfini *tout* qui devient la cible : « Par moment, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. [...] Puis *tout* se remettait en mouvement ; les cochers lâchaient les rênes, abaissaient leurs fouets ; les chevaux, animés, secouant leur gourmette, jetaient de l'écume autour d'eux ; [...] » (II, 4, p. 322).

Dans une lettre qu'il lui adresse en 1869, Flaubert loue Madame de Voisins d'Ambres (alias Pierre Cœur), pour son « mouvement » : « Vous avez la première de toutes les qualités pour un conteur – le mouvement. Ça marche, et vous allez au but, à travers les descriptions, chose rare¹⁸. » Ce mouvement exalte une qualité intrinsèque de la *prose*. L'adjectif latin *prorsus, prorsa, prorsum*, signifiait littéralement « tourné en ligne droite » et, figurément « prosaïque ». Le mot *prose* concentre, dans ce double sens qui le fonde, tout le projet flaubertien : écrire « la vie ordinaire¹⁹ » avec des « phrases nettes et qui se tiennent droites, debout tout en courant, ce qui est presque une impossibilité²⁰ ».

180

Cela doit-il nous étonner que le mouvement soit tout autant un contenu thématique qu'une propriété rythmique ? Certes non. L'harmonie, que l'on peut définir comme « l'accord des sons avec les choses significées²¹ » offre un passage naturel de l'un à l'autre. Car elle fonctionne d'autant mieux que sont imités des objets qui ont des propriétés communes avec la langue : « L'imitation musicale saisit d'abord les objets qui font bruit, parce que le son est ce qu'il y a de plus aisé à imiter par le son ; ensuite, ceux qui sont en mouvement, parce que les sons, marchant à leur manière, ont pu par cette manière exprimer la marche des objets²² ».

Le maître du mouvement : Voltaire

Le maître de Flaubert en matière de mouvement et de relief est Voltaire. Dans ses contes, pour « ne pas perdre de vue l'horizon²³ », ce dernier

18 Lettre de Flaubert publiée dans Madame de Voisins d'Ambre, *Les Borgia d'Afrique*, Paris, Dentu et Cie, 1887. Citée dans « Une préface de Madame Voisins d'Ambres », *Les Amis de Flaubert*, 49, 1976, p. 42.

19 Flaubert, Lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 287.

20 Flaubert, Lettre à Louise Colet du 13 juin 1852, *ibid.*, p. 105.

21 Charles Batteux, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 3^e partie, Paris, Desaint et Saillant/Durand, 1753, t. IV, p. 145. Ici *harmonie* s'entend au sens de ce qu'on a eu coutume d'appeler *harmonie imitative*.

22 *Ibid.*, p. 147.

23 « Il faut à la fois ne pas perdre l'horizon de vue et regarder à ses pieds », écrit Flaubert à Louise Colet le 26 août 1853 (*Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 417).

allège la phrase. Il rabote les descriptions, cisèle le dialogue, esquisse à peine les personnages. En résulte une prose parcourue d'un bout à l'autre d'une énergie narrative unique :

Elle rencontra Candide en revenant au château, et rougit ; Candide rougit aussi ; elle lui dit bonjour d'une voix entrecoupée, et Candide lui parla sans savoir ce qu'il disait. Le lendemain après le dîner, comme on sortait de table, Cunégonde et Candide se trouvèrent derrière un paravent ; Cunégonde laissa tomber son mouchoir, Candide le ramassa, elle lui prit innocemment la main, le jeune homme baisa innocemment la main de la jeune demoiselle avec une vivacité, une sensibilité, une grâce toute particulière ; leurs bouches se rencontrèrent, leurs yeux s'enflammèrent, leurs genoux tremblèrent, leurs mains s'égarèrent²⁴.

Flaubert reprend à Voltaire la vitesse d'un récit jouant de ralenti (grossissement de certains détails : « Elle [...] rougit ; Candide rougit aussi ») et d'accélération (le récit sera précipité vers la catastrophe : Candide chassé du paradis). La phrase de Voltaire écourte la syntaxe pour cultiver l'accord des sons avec les choses signifiées, autrement dit l'harmonie. Les finales verbales en [a] puis en [ER] soulignent l'irrésistible contagion de la passion chez Candide et Cunégonde. Outre les sons, l'harmonie se fonde sur le nombre. Voltaire pratique le style coupé. Comme Condillac ou Buffier, il goûte la phrase brève soumise à l'intelligibilité d'une période qui la dépasse. Par *période*, il faut entendre une (ou plusieurs) phrase(s) composée(s) de plusieurs membres, liés entre eux par le sens et l'harmonie. La longueur variable des membres de la période joue d'oppositions entre le bref et le long.

La ponctuation médiane des points-virgules concourt à produire chez Voltaire une unité intonative, avec un effet de suspens et d'attente. Quoique juxtaposées, les propositions forment un tout. Auparavant, la période oratoire était tendue vers sa conclusion qui en constituait le point d'orgue. Dans le style coupé narratif, la phrase tend également vers sa chute. Contrastes, iconicité des rythmes et sonorités, juxtaposition

²⁴ Voltaire, *Candide*, chap. 1, dans *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 147.

par parataxe, asyndètes participent tous ensemble, implicitement, à ce ton inimitable du récit voltairien.

Parataxe : une période en style coupé

Flaubert reprend la phrase périodique en style coupé de La Bruyère et Voltaire, en y ajoutant un peu du coulant de Chateaubriand. La présence continue des verbes de mouvement et de déplacement assure la cohésion en même temps que cela crée un environnement en mouvement, propice aux déplacements : sentimentaux, affectifs, physiologiques. Sa « phrase-discours²⁵ » ne se prive pas des effets d'une ironie douce ou piquante qui résulte, comme chez Voltaire, de l'agencement en parataxe ; mais elle restitue encore la sensation même des personnages, comme vue de l'intérieur.

182

« L'harmonie imitative embrasse les sons, les mots, les mètres, les nombres » enseignait Batteux dans un index de son volume *Les Quatre Poétiques*²⁶. Flaubert retiendra ces multiples ressources pour rendre les impressions variées liées au transport. Revenons au passage de la promenade dans la forêt de Fontainebleau. Le point de vue des personnages, c'est-à-dire ce qu'ils perçoivent, ressentent ou disent, est sous-tendu par les blancs de la juxtaposition. Ceux-ci forment un implicite que le lecteur reconstruit au fil de sa lecture :

Ils entrèrent dans la futaie de Franchard. La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon ; des pigeons qu'on ne voyait pas roucoulaient ; tout à coup, un garçon de café parut ; et ils descendirent devant la barrière d'un jardin où il y avait des tables rondes. Puis, laissant à gauche les murailles d'une abbaye en ruines, ils marchèrent sur de grosses roches, et atteignirent bientôt le fond de la gorge. (III, I, p. 480)

25 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* [1935], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 234.

26 *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux. Les beaux-arts réduits à un même principe*, avec les traductions & des remarques par M. l'abbé Batteux, 1829 [1^{re} éd. 1747]. Flaubert emprunta cet ouvrage, que sans doute il connaissait déjà, en février 1873, d'après la liste que René Descharmes a établie des emprunts de Flaubert à la Bibliothèque nationale (accessible sur le site flaubert.univ-rouen.fr).

On sera sensible ici à la fluidité narrative d'un récit qui semble glisser lui-même « comme un traîneau sur le gazon ». La parataxe (juxtaposition ou coordination) est le mode de liaison de propositions indépendantes qui s'enchaînent avec ou sans mot de liaison. La juxtaposition des phrases et paragraphes crée un effet de continuité évoquant le « mouvement doux et continu » du voyage. Alors que la période chez Voltaire tendait vers la chute, tous les faits sont ici comme égalisés et tournés vers une ligne d'horizon lointaine du récit. Du reste le récit semble à peu près dépourvu d'intention, à l'image des personnages eux-mêmes. Hasard et surprise sont la clé du sentiment de liberté envahissant Rosanette et Frédéric et la clé de l'harmonie textuelle.

La parataxe marque, par défaut, la successivité temporelle. Elle semble indiquée par l'ordre même d'événements presque insignifiants qui, dans le mouvement, s'annulent les uns après les autres. Elle aligne les choses vues ou entendues : voiture, pigeons, garçon de café, tables rondes. Mais aussi, et c'est là un trait de style caractéristique de Flaubert, elle aligne le déroulé du récit (« Ils entrèrent dans la futaie de Franchard ») et les commentaires ou ressentis (« La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon »). Sont donc mis sur le même plan des énoncés dont les énonciateurs sont différents. On comprendra ici « énonciateur » en un sens élargi, en nous appuyant sur la définition qu'en donne, après Oswald Ducrot et Antoine Culioli, Alain Rabatel : « l'énonciateur correspond à une position (énonciative) qu'adopte le locuteur, dans son discours, pour envisager les faits, les notions, sous tel ou tel PDV²⁷ ». La proposition « la voiture glissait comme un traîneau sur le gazon » reprend-elle une comparaison exprimée par les personnages ? À tout le moins, elle formule une sensation éprouvée par Frédéric et Rosanette. Le fait stylistiquement remarquable est surtout ici l'absence de transition entre un énoncé relevant d'une énonciation impersonnelle (« Ils entrèrent dans la futaie de Franchard ») et un énoncé dont le point de vue incombe en partie à l'énonciateur personnage (« La voiture glissait

27 Alain Rabatel, « Analyse pragma-énonciative des points de vue en confrontation dans les hyperboles vives : hyper-assertion et sur-énonciation », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 61-62, 2014-2015, p. 92.

comme un traîneau sur le gazon »). Le simple changement de temps fait « glisser » du récit (au passé simple) au commentaire (à l'imparfait). Mais ce qui est encore plus singulier, c'est que le commentaire ne produit pas une pause ou une parenthèse : il porte sur un moment plus large que le fait narré au passé simple (aspect perfectif de « ils entrèrent »). Il prend donc le relais de la narration : « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression²⁸ », écrit Proust pour justifier la manière dont l'impression se fait récit. La juxtaposition procure le sentiment d'un déroulé sans pause des faits. Dans cette suite comme ininterrompue, le statut de certains énoncés est ambivalent : « des pigeons qu'on ne voyait pas roucoulaient », est-ce une simple notation descriptive ou un symbole amoureux ?

184

Cette dramatisation des impressions, des paroles, a pour effet qu'à la fin de la phrase, lorsqu'une proposition subordonnée se présente, elle se teinte d'une valeur dramatique : « [...] tout à coup, un garçon de café parut ; et ils descendirent devant la barrière d'un jardin où il y avait des tables rondes » (III, 1, p. 480). La relative, quoique facultative du point de vue syntaxique, joue un rôle essentiel dans la progression de l'information. Albert Thibaudet avait relevé dans le dernier pan de certaines phrases, souvent en fin de paragraphe, la présence d'un et « de mouvement » « qui fait saillir [une description] par une pointe de détail pittoresque »²⁹. Ici le dernier membre de la phrase, introduit par « et », est plus long que les précédents. Pourtant la descente mène, par le biais d'une relative en « où » à un détail prosaïque qui n'a rien de conventionnel : des « tables rondes ». Les tables rondes où l'on pourrait s'attabler feraient-elles rêver nos personnages comme le faisaient, dans l'incipit ces « terrasses où l'on pouvait s'accouder » (I, 1, p. 43) aperçues depuis le bateau ? Pris dans le mouvement des phrases, le lecteur rêve le rêve des personnages. C'est là la force de ce fonctionnement textuel que de rester dans l'indiciel.

²⁸ Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », éd. cit., p. 588.

²⁹ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, op. cit., p. 267.

L'art de Flaubert est porté à son point de raffinement lorsque l'harmonie – sonorités et nombre –, fait pressentir la sensation sans la dire, comme le feront les *Tropismes* (1939) de Nathalie Sarraute. Frédéric, en voiture aux côtés de Mme Arnoux, ne parle pas, mais les notations descriptives associées au déplacement en disent long :

[...] Arnoux, qui conduisait sans attention, se perdit au milieu du bois de Boulogne. Alors, on s'enfonça dans de petits chemins. *Le cheval marchait au pas ; les branches des arbres frôlaient la capote.* Frédéric n'apercevait de Mme Arnoux que ses deux yeux, dans l'ombre ; Marthe s'était allongée sur elle, et il lui soutenait la tête. (I, 5, p. 156)
La voiture roulait, et les chèvrefeuilles et les seringas débordant les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes. Les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds. Il lui semblait communiquer avec toute sa personne par ce corps d'enfant étendu entre eux. Il se pencha vers la petite fille, et, écartant ses jolis cheveux bruns, la baisa au front, doucement. (I, 5, p. 157)

Dans ces deux extraits, la parataxe est de règle. Le verbe inchoatif *s'enfoncer* et les verbes de manière de mouvement *se perdre*, *marcher*, *frôler* contribuent à abolir l'opposition entre le confinement à l'intérieur de la voiture et l'environnement extérieur. Les phrases que l'on a soulignées fonctionnent sur le même modèle avec une proposition courte relative au déplacement de la voiture dans le premier membre (« Le cheval marchait au pas » ou « La voiture roulait ») et une proposition longue développant de manière oblique des sensations des personnages dans le second. « Les *branches des arbres frôlaient la capote* » rend par le frôlement des sonorités (l'itération des fricatives) une sensation de caresse que l'on imagine éphémère (puisque la voiture est en mouvement) tandis que les allitérations en [R] et [d] dans le second cas soutiennent l'expression d'un débordement d'effluves délicates aussi intense qu'il est éphémère : « *et les seringas débordant les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes* ». Le verbe *déborder*³⁰, dont le

30 L'isotopie du débordement se poursuit en filigrane dans la phrase qui suit : « les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds ».

sens est dynamisé par le début de la phrase, est illustré par le rythme qui semble, à l'image du parfum, déborder.

L'hyperbate, du grec *hyperbaton* (littéralement « ce qui marche³¹ au-dessus ou au-delà ») contient étymologiquement la métaphore de la marche ou du « déplacement » – mot par lequel Quintilien la définit³². Cette figure, d'abord envisagée comme simple inversion, peut se définir « aux frontières de la phrase³³ » comme ajout après une fausse clôture. À l'instar du canonique exemple cornélien – « Albe le veut, et Rome » –, se trouvent, chez Flaubert, avec le verbe *passer*, des hyperbates qui semblent rajouter *in extremis* un sujet non prévu au verbe. Rapportons-nous à la scène qui relate le petit matin de la veillée funèbre de Dambreuse :

186

On entendit, pendant deux heures, le roulement sourd des charrettes défilant vers les Halles. Les carreaux blanchirent, un fiacre passa, *puis* une compagnie d'ânesses qui trottaient sur le pavé, et des coups de marteau, des cris de vendeurs ambulants, des éclats de trompette ; tout déjà se confondait dans la grande voix de Paris qui s'éveille.
(III, 4, p. 558-559)

L'adverbe *puis*, dont Éric Le Calvez a souligné l'importance dans les descriptions flaubertiennes, temporalise la description. L'étude des brouillons montre qu'il est souvent rajouté après coup. Ici, il orchestre l'ajout par hyperbate de quatre nouveaux sujets qu'on aurait envie de rapporter au verbe *passa* : « une compagnie d'ânesses [...], et des coups de marteau, des cris de vendeurs ambulants, des éclats de trompette ». « Puis », le maintien de « passa » au singulier, la poursuite de l'énumération après le groupe introduit par « et », miment, dans le rythme même de la phrase, une suite imprévisible de référents et de bruits. Ceux-ci ne constitueront un « tout » qu'*a posteriori*. « La grande

31 *Hyperbate* est composé de *hyper* (« au-dessus ») et de l'adjectif verbal *baton* issu du verbe *bainô* (« marcher »).

32 Quintilien traduit le mot grec par *verbi transgressio* : *Institution oratoire*, livre IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978, p. 237-238.

33 Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.

voix de Paris qui s'éveille » ne se découvre – mot et chose – dans le texte et la conscience du personnage, qu'au terme d'un processus où les bruits et mouvements de la ville seront enregistrés comme automatiquement.

Cela nous renseigne plus généralement sur le fonctionnement des connecteurs qui balisent parfois les suites en parataxe. Flaubert bannit autant que possible les organisateurs de textualité qui offrent une vue large sur un parcours ou sur une période en les divisant au moyen de repères corrélés les uns aux autres du type « au milieu », « à droite », « à gauche », « en bas » ou « d'abord », « bientôt », « enfin », « deux mois après ».

La conjonction de coordination *ou bien* comme son nom l'indique devrait coordonner deux éléments (mots, syntagmes, phrases) sur un plan symétrique. Mais, à l'instar de « et » qui, comme l'a montré Proust, « commence toujours une phrase secondaire et ne termine presque jamais une énumération³⁴ », *ou bien* et *ou* cultivent l'asymétrie et le déséquilibre :

Ils s'amusaient de tout ; ils se montraient, comme une curiosité, des fils de la Vierge suspendus aux buissons, des trous pleins d'eau au milieu des pierres, un écureuil sur les branches, le vol de deux papillons qui les suivaient ; *ou bien*, à vingt pas d'eux, sous les arbres, une biche marchait, tranquillement, d'un air noble et doux, avec son faon côte à côte.
(III, I, p. 485)

Succédant à une pause de durée moyenne, « ou bien » orchestre une rupture qui se découvre au fil de la phrase. Ce qui est cohérent du point de vue sémantique, à savoir le rattachement de « biche » par coordination à la série des objets montrés – « des fils de la vierge [...], des trous [...], un écureuil [...], le vol de deux papillons » – ne l'est pas du point de vue syntaxique puisque « biche », sujet de « marchait » ne peut être COD de « montrait ». En revanche, ce qui est cohérent du point de vue syntaxique, le rattachement de « la biche marchait » par coordination à la proposition « ils se montraient... » ne l'est pas du point de vue sémantique et énonciatif puisque la première proposition fait voir

34 Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », éd. cit., p. 591.

les personnages qui voient le monde tandis que la seconde proposition fait plonger à l'intérieur de leur vision. En résulte une prédicativité accrue de l'énoncé « sous les arbres, une biche marchait ». En somme, *ou bien* coordonne moins qu'il ne détache et n'orchestre une rupture énonciative. Est ici repris un procédé de rupture déjà présent dans la scène d'*incipit* où, au détour d'une phrase, surgit un pêcheur :

[...] On rencontrait des trains de bois qui se mettaient à onduler sous le remous des vagues, *ou bien*, dans un bateau sans voiles, *un homme assis pêchait*; puis les brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaissa, *et* il en surgit une autre, plus proche sur la rive opposée.

Des arbres *la* couronnaient parmi des maisons basses couvertes de toits à l'italienne. [...] (I, 1, p. 43)

De manière inattendue, la figure du pêcheur surgit, sans la médiation du regard qui était présent dans la précédente proposition : « on rencontrait... ». On est proche ici de l'anacoluthie, de la rupture de construction syntaxique. Le cours dévié de la phrase mime le déplacement spatio-temporel et l'irruption d'un être. Par la suite, les connecteurs « puis » et la conjonction « et » détacheront de nouveaux plans. Ces ruptures de constructions sont à rattacher à l'emploi du pronom *la* – « à renversement » selon Proust³⁵ – qui, dans le paragraphe suivant, ne reprend pas comme attendu le thème « la colline qui suivait le cours de la Seine », mais reprend, par surprise, « une autre ». La discontinuité du déroulement phrastique et de la dynamique informationnelle tente de ressaisir, dans le temps de la phrase, les à-coups du déplacement.

Les dévalements des paragraphes

Lorsqu'il écrit *Madame Bovary*, Flaubert travaille à casser la perfection de ses paragraphes :

35 « S'il s'agit de relier deux paragraphes pour qu'une vision ne soit pas interrompue, alors le pronom personnel, à renversement pour ainsi dire, est employé avec une rigueur grammaticale, parce que la liaison des parties du tableau, le rythme régulier particulier à Flaubert, sont en jeu » (*ibid.*, p. 588).

Chaque paragraphe est bon en soi. Et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent³⁶.

Flaubert pousse loin sa révolution stylistique en l'étendant aux paragraphes. « La calligraphie est l'art du plein ; la typographie, l'art du vide³⁷ ». Le passage à la ligne introduit un courant d'air, un blanc qui augmente l'allure de la prose, fait gagner de la vitesse au récit. Le paragraphe « bon en soi » constitue un palier intermédiaire entre la phrase et le chapitre : outil essentiel de la composition narrative et de la cohésion textuelle, il a une fonction de regroupement – autour d'un épisode narratif, un temps, un lieu ou/et un personnage. Pour soumettre ses paragraphes aux exigences de l'harmonie, Flaubert va lutter contre ce qu'il a appris. Si on observe les trois premiers paragraphes de l'*incipit*, on voit peser une double menace sur le paragraphe. D'une part, sa confusion avec le palier textuel de niveau inférieur (la phrase) conteste sa fonction de regroupement de phrases – et ce d'autant que la réduction de certains paragraphes à une phrase semble avoir eu pour contrepartie l'émergence de la phrase périodique de style coupé. D'autre part, la permanence du lexique du déplacement au-delà du paragraphe conteste l'autonomie sémantique de ce dernier. Dès lors l'alinéa systématisé, en partie dépourvu de ses fonctions compositionnelles, servira à « dégroupier³⁸ » plus qu'à regrouper.

C'est le blanc entre les paragraphes qui sera désormais investi d'une fonction nouvelle : celle de rendre sensible un flux textuel accordé à la vitesse d'un récit dont on a pu montrer qu'elle était entièrement liée à la

36 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 29 janvier 1853, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 243.

37 Roger Laufer, « L'alinéa typographique du XVI^e au XVIII^e siècle », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 53

38 Marc Arabyan, *Le Paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*, Paris, L'Harmattan, 1994.

subjectivité. Les blancs, « incisant le texte au moment où le bateau a pris le large³⁹ » soutiennent, selon Sylvie Triaire, la discontinuité :

Enfin, le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

Avec les dévalements des paragraphes, l'harmonie du style coupé étend son champ d'action et amplifie ses effets. Les paragraphes courts accélèrent la vitesse du récit, augmentent l'impression de flux. Ce changement de vitesse ne signifie pas forcément que l'on écourte la narration. Cela peut permettre de détacher par surprise certains plans⁴⁰.

Pour observer le dégroupement des paragraphes, on ne citera faute de place qu'un seul exemple, celui du défilé de voitures lors de l'embouteillage aux Champs-Élysées :

[...] Quelques gouttes de pluie tombèrent. L'embarras des voitures augmenta. Hussonnet était perdu.

— Eh bien, tant mieux ! dit Frédéric.

— On préfère être seul ? reprit la Maréchale, en posant la main sur la sienne.

Alors passa devant eux, avec des miroitements de cuivre et d'acier, un splendide landau attelé de quatre chevaux, conduits à la Daumont par deux jockeys en veste de velours, à crêpines d'or. Mme Dambreuse était près de son mari, Martinon sur l'autre banquette en face ; tous les trois avaient des figures étonnées.

« Ils m'ont reconnu ! » se dit Frédéric.

Rosanette voulut qu'on arrêât, pour mieux voir le défilé. Mme Arnoux pouvait reparaître. Il cria au postillon :

— Va donc ! va donc ! en avant !

Et la berline se lança vers les Champs-Élysées au milieu des autres voitures, calèches, briskas, wurts, tandems, tilburys, dog-carts, tapissières à rideaux de cuir où chantaient des ouvriers en goguette, demi-fortune que dirigeaient avec prudence des pères de famille eux-mêmes. [...]

39 Sylvie Triaire, *Une esthétique de la déliaison, Flaubert (1870-1880)*, Paris, Champion, 2002, p. 46.

40 Voir « Des arbres *la* couronnaient. » déjà commenté ci-dessus, p. 188.

L'averse redoublait. On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin « Bonjour! — Ça va bien? — Oui! — Non! — À tantôt! » et les figures se succédaient à une vitesse d'ombres chinoises. Frédéric et Rosanette ne parlaient pas, éprouvant une sorte d'hébétude à voir auprès d'eux, continuellement, toutes ces roues tourner. (II, 4, p. 320-321)

Les paragraphes s'opposent par leurs tailles respectives. Ils font coexister toutes les formes de discours – prononcées, pensées, résumées. Tout est pris dans le déplacement, entre arrêt et relance. Flaubert donne sens aux blancs en travaillant ses ouvertures et fermetures de paragraphes en fonction de l'aspect des verbes de mouvement. Un départ brusque sera marqué, par exemple, par un verbe perfectif inchoatif en début de paragraphe qui donne l'impulsion et la sensation première : « Et la berline se lança vers les Champs-Élysées [...]. » Mais le paragraphe plutôt que de s'achever sur l'évocation d'un arrêt, se termine ici sur l'image des roues qui tournent indéfiniment à l'image de l'hébétude qui saisit nos personnages : « Frédéric et Rosanette ne parlaient pas, éprouvant une sorte d'hébétude à voir auprès d'eux, continuellement, toutes ces roues tourner ».

Le passage somptueux du landau de Mme Dambreuse se démarque dans la « vie » comme dans le texte. Et le paragraphe prend en charge le déroulement de cet îlot spatio-temporel marqué par une unité énonciative. L'ordre de la phrase mime l'ordre des événements, Frédéric ne découvrant que tardivement la propriétaire du landau, Mme Dambreuse, son mari puis... Martinon. L'effet de seuil du paragraphe est travaillé de manière à rendre la surprise : d'abord ce paragraphe n'enchaîne pas avec le précédent, laissant la question de Frédéric sans réponse, ensuite, l'adverbe « alors » marque une rupture dramatique en ouverture, renforcée encore par la place du verbe en seconde position.

« Toute la maîtrise dont témoigne *L'Éducation*, écrit Yvan Leclerc, réside [...] dans cette tension entre le continu et le discontinu, entre la coulée et son arrêt, entre les forces de liaison et de fragmentation⁴¹. »

41 Yvan Leclerc, *Gustave Flaubert. « L'Éducation sentimentale »*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1997, p. 74.

Les formules et les combinatoires sont nombreuses. Le paragraphe s'ouvre sur un verbe inchoatif (*partir, s'ébranler, s'en aller, arriver*) ou conclusif (*s'arrêter, s'apaiser*). Il est long ou court. Du temps et de l'espace dont on ne saurait prévoir l'intervalle – ce qui permet, à certains endroits, un « extraordinaire changement de vitesse, sans préparation⁴² » – s'écoulent entre chaque phrase ou paragraphe. Ainsi varient continûment la nature et la durée des plans à l'image de « l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements⁴³ ».

192

Dans *L'Éducation sentimentale*, tout est passage : êtres, voiture, temps, espace, langage. Par l'emploi singulier qu'il fait des verbes, des temps, des connecteurs, des adverbes, des pronoms, mais aussi par l'usage de la parataxe et des blancs, Flaubert élabore une véritable linguistique du déplacement, incorrecte aux yeux des puristes, mais dont Proust défendra la justesse. Le déplacement sans but d'un héros qui revient plus qu'il ne part modifie, en outre, les enjeux du roman.

Flaubert rédige ses fameuses pages sur la forêt de Fontainebleau tandis qu'à partir de 1863, Monet, avec d'autres artistes, peint la forêt de Fontainebleau et la campagne des environs de Paris. Dans un fameux passage, Flaubert peint une course hippique au Champ-de-Mars (II, 4, p. 317-318) où il décompose le mouvement des chevaux en une période saisissante d'harmonie. À la même époque, entre 1864 et 1875 Manet travaille au rendu esthétique d'une scène au champ de courses de Longchamp par des techniques toujours plus hardies de floutage pour rendre la vitesse de l'animal et l'impression du moment⁴⁴. Pour Arden Reed, Flaubert est le premier romancier du modernisme, comme Manet

42 Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », éd. cit., p. 595.

43 Émile Zola, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les frères Goncourt*, préfacé par Henri Mitterrand, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 157.

44 Voir *Les Courses hippiques à Lonchamp*, huile sur toile, 1866, The Art Institute of Chicago ; *La Course à Longchamp*, aquarelle et gouache, 1864, Harvard, Fogg Art Museum ; et surtout la lithographie de 1864 intitulée *Les Courses* (The Art Institute of Chicago ou Houston, Museum of Fine Arts). Manet revient sur ce thème dans *Aux courses* en 1875 (huile sur bois, Washington, National Gallery of Arts).

en peinture⁴⁵. Si l'on définit le modernisme dans la séparation des arts⁴⁶ (qui marque la fin du *ut pictura poesis*), la destruction du sujet (ou le choix d'un sujet insignifiant qui n'est que prétexte) et la discontinuité, alors l'écriture du déplacement relève pleinement de cette modernité. Vitesse et déplacement seront encore au cœur de la définition du « Manifeste du futurisme » (1909) de Marinetti, du *Nu descendant un escalier* de Duchamp⁴⁷ ou de la poétique de la vitesse dans *Alcools* (1913) d'Apollinaire, parmi tant d'autres. Par ailleurs, certains passages de *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922) – voyage en train puis en voiture des fidèles de Mme Verdurin vers La Raspelière, promenades en voiture du narrateur et d'Albertine⁴⁸ – doivent beaucoup à Flaubert⁴⁹. Mouvement et déplacement ressortissent tous deux à une double dimension spatio-temporelle. Mais le déplacement est un mouvement particulier, qui modifie à tout instant le rapport entre l'objet et l'espace. C'est ce rapport même en constante évolution et recreation qu'appréhende l'écriture : rapport physiologique avant que d'être intellectualisé. Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert expérimente littéralement une prose « cinématographique », moins peut-être pour comprendre la réalité scientifique du transport que pour en rendre les sensations intimes.

45 Arden Reed, *Flaubert, Manet. L'émergence du modernisme*, Paris, Champion, 2012.

46 Contrairement à toute une tradition qui tente de découvrir les procédés littéraires à partir des autres arts – musique, peinture –, Flaubert cherche résolument à réinventer la prose avec les moyens de la prose « en la laissant prose et très prose » (lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, déjà citée, p. 287).

47 *Nu descendant l'escalier (n°2)*, huile sur toile, 1912, Philadelphia Museum of Arts.

48 Voir en particulier Proust, *Sodome et Gomorrhe II*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 481.

49 Pour élargir notre perspective, on lira avec intérêt l'ouvrage de Carsten Meiner, *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, PUF, 2008, en particulier le chapitre consacré à Flaubert intitulé « Le hasard escamoté : nature et intransitivité chez Tolstoï et Flaubert ».

LA CARICATURE DANS *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* : UNE « FORME D'ESPRIT » ?

Anastasia Scepi

La Révolution de 1789 a ébranlé le monde et son système de représentation. La correspondance de Flaubert en témoigne – « Ne trouvez-vous pas au fond que, depuis 89, on bat la breloque ? Au lieu de continuer par la grande route, qui était large et belle comme une voie triomphale, on s'est enfui par les petits chemins, et on patauge dans les fondrières¹. » – et toute *L'Éducation sentimentale* rappelle le « spectre de 93² ». Les révolutions qui ont secoué le siècle sont rappelées dans le roman : 1789, 1830 et 1848³ ; et certains personnages apparaissent comme des « types » révolutionnaires par excellence⁴. C'est que la littérature du XIX^e siècle est hantée par le « couperet de la guillotine » (p. 441) – et si certains s'en félicitent et y voient le signe d'un monde plein d'espoir et de progrès⁵, d'autres, en revanche, y voient non seulement la fin d'un monde, mais aussi la

- 1 Lettre de Flaubert à George Sand, 29 septembre 1866. L'auteur est en pleine rédaction de *L'Éducation sentimentale*. Sauf mention contraire, la correspondance de Flaubert est citée d'après sur le site de l'université de Rouen : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html> (consulté le 7 août 2017).
- 2 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002, p. 441 (édition de référence).
- 3 « Ce qui m'avait effrayé, dans l'histoire de 48, a ses origines toutes naturelles dans la Révolution [...] » (Lettre de Gustave Flaubert à George Sand, 17 octobre 1868).
- 4 C'est le cas du mari de la concierge : « J'ai fait mon devoir partout, en 1830, en 32, en 34, en 39 ! Aujourd'hui, on se bat ! Il faut que je me batte ! » (p. 425-426).
- 5 C'est le cas, par exemple, de Victor Hugo, qui, dans *William Shakespeare* écrit : « Il faut quelquefois aux bonnes nouvelles une bouche de bronze. 93 est cette bouche [...]. Donc, nous, hommes du XIX^e siècle, tenons à honneur cette injure : vous êtes 93. La Révolution, toute la Révolution, voilà la source de la littérature du XIX^e siècle » (*Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jacques Seebacher, vol. *Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 433). Flaubert ne partage pas les idées politiques de Victor Hugo et il tournera en dérision son roman *Quatrevingt-treize* (voir Francis Lacoste, « *Bouvard et Pécuchet*, ou *Quatrevingt-treize* "en farce" », *Romantisme*, 95, « Romans », dir. Guy Rosa, 1997, p. 99-112).

plongée dans un réel vide de sens, car privé de repères et de cohésion autrefois assurés par la monarchie. Désormais, « la base tremble⁶ », « nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut, à tous, littérateurs et écrivailleurs que nous sommes⁷ », écrit Flaubert dans sa correspondance. Comme l'a montré Erika Wicky, l'éclatement du « régime mononucléaire, et par analogie, monoculaire⁸ » qu'était l'Ancien Régime a entraîné le morcellement de la vision et de l'appréhension du monde. Dès lors, la littérature se questionne : est-il encore possible de rendre compte de ce monde devenu insignifiant, de ce réel plein de Bêtise et de « crétinisme⁹ » pour reprendre les mots de Flaubert ? La crise de la représentation et corollairement du langage, toutes deux résultant de la Terreur, sont à leur paroxysme lorsque Flaubert écrit *L'Éducation sentimentale*. L'écrivain désire alors trouver une autre langue, qui serait seule capable de rendre compte de ce monde grotesque et monstrueux en s'échappant des contraintes de la *mimesis* désormais caduque. Et nous proposons l'idée selon laquelle cette langue nouvelle, c'est celle qui se modèle sur la forme graphique de la caricature¹⁰. Ainsi, bien que

6 Lettre de Flaubert à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850, dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 709.

7 Lettre de Flaubert à Louise Colet, 24 avril 1852, *ibid.*, t. II, 1980, p. 76.

8 Erika Wicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir et représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, 2015, p. 21.

9 Flaubert écrit à sa nièce Caroline, dans une lettre datée du 8 avril 1867 (il est alors en pleine rédaction de *L'Éducation sentimentale*) : « Pour trouver un tel degré de stupidité, il faut remonter jusqu'en 1848 ! Je lis présentement beaucoup de choses sur cette époque : l'impression de bêtise que j'en retire s'ajoute à celle que me procure l'état contemporain des esprits, de sorte que j'ai sur les épaules des montagnes de crétinisme ».

10 La caricature est liée au développement de la forme journalistique dans les années 1830. Voir Alain Vaillant, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 256 : « [...] si l'écrivain est ainsi immergé dans cet univers du journal, c'est bien que les rapports de force entre le journal et la littérature ses sont définitivement inversés. Il ne faut pas imaginer, comme l'historien de la littérature le fait encore avec condescendance, que l'écrivain va marginalement puiser dans le journal un peu de son inspiration ou de sa technique ; il ne faut même pas imaginer un face à face héroïque entre le journal et la littérature, sur le modèle hugolien du "ceci tuera cela". Si, pour nous littéraires, le roman devient le genre littéraire majeur au XIX^e siècle, il est lui-même très peu de choses au regard de ce qui se joue dans le système très complexe des formes modernes de représentation : en

sémantiquement extensible et floue¹¹ au XIX^e siècle, cette dernière n'en demeure pas moins une forme artistique centrale, permettant de penser et de peindre ces « mœurs modernes » qui se « passe[nt] à Paris »¹² et font l'objet de notre roman. La forme graphique, qui a rendu célèbres Honoré Daumier, Paul Gavarni ou Grandville, pour ne citer qu'eux, semble en effet informer toute la littérature du siècle. On ne s'étonnera donc pas de retrouver les stylèmes et faits de langue propres à la caricature littéraire tant dans les romans de Flaubert – de *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*, en passant par *L'Éducation sentimentale* – que dans ses écrits privés : « Arrivé ici à 2 heures, j'ai visité le collège, la cathédrale. Oh ! Le beau sacristain que celui de la cathédrale ! Quel Onuphre ! Une barbe de quinze jours, une bosse sur chaque omoplate, un pif étroniforme, et une gueule ! Une gueule¹³ ! » Dans le roman, la caricature est omniprésente et explicitement mentionnée : « Les caricatures de Cham sont très drôles, n'est-ce pas ? » (p. 527¹⁴). Des critiques ont montré l'influence considérable des images dans l'écriture de Flaubert¹⁵, et certaines études ont été exclusivement consacrées à la transposition littéraire de

fait, le roman ne fait que cristalliser, dans l'ordre de la fiction, une manière de dire le réel dont les racines plongent en dehors de la littérature, au cœur de l'univers de la communication sociale qui est alors dominé par l'imprimé périodique. À la toute fin du siècle, il est d'ailleurs devenu impossible aux écrivains d'ignorer la place prépondérante qu'a prise le journal, et qui relègue la littérature aux marges de la nouvelle culture ».

- 11 Depuis la thèse proposée par Denis Mahon en 1947, selon laquelle la première référence à la caricature paraît en Italie au XVII^e siècle, les variations définitionnelles sont nombreuses. Voir Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015 : « la caricature » « se dérobe à tout principe et à toute définition susceptibles de la circonscrire en quelques lignes [...] » (p. 6).
- 12 Lettre de Flaubert à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864.
- 13 Lettre de Flaubert à Jules Duplan, 17 août 1864.
- 14 On relèvera également l'article du *Flambard*, « Une poulette entre trois cocos » (p. 355) ou les références à « *Prudhomme sur une barricade* » (p. 514). Les exemples sont nombreux.
- 15 Voir par exemple, plusieurs articles de Flaubert. *Revue critique et génétique*, 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (I) », consulté le 12 août 2017 : Sabine Narr, « Flaubert et l'image légendaire / légendée » (<http://flaubert.revues.org/2294>) ; Bernard Vouilloux, « Flaubert et Taine devant l'image » (<http://flaubert.revues.org/2311>) ; Takashi Kinouchi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* » (<http://flaubert.revues.org/2256>).

la forme graphique de la caricature¹⁶ dans *L'Éducation sentimentale*. En effet, Flaubert présente, dans ce roman, des personnages-types, non éloignés des « Physiologies » de l'époque¹⁷, et dont certains subissent les déformations propres au trait caricatural : Rosanette et Mlle Vatnaz sont animalisées¹⁸, l'un des citoyens est saisi en deux détails significatifs – sa maigreur et ses pommettes rouges¹⁹ –, et l'énumération des syntagmes nominaux, simplement juxtaposés, et non actualisés, viennent croquer en un trait mordant Cisy, qui se montre aussi superficiel dans son apparence que ridicule dans sa gestuelle²⁰. Animalisation, simplification, symbolisation, exagération, telles sont les caractéristiques de la caricature graphique qui se retrouvent dans le

- 16 Voir Cécile Guinand, « La caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Quêtes littéraires*, 5, « De l'image à l'imaginaire », 2015, p. 65-77 (http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/es_guinand.pdf).
- 17 Les personnages sont d'ailleurs mis en scène en train de feuilleter des albums de lithographies (p. 361). La mode des « Physiologies » connaît son apogée autour de 1840. Ces dernières ne sont pas nécessairement caricaturales, mais Flaubert oriente leur usage afin de croquer de façon mordante tout un groupe social. C'est le cas des musiciens jouant lors des scènes de bals. Voir Nathalie Preiss, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle : étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1999, et Laurent Baridon et Martial Guédron, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 186 : « Tous les caricaturistes importants du moment, à commencer par Daumier, ont collaboré aux *Physiologies*, et certaines sont signées par Balzac ou Flaubert ».
- 18 Sur Rosanette, voir Guillaume Gomot, « Est-elle bête !... Rosanette : une figure animale de *L'Éducation sentimentale* ? », *Revue Flaubert*, 10, « Animal et animalité chez Flaubert », dir. Juliette Azoulai, 2010, <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=60>. Mlle Vatnaz est, elle aussi, associée à une bête : « [...] et tout à coup, devant cette femme laide, qui avait dans la taille des ondulations de panthère, Frédéric sentit une convoitise énorme, un désir de volupté bestiale » (p. 382).
- 19 « — Nous n'avons que faire des tableaux ! dit brutalement un homme maigre, ayant des plaques rouges aux pommettes » (p. 455).
- 20 « Depuis que le deuil de sa grand-mère était fini, il réalisait son idéal, parvenait à avoir du cachet. Gilet écossais, habit court, larges bouffettes sur l'escarpin et carte d'entrée dans la ganse du chapeau, rien ne manquait effectivement à ce qu'il appelait lui-même son "chic", un chic anglomane et mousquetaire. Il commença par se plaindre du Champ-de-Mars, turf exécration, parla ensuite des courses de Chantilly et des farces qu'on y faisait, jura qu'il pouvait boire douze verres de vin de Champagne pendant les douze coups de minuit, proposa à la Maréchale de parier, caressait doucement ses deux bichons ; et de l'autre coude s'appuyant sur la portière, il continuait à débiter des sottises [...] » (p. 317).

roman de 1869 et en font une œuvre visuelle, éminemment imprégnée des arts mineurs de l'époque²¹.

Pendant, si la caricature graphique occupe une place non négligeable dans l'œuvre de Flaubert jusqu'à devenir un véritable modèle esthétique, il faut aussi souligner qu'elle ne se limite pas ou plus aux critères établis par les Carrache dans la Bologne du XVII^e siècle²². Car l'usage du terme *caricature* devient, au XIX^e siècle, plus extensif, et comme le souligne Françoise Court-Perez, bon nombre d'écrivains « se détournent de la caricature [considérée comme] grossière, [comme une simple] déformation gratuite [et, au passage, notons l'amenuisement de l'un des principes originels constitutifs de cette dernière – la visée ridicule ou comique], pour s'intéresser essentiellement à son pouvoir de révélation²³ ». La caricature devient ainsi non seulement un mode de perception du monde, mais aussi, et peut-être surtout, une forme-sens²⁴ révélant la vacuité sémantique et référentielle de ce siècle. Elle se fait alors reconfiguration du monde « selon l'expression de désaffection et de non sens » qu'il procure aux artistes, « signe de l'effondrement des édifices de la représentation²⁵ ». C'est pourquoi, dans le cadre de cet article, nous aimerions non pas interroger les sources ou les transpositions de la caricature graphique dans *L'Éducation sentimentale* – ce qui a déjà été étudié –, mais faire de cette dernière une forme-sens, une « forme

21 Voir P. M. Wetherill, *L'Éducation sentimentale. Images et documents*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1985. Des dessins de Gavarni, de Constantin Guys, la poire de Charles Philippon, ainsi que des caricatures, comme celle de Cham, par exemple, viennent informer des scènes du roman. Flaubert investit donc le fonds thématique de la caricature ou du dessin de presse de l'époque, en reprend certains thèmes, certains types. Nul doute qu'il avait en tête certaines de ces illustrations lorsqu'il a rédigé *L'Éducation sentimentale*, sa correspondance témoignant de ses lectures et de ses recherches dans les journaux, ces derniers présentant un grand nombre d'illustrations plus ou moins satiriques.

22 Voir Jean-François Revel, « L'invention de la caricature », *L'Œil*, 109, janvier 1964, p. 12-21.

23 Françoise Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998, p. 138.

24 L'histoire de la caricature témoigne de son évolution sémantique : d'un sens concret, artistique, on passe progressivement à un sens plus conceptuel. C'est ce sens que nous retiendrons principalement dans cet article.

25 Alice de Georges-Métral, *Les Illusions de l'écriture ou la Crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Champion, 2007, p. 9.

d'esprit²⁶ » pour reprendre l'expression de Bernard Vouilloux, venant informer tout le roman, et par là même interroger non seulement ce monde « paralys[é] du cerveau²⁷ » comme le note Flaubert dans une lettre à George Sand, mais aussi la littérature de ce siècle de la « charogne²⁸ ». La caricature serait donc la forme graphique, puis littéraire, capable de dire la vérité du monde dans une grimace : il ne s'agit plus de passer par le biais d'un modèle, par l'art officiel, mais d'observer le réel dans de ce qu'il a de plus bas, de plus laid, et de proposer d'autres manières de le représenter, ce qui conduit à une expérimentation formelle²⁹ et à une réflexion littéraire.

LA CARICATURE, UNE SAISIE OXYMORIQUE DU MONDE

Alors qu'il est en pleine rédaction de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert loue l'« épouvantable » roman des frères Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1865), lequel donne « mal à l'estomac³⁰ », tant le vulgaire et l'ignoble sont à leur paroxysme et se mêlent paradoxalement au sublime. Cette vision double est l'une des caractéristiques de la caricature³¹, laquelle se construit par le biais de tensions perpétuelles, signes de l'instabilité du monde après 1793. C'est ainsi que les artistes du XIX^e siècle revisitent l'idée de beauté absolue en faisant voisiner le Beau

26 Bernard Vouilloux, « Le "champ de la caricature" selon Champfleury », dans Gilles Bonnet (dir.), *Champfleury, écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006, p. 263.

27 Lettre de Flaubert à George Sand, 13 avril 1867 : « Vous n'imaginez pas à quel point on en est. La France, qui a été prise quelquefois de la danse de Saint-Guy (comme sous Charles VI), me paraît maintenant avoir une paralysie du cerveau ».

28 Charles Baudelaire, « Une charogne », dans *Les Fleurs du mal ; Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 31 : « Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, / Ce beau matin d'été si doux : / Au détour d'un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de cailloux ».

29 Cela avait déjà été inauguré par Léonard de Vinci, dans son *Traité de la peinture*, dans lequel il présente un artiste cherchant à connaître la réalité dans toutes ses manifestations, qu'elles soient belles ou laides. À partir de ce moment, la caricature devient une forme artistique consciente d'elle-même et de ses pouvoirs.

30 Lettre de Gustave Flaubert aux frères Goncourt, 16 janvier 1865 : « Cela est atroce d'un bout à l'autre, et sublime, par moments, tout simplement. »

31 Bettina Full, *Karikatur und Poesis. Die asthetik Charles Baudelaires*, Heidelberg, Winter, 2005, p. 22 : la caricature produit une « image double, réflexive » (je traduis).

antique et l'ignoble³². Cela avait déjà été entrepris par le caricaturiste Honoré Daumier, qui avait proposé une vision dégradée, burlesque, de l'Antiquité avec son *Histoire ancienne* (1841-1842). Cette vision du monde est particulièrement visible dans *L'Éducation sentimentale* où la dégradation de l'idéal, la difformité, et les éléments hétéroclites règnent en maîtres³³.

Figures du contraste, antithèse et oxymore

En effet, dans *L'Éducation sentimentale*, c'est l'opposition qui semble présider à la caractérisation des personnages et à la vision du monde du romancier. En faisant par exemple de Rosanette l'antithèse morale de Mme Arnoux – que l'on songe à la juxtaposition des deux portraits³⁴ –, Flaubert oppose deux idées de l'amour, l'un charnel et l'autre platonique :

— Comme vous voudrez, dit Frédéric, qui, affaissé dans le coin de la berline, regardait à l'horizon le milord disparaître, sentant qu'une chose

- 32 On se rappelle que dans *Manette Salomon* (1867), les frères Goncourt avaient mis en scène un peintre, Anatole, à la fois fasciné par l'antique et l'ignoble. Beau idéal et caricature voisinent donc au XIX^e siècle. Ne retrouverait-on pas ici les réflexions que Flaubert adresse à Louise Colet dans une lettre du 20 mars 1852, au sujet de *Madame Bovary* : « toute la valeur de mon livre, s'il en a une, sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire (que je veux fondre dans une analyse narrative) » (*Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 57) ?
- 33 Jacques-David Ebguy considère que ce sont là les « signe[s] du grotesque » (« "Le Prince et le Journaliste" : l'intronisation grotesque dans quelques romans balzacien[s] », dans Françoise Susini-Anastapoulos [dir.], *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 14). Certains critiques ont également proposé l'idée du kitsch pour définir tout un pan de *L'Éducation sentimentale*, signalant là que nous sommes désormais bien loin de la pureté de la ligne antique. Voir, notamment, Juliette Frolich, « L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Romantisme*, 79, « Masques », 1993, p. 39-52 ; et Henri Mitterand, « "Les pantoufles de la bonne..." : la sémiologie de la dérision dans *L'Éducation sentimentale* », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La Pensée du paradoxe. Approche du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, PUPS, 2006, p. 475-483.
- 34 Flaubert les mentionne souvent par deux, dans le roman. Citons ces exemples parmi d'autres : « [...] et, s'oubliant, il vanta les qualités de Rosanette, la compara même à sa femme » (p. 470) ; « Elle le regarda froidement. — Vous oubliez l'autre ! Celle que vous promenez aux courses ! La femme dont vous avez le portrait, votre maîtresse ! » (p. 528).

irréparable venait de se produire et qu'il avait perdu son grand amour. Et l'autre était là, près de lui, l'amour joyeux et facile! (p. 320)

202

Le parallélisme – « il avait perdu son grand amour. Et l'autre était là » – réunit, par la coordination, deux femmes opposées, deux amours antinomiques. Mais les signes ne sont plus univoques, et l'antithèse peut se transformer en paradoxe. Désormais, au XIX^e siècle, la Vénus olympienne (incarnée par Mme Arnoux) tombe elle aussi dans le prosaïsme le plus sordide : si Rosanette, à la « chair concrète³⁵ », subit une métamorphose physique des plus grotesques en devenant hyperboliquement grasse, la pure et angélique Mme Arnoux aux « intonations caressantes », au corps de marbre, et à la grâce désincarnée, reprend chair lors d'un échange avec Frédéric et Rosanette : « Elle se pencha sur la rampe pour les voir encore ; et un rire aigu, déchirant, tomba sur eux [...] » (p. 530). L'harmonie se craquelle le temps de quelques secondes. Elle n'est plus la silencieuse épouse ; la Vierge Marie se fait matière et s'incarne dans une sonorité aux tonalités grinçantes faisant étonnamment se rejoindre « poésie » et « vulgarité »³⁶. Plus loin dans le roman, les deux femmes semblent permuter, signe de la subversion de l'Art³⁷ :

Elle [la Maréchale] se déclara incapable de faire vingt pas de plus. Alors, par un raffinement de haine, pour mieux outrager en âme Mme Arnoux, il l'emmena jusqu'à l'hôtel de la rue Tronchet, dans le logement préparé pour l'autre. [...] Vers une heure, elle fut réveillée par des roulements lointains ; et elle le vit qui sanglotait, la tête enfouée dans l'oreiller.
— Qu'as-tu donc, cher amour ?

-
- 35 Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Champion, 2013, p. 81 : « [...] la peau blanche n'est pas un simple code abstrait de la beauté, mais une chair concrète qui provoque le désir sensuel des hommes qui l'observent ».
- 36 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1976, p. 684 : « Les femmes qui étaient revêtues de ces costumes ressemblaient plus ou moins aux unes ou aux autres, selon le degré de poésie ou de vulgarité dont elles étaient marquées ».
- 37 Le Beau idéal, c'est celui du château de Fontainebleau : « [...] on voyait au-dessus des portes de chasses Louis XV, et çà et là, des tapisseries représentant les dieux de l'Olympe, Psyché, ou les batailles d'Alexandre » (p. 476-477).

— C'est excès de bonheur, dit Frédéric. Il y avait trop longtemps que je te désirais. (p. 422)

La mise en parallèle sert la figure du paradoxe, qui vient régénérer la sémiose du personnage de Marie Arnoux. C'est ainsi qu'à la fin du roman, Deslaurier et Frédéric avouent que leur meilleur souvenir consiste en une escapade chez des courtisanes – face auxquelles notre héros était resté intimidé –, et alors que Mme Arnoux s'offre enfin, Frédéric la refuse. Flaubert l'assimile ainsi, par analogie, aux courtisanes³⁸ (p. 626). L'amour « idéal » (p. 620), platonique et donc romantique est cruellement rabaissé; il chute dans le charnel, le trivial, le bestial, autrefois réservé aux courtisanes et lorettes du roman.

Cette caractérisation contradictoire, présente dès les premiers plans du roman, se retrouve naturellement chez d'autres personnages: le père Roque est ainsi l'antithèse de Dussardier. Le premier, en bourgeois de province, tue lorsqu'il se sent attaqué dans ses biens (p. 502-503), tandis que le second se fait tuer en criant « Vive la République! » (p. 614)³⁹. En outre, les portraits de Flaubert sont déroutants, car hétéroclites. On l'a vu avec Mme Arnoux, mais ils touchent aussi d'autres personnages, qui, s'ils obéissent à des types représentés à outrance dans la presse – le Bourgeois, l'Étudiant, la Lorette, ou l'Artiste –, débordent parfois ce cadre normatif. L'emploi de la coordination, dont la faible valeur logique semble plutôt assurer la construction d'un ensemble oxymorique, permet au romancier de croquer, en un trait vif et mordant, le portrait contradictoire de ses personnages. C'est le cas de Mme Dambreuse, laquelle « a quelque chose de langoureux et de sec » (p. 365). Le « gaillard de trente ans », considéré comme « le meilleur caractère de La Bruyère », possède à la fois « quelque chose de rude dans la physionomie, [et] de souple dans les membres » (p. 338). Pellerin, quant à lui, est un artiste raté, mais dont les conceptions artistiques et esthétiques varient tout au long du roman,

38 Alain Vaillant considère qu'il y a là un dénouement hautement ironique (*La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 167).

39 Voir l'analyse de Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 99.

proposant ainsi une vision bigarrée, fragmentée du personnage, laquelle est aussi l'une des caractéristiques de la caricature. En effet, cette dernière opère par saisie synecdochique et néglige, de ce fait, les autres aspects d'un même personnage. La synecdoque, figure du détail, signale ainsi l'hésitation par la surdétermination qui frappe le personnage, laquelle est issue de la perception fragmentée du monde qu'ont engendrée les multiples soubresauts de l'Histoire. Cette fragmentation, que traduit la caricature, implique une nouvelle manière d'écrire, plus heurtée et déliée. Ce passage dans lequel Rosanette se confie à Frédéric semble caractériser la poétique mise en place dans *L'Éducation sentimentale* : « En plusieurs fois, sans le vouloir, elle lui apprit des détails sur elle-même. [...] tout cela sans transitions, et il ne pouvait reconstruire un ensemble » (p. 487). La caricature, en sélectionnant, morcelle la saisie du personnage, et éloigne sa représentation de l'idéal d'harmonie prôné par les artistes antiques et classiques.

Le portrait est non seulement mouvant, mais aussi « fugitif », « transitoire »⁴⁰, comme l'est la caricature. Les prédicats contraires viennent surdéterminer la saisie du personnage, lequel ne se fixe plus dans « l'éternel et l'immuable⁴¹ ». La caricature dit « la diversité, l'impureté, le caractère composite et contradictoire d[e] [ces] êtres⁴² » qui se meuvent dans ce siècle des révolutions, ce que reflète le roman.

« zigzags », énumération et palinodie

En effet, l'énumération et la palinodie mêlent au sein d'un paragraphe ou d'une phrase des éléments discordants remettant en question la

40 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », éd. cit., p. 683 : « Par bonheur se présentent de temps en temps des redresseurs de torts, des critiques, des amateurs, des curieux qui affirment que tout n'est pas dans Raphaël, que tout n'est pas dans Racine, que les *poetae minores* ont du bon, du solide et du délicieux ; et, enfin, que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en n'a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs ». La caricature, c'est la subversion de l'art idéal.

41 *Ibid.*, p. 695 : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».

42 Voir Régine Borderie, « Le bizarre ordinaire », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 16/2016, « Microlectures (I) », <https://flaubert.revues.org/2646>, consulté le 18 août 2017,

vision unifocale de l'Ancien Régime. Comme le souligne Sylvie Triaire, la « réalité représentée est affectée d'un fort indice de déliaison, elle n'est plus une et cohérente, mais multiple, hétérogène et échappant à la sommation en totalité unifiée⁴³ » ; ce qui déstabilise le lecteur. Ainsi, Flaubert use de l'énumération afin de révéler la trivialité burlesque d'un monde dans lequel le réel n'est que désordre d'idées. La bigarrure devient, dès lors, le signe d'une polyphonie certaine :

D'après Mlle Vatnaz, la femme devait avoir sa place dans l'État. Autrefois, les Gauloises légiféraient, les Anglo-Saxonnes aussi, les épouses des Hurons faisaient partie du Conseil. L'œuvre civilisatrice était commune. (p. 461)

Seule la syntaxe lie les références disparates convoquées par Mlle Vatnaz, cette figure des féministes de 1848 dont Flaubert se moque (p. 444-445)⁴⁴. Car ces propos décousus, déliés, servent une charge misogyne.

La palinodie permet, quant à elle, de revenir sur ce qui a été dit – venant ainsi signifier la versatilité des êtres, qui « zigzag[uent] » (p. 362) entre les thèses et les ralliements politiques :

[...] et elle se déclara pour la République, – comme avait déjà fait Monseigneur l'Archevêque de Paris, et comme devaient le faire avec une prestesse de zèle merveilleuse : la Magistrature, le Conseil d'État, l'Institut, les Maréchaux de France, Changarnier, M. de Falloux, tous les bonapartistes, tous les légitimistes, et un nombre considérable d'orléanistes. (p. 436-437)

D'un point de vue macrostructural, les quatre femmes gravitant autour de Frédéric peuvent se lire comme une énumération. Cette figure révèle alors l'incapacité de Frédéric à choisir, qui n'est pas si éloignée de ces « gens » qui, dans le roman, sont incapables de se rallier à une seule et unique cause (M. Dambreuse, par exemple).

43 Sylvie Triaire, *Une esthétique de la déliaison, Flaubert, 1870-1880*, Paris, Champion, 2002, p. 56-57.

44 Voir Luce Czyba, « La caricature du féminisme de 1848 : de Daumier à Flaubert », dans *Écrire au XIX^e siècle*, Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1998.

Flaubert se fait ainsi caricaturiste, et par là même exégète de son époque dans laquelle la parole n'est qu'« avalanche de sottises » (p. 460), « verbiage » (p. 519) ; énumération et la palinodie venant distiller ici les indices ironiques de ce qu'Émile Zola a nommé dans un article consacré au roman de Flaubert, « l'imbécillité humaine⁴⁵ ». La caricature dit la désillusion, si, comme Alain Vaillant, on veut bien entendre par « “désillusion”, la dérision moqueuse du réel⁴⁶ » ou le « contrepoint de l'ironie⁴⁷ » face à la chute politique d'Alphonse de Lamartine en 1848 – mentionnée dans le roman (p. 473, par exemple) – et aux désordres politiques. On le voit, dans *L'Éducation sentimentale*, la caricature est moins une charge qu'un état d'esprit, qui fissure le lyrisme par la distanciation ironique. Ainsi, même si Flaubert adopte des éléments que l'on retrouve dans la forme graphique (animalisation, sélection et exagération des défauts et des vices⁴⁸), les jeux de mots qui peuvent s'apparenter à des devinettes⁴⁹, ou les références graphiques parfaitement identifiables pour le lecteur de l'époque – comme la « poire » (p. 411) ou autres caricatures de Louis-Philippe (p. 397) –, le roman reste loin du rire grossier, manifeste et outrancier de la caricature telle qu'elle est employée dans certains journaux et dont le romancier s'était moqué dans la première version du roman⁵⁰. Dès lors, la caricature est peut-

45 Émile Zola, « Gustave Flaubert : *L'Éducation sentimentale* », *Le Voltaire*, 9 décembre 1879.

46 Alain Vaillant, *L'Art de la littérature*, op. cit., p. 332.

47 Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 171.

48 « — Citoyens ! dit alors Compain, citoyens ! Et, à force de répéter : “Citoyen”, ayant obtenu un peu de silence, il appuya sur la tribune ses deux mains rouges, pareilles à des moignons, se porta le corps en avant, et, clignant des yeux [...] » (p. 454).

49 C'est le cas avec les multiples références à la « tête de veau », dont la signification, telle est une devinette, n'est donnée qu'à la fin du roman. Un exemple parmi d'autres : « — Quelle brute ! dit Regimbart. — Comment cela ? — Sa tête de veau ! — Ah ! apprenez-moi ce que c'est que la tête de veau ! Regimbart eut un sourire de pitié. — Des bêtises ! Frédéric, après un long silence, reprit : — Il a donc changé de logement ? » (p. 582). La caricature graphique usait de ces énigmes de sens.

50 « Mais, peu à peu (l'artiste en lui l'emportant), il déclara qu'on ne pouvait rien faire avec ces yeux bistrés, cette face livide, que c'était une véritable nature morte, qu'il fallait beaucoup de talent [...] » (p. 593). Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1845], dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1043-1044 : « Les journaux lui semblaient aussi une source inépuisable de facéties, avec leur dévouement au pays et leur amour de la morale publique, la lourdeur de leur style par-dessus la

être à envisager paradoxalement comme « ce beau modelé, sur les bords seulement », de la « véritable nature morte » de Pellerin⁵¹ (p. 593) : « ne pas en faire trop », ne pas « retenir l'attention », « rien d'excessivement grotesque »⁵². C'est donc le sens conceptuel de la caricature que nous retiendrons – « une forme d'esprit, une disposition ou une attitude⁵³ » face au réel –, qui permet à Flaubert de se faire « le vrai peintre du monde », c'est-à-dire un « caricaturiste », « au sens où ce mot désigne non pas la déformation du réel, mais l'appréhension de ses structures profondes »⁵⁴.

LA CARICATURE, LE SQUELETTE DE LA LANGUE OU LE MONDE AU SCALPEL

C'est ainsi que Flaubert ne va pas cibler un discours particulier, mais le discours dominant, « les deux ou trois phrases banales » (p. 515) de la société. Pour cela, il ne va pas « s'opposer au monde », bien au contraire, il va « adopter un point de vue radicalement contraire à sa vraie pensée », il va « faire corps avec son époque, mais pour mieux figurer sa volonté de dissidence par l'excès même de capacité d'adhésion émotionnelle »⁵⁵. On assiste alors, dans *L'Éducation sentimentale*, à une « double stratégie de mouvement fusionnel vers le monde et de retrait ironique⁵⁶ » – Flaubert faisant du « pathétique » le matériau de « l'hyperbolisation ironique »⁵⁷ et des incongruités, des bizarreries, le signal de la dérision. On songe

futilité de leurs pensées, boîtes de plomb qui renferment du sable ; les plus grands, les plus sérieux, les plus majestueux, les plus rogués, étaient selon lui les meilleurs, de sorte qu'il n'y avait guère que *Le Charivari* et *Le Tintamarre* qui ne le fissent plus rire ». Le rire réside ainsi dans le sérieux, et ce qui est supposé faire rire, est le moins drôle.

51 Voir Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 177-178 ; Alison Fairlie, « Pellerin et le thème de l'art », *Europe*, 485-487, « Flaubert », septembre-novembre 1969, p. 38-50.

52 Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 177.

53 Bernard Vouilloux, « Le "champ de la caricature" selon Champfleury », art. cit., p. 263.

54 Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997, p. 39-40 : « le vrai peintre du monde ne peut être qu'un caricaturiste, au sens où ce mot désigne non pas la déformation du réel, mais l'appréhension de ses structures profondes ».

55 Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 166.

56 *Id.*, *L'Art de la littérature*, op. cit., p. 345.

57 *Id.*, *La Civilisation du rire*, op. cit., p. 166.

alors à ces propos du roman : « [...] il étala sur elle et sur son amant un singulier sourire, où il y avait à la fois de la résignation, de l'indulgence, de l'ironie, et même comme une pointe de sous-entendu presque gai » (p. 553). Ainsi, celui qui avait été représenté par une caricature le montrant en anatomiste non seulement de la chair d'Emma Bovary⁵⁸, car brandissant un cœur, mais aussi de tout le romantisme, ouvre le corps de la langue, et corollairement du monde, pour en montrer le squelette, la carcasse vide. C'est ce que nous verrons en montrant que les discours rapportés permettent à Flaubert de révéler que la langue n'est dominée que par les stéréotypes et les clichés.

208

En effet, ces derniers émaillent *L'Éducation sentimentale*. Anne Herschberg Pierrot les définit comme des « structures signifiantes figées », des « formules et des pensées rebattues »⁵⁹, qui se trouvent notamment dans les paroles des personnages. C'est ainsi que Claudine Gothot-Mersch considère que « ce que Flaubert peint dans le dialogue, ce ne sont pas les personnages qui parlent, mais, au-delà d'eux, des *types* ». Cette « volonté d'être typique » est omniprésente dans *L'Éducation sentimentale* : les personnages, réunis autour de Frédéric, s'animent autour de « conversations-types », qui permettent au romancier de montrer « ce que pensent “les gens” »⁶⁰, c'est-à-dire ce qu'ils ne pensent pas, mais ce qu'ils répètent et ressassent inlassablement, produisant ainsi un effet tristement comique qu'un Bergson n'aurait pas renié : « et la multitude trouvait cela très bien » (p. 438).

Le discours narrativisé est largement employé dans le roman, révélant également un discours creux et vide de sens, les lexies *bêtises* ou *sottises* venant bien souvent clore le rapport de paroles, tout en faisant entendre la voix sarcastique du narrateur : « La pourriture de ces vieux l'exaspérait ;

58 Célèbre caricature d'Achille Lemot, « Flaubert dissèque Madame Bovary », parue dans *La Parodie*, 5-12 décembre 1869.

59 Anne Herschberg Pierrot, « Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain. *Madame Bovary*, II, 8 », *Item*, 22 septembre 2008, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=377262>, consulté le 18 août 2017. Voir, aussi, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2011. On se rappellera également que Flaubert est l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues* (1881, inachevé).

60 Claudine Gothot-Mersch, « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert », *Europe*, 485-487, « Flaubert », septembre-novembre 1969, p. 112-121.

et, emporté par la bravoure qui saisit quelques fois les plus timides, il attaqua les financiers, les députés, le Gouvernement, le Roi, prit la défense des Arabes, débitait beaucoup de sottises » (p. 364). Le narrateur et le romancier se cachent aussi derrière les propos des personnages :

Elles se fâchaient. Frédéric s'interposa. La Vatnaz s'échauffait, et arriva même à soutenir le communisme.

— Quelle bêtise ! dit Rosanette. Est-ce que jamais ça pourra se faire ?

L'autre cita en preuve les Esséniens, les frères Moraves, les Jésuites du Paraguay, la famille des Pingons, près de Thiers en Auvergne [...].

(p. 461-462)

L'interjection de Rosanette laisse transparaître les opinions non seulement du narrateur, mais aussi du romancier. On sait, en effet, que Flaubert ne partageait pas ces thèses, raison pour laquelle les propos attribués à Mlle Vatnaz ne sont que des clichés du discours socialiste de 1848. La caractérisation adjectivale traduit également le jugement dépréciatif de l'instance narrative – « Ses caresses de langage avaient cessé, et ne voulant plus dire que des choses *insignifiantes*, il lui parlait des personnes de la société nogaïse » (p. 379) –, et la mise en italiques invite le lecteur à déceler la discordance derrière le sens premier (« *faire son droit* », p. 42 ; « *avoir du cachet* », p. 316 ; « *chez eux* », p. 382 ; « elle était maintenant *avec* un homme très riche », p. 382) en mettant en évidence les usages figés, lexicalisés de la langue, dont se moque le romancier. Ce dernier use également du discours narrativisé pour jouer avec les citations – qu'elles soient explicites ou beaucoup moins identifiables par le lecteur : « Il trouvait Louis-Philippe poncif, garde national, tout ce qu'il y avait de plus épicier et bonnet de coton ! » (p. 397)⁶¹. Ailleurs, la redondance sémique (répétition de la lexie *éternel*, associée à son sème) transforme les personnages en des automates, des pantins, qui ne retiennent que l'idée caricaturale – simplifiée et réductrice – de toute

61 Les citations sont aussi explicitement mentionnées au sein du discours direct : « — "C'est toujours avec un nouveau plaisir[...] — La nationalité polonaise ne périra pas[...] — Nos grands travaux seront poursuivis[...] — Donnez-moi l'argent pour ma petite famille [...]" » (p. 397).

chose et la répète sans cesse⁶² : « Et on ne manqua pas de mettre en avant l'éternel exemple du père de famille, volant l'éternel morceau de pain chez l'éternel boulanger » (p. 363). L'Autre est désormais le même : « [...] et il [Frédéric] retrouvait chez son ancienne maîtresse les mêmes propos, débités par les mêmes hommes ». Et comme on ne fait que « redi[re] », le romancier en vient même à user d'un ironique et cinglant « etc. » : « On se redit, pendant un mois, la phrase de Lamartine sur le drapeau rouge [...], etc. » (p. 437). Inutile de développer, le lecteur de 1869 connaît déjà tous ces discours par cœur tant il les a entendus, ce qui est rappelé quelques pages plus loin : « En revanche, il admirait beaucoup Lamartine, lequel s'était montré "magnifique, ma parole d'honneur, quand, à propos du drapeau rouge..." ». — Oui ! je sais, dit Frédéric » (p. 442). Si le langage itératif⁶³ du XIX^e siècle ne dit que le *on*, le romancier, lui, fait entendre une voix différente comparable à la disjonction dessin/légende dans la caricature graphique. Comme dans cette dernière, la rhétorique ironique repose sur le dédoublement, le contraste. La polyphonie affleure et conteste non seulement cette parole monologique, mais aussi le reniement de la pensée pourvu que les intérêts soient conservés – comme le montre le romancier avec le personnage de Dambreuse. Avec les paroles rapportées, et le commentaire narratorial, Flaubert manifeste son inquiétude face à la langue qui se dévitalise et ne véhicule qu'un langage mort⁶⁴. Le langage ne renvoie plus à rien, les personnages ne font qu'imiter la pensée, les propos et les actions des autres – « la carence du faire contamin[ant] le dire⁶⁵ » : « et, comme chaque personnage se réglait sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui, il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre » (p. 450). Système de

62 Les situations sont elles aussi décrites comme « analogues » (p. 358).

63 Lettre de Gustave Flaubert à George Sand, 5 juillet 1868 : « Quand je serai vieux, je ferai de la critique ; ça me soulagera, car souvent j'étouffe d'opinions rentrées. Personne, mieux que moi, ne comprend les indignations de Boileau contre le mauvais goût : "les bêtises que j'entends dire à l'Académie hâtent ma fin." Voilà un homme ».

64 Sur ces points déterminants, voir Philippe Dufour, *Flaubert et le pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

65 Alice de Georges-Métral, *Les Illusions de l'écriture*, op. cit., p. 154.

poupées russes, d'emboîtements, où l'énumération des pronoms fait de ces personnages des êtres interchangeables, aussi creux l'un que l'autre – comment expliquer autrement qu'un Cisy partage les mêmes idées qu'un Sénégal? Tout n'est que syntaxe commune. C'est que le réel n'est que « rengaine » (p. 395) – et le silence, justement omniprésent dans le roman, se fait le signe de « la vacuité de ce siècle sans âme⁶⁶ » – que l'on songe à tous ces moments où les personnages ne savent que répondre ou que dire⁶⁷. Ce qu'exhibe Flaubert, c'est le manque – de stabilité politique et d'assises linguistiques –, et donc le simulacre. La caricature, dans *L'Éducation sentimentale*, s'élève alors à une « blague supérieure⁶⁸ » – le mot revenant fréquemment dans le roman⁶⁹ et s'apparentant aux propos tenus par Flaubert dans sa correspondance. Et cette « blagu[e] [suprême] des principes de 89 » (p. 514) est peut-être réalisée à la fin du roman, lors de l'enterrement de ce « potdeviniste » de Dambreuse, qui se présente comme une « alliance contradictoire de la pompe, de l'indifférence et de l'hypocrisie », le « grand deuil ostentatoire » n'étant, comme le souligne Henri Mitterand, qu'un « triomphe creux, un signifiant vidé du sens qu'il est censé porter⁷⁰ ». Ce que dit la forme-sens qu'est la caricature, c'est la carcasse d'un siècle « plein de désirs contradictoires » (p. 320), qui se « réfugie dans le médiocre » (p. 401). Les personnages sont donc, pour la plupart, des enveloppes vides. Cela explique qu'un

66 *Ibid.*, p. 268.

67 Quelques exemples parmi beaucoup d'autres : « Frédéric [...] demeura muet » (p. 319) ; « Tous les autres se taisaient, vaguement épouvantés, comme si elles eussent entendu le bruit des balles » (p. 363) ; « Puis il y eut un silence » (p. 375) ; « Après une minute de silence, il ajouta [...] » (p. 377) ; « Puis ils retombèrent dans leur silence » (p. 528).

68 Cécile Guinand, « La caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », art. cit., p. 75.

69 « — Quelle bêtise ! grommela une voix dans la foule. Toujours des blagues ! Rien de fort ! » (p. 438). Lettre de Gustave Flaubert à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 24 janvier 1868 : « Nous sommes dans le temps de la blague, et rien de plus. Tant pis pour les gens comme nous qu'elle n'amuse pas ! ». Sur la blague au XIX^e siècle, voir Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002 ; Nathalie Preiss, « De “pouff” à “pschitt” ! – de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de Juillet et après... », *Romantisme*, 116, « Blague et supercheries littéraires », dir. Philippe Hamon, 2002, p. 5-17.

70 Henri Mitterand, « “Les pantoufles de la bonne...” : la sémiologie de la dérision dans *L'Éducation sentimentale* », art. cit., p. 480.

Dambreuse, qui se rallie à toutes les causes, mesure la perfection des discours à leur rhétorique et non aux idées qui y sont développées : « — C'est parfait, votre discours ! Et il en vanta beaucoup la forme, pour n'avoir pas à s'exprimer sur le fond » (p. 447). Le romancier se moque de cette versatilité⁷¹ et raille cette société qui promeut l'illusion – politique, linguistique, littéraire, c'est-à-dire romantique –, tout en en soulignant le pathétique. Cela avait déjà été mis en place dans *Madame Bovary*, comme il l'affirme dans une lettre à Louise Colet : « L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outre, au contraire⁷² ». N'est-ce pas ce que l'on retrouve dans *L'Éducation sentimentale* et qui avait été annoncé dès les brouillons préparatoires – « la blague le sentiment la mort dans le cœur⁷³ » ?

Le discours indirect libre a beaucoup été commenté chez Flaubert, ainsi nous nous contenterons de nous intéresser au seul cas de Frédéric, afin de montrer qu'en employant le DIL à son égard, Flaubert entend fait surgir « du sein même de la cruauté ironique, [l']envers d'une mélancolie », où le « désir de vivre intensément s'oppose aux béatitudes bourgeoises »⁷⁴ : « Frédéric ne pouvait souffrir, non plus, la répétition de ces mots bêtes [...] » (p. 533). Pourtant, Frédéric reste aussi dans l'inaction, et surtout dans l'illusion bien séparée du réel – ce qui explique qu'à la fin du roman, il préfère fumer sa cigarette plutôt que de partir avec Marie Arnoux (p. 620). Lyrisme et mélancolie, certes, mais surtout

71 Lettre de Gustave Flaubert à George Sand, 2 février 1869 : « Et les gens *avancés* croient qu'il n'y a rien de mieux à faire que de réhabiliter Robespierre ! Voir le livre de Hamel ! Si la République revenait, ils rebéniraient les arbres de la Liberté par politique, en croyant cette mesure-là forte ».

72 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet, 9 octobre 1852 [à propos de *Madame Bovary*] : « Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. On pourrait la prendre au sérieux et elle est d'une grande intention de grotesque. Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier. L'ironie n'enlève rien au pathétique ; elle l'outre au contraire ».

73 Voir Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013, p. 599.

74 Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, op. cit., p. 294.

nullité du personnage, qui, s'il ne supporte pas la trivialité⁷⁵, est bien loin d'atteindre les sommets du sublime :

La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine.

Pour lui cacher cette déception, il se posa par terre à ses genoux, et, prenant ses mains, se mit à lui dire des tendresses. [...].

Elle acceptait avec ravissement ces adorations pour la femme qu'elle n'était plus. Frédéric, se grisant par ses paroles, arrivait à croire ce qu'il disait. (p. 619)

La caricature est alors aussi celle de toute la littérature romantique : les clichés⁷⁶ et les phrases creuses sont ici pointées par le narrateur, qui, s'il tente de s'effacer, n'en reste pas moins présent. L'emploi du mode non personnel qu'est le participe présent (« se grisant ») non seulement juxtapose brutalement les paroles et les pensées contradictoires, mais révèle aussi « l'idée mordante et voilée⁷⁷ » suivante : l'amour, tel qu'il a pu être représenté dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, n'est plus possible à ce moment-là du XIX^e siècle. Désormais, Virginie grimace⁷⁸ ou envisage cyniquement la relation amoureuse en termes d'intérêts financiers⁷⁹. La caricature se fait alors métalangage permettant au romancier de réfléchir sur l'art et la littérature, et conduisant à une

75 « Frédéric s'en alla. L'ineptie de cette fille, se dévoilant tout à coup dans un langage populacier, le dégoûtait » (p. 460).

76 Ce sont des lieux communs de la littérature romantique que Frédéric convoque. Lorsqu'il avait envisagé son mariage avec Mlle Roque, il avait déjà fait référence à des clichés du romantisme : « Ils voyageraient, ils iraient en Italie, en Orient ! » (p. 381).

77 Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 529 : « La caricature est double ; le dessin et l'idée : le dessin violent, l'idée mordante et voilée ».

78 *Ibid.*, p. 529-530 : « Or, un jour, Virginie rencontre par hasard, innocemment, au Palais-Royal, aux carreaux d'un vitrier, sur une table, dans un lieu public, une caricature ! Une caricature bien appétissante pour nous, grosse de fiel et de rancune, comme sait les faire une civilisation perspicace et ennuyée. [...] Virginie a vu ; maintenant elle regarde. Pourquoi ? Elle regarde l'inconnu. Elle ne comprend guère [...]. Mais pour le moment, nous, analyste et critique, qui n'oserions certes pas affirmer que notre intelligence est supérieure à celle de Virginie, constatons la crainte et la souffrance de l'ange immaculé devant la caricature ».

79 Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Paul et Virginie », dans *Contes cruels*, 1883.

interrogation tant esthétique que métaphysique – la « monstruosité » (p. 570) étant aussi morale dans cette seconde partie du siècle.

Ainsi, dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert questionne subtilement le système sémiologique, ce qui nous conduit à réinterroger la place de la caricature dans le roman – cette dernière étant elle aussi un langage collectif, et donc un cliché, reproduit à grande échelle dès 1830. Voilà donc le roman tel qu'il peut s'écrire au XIX^e siècle pour Flaubert : par le creux, le rien, la nullité ou le ressassement. Il devient ainsi un laboratoire de formes et de sens, qui interroge le système de signification traditionnel et, avec lui, les canons artistiques. À ceux qui ont vu dans *L'Éducation sentimentale* une œuvre étrange, bizarre, déconcertante, Flaubert propose une redéfinition de la beauté artistique.

Nicolas Bouvier
L'Usage du monde

L'USAGE DE LA PROSE DANS *L'USAGE DU MONDE*
DE NICOLAS BOUVIER

Laurence Bougault

Comme une eau le monde vous traverse
et pour un temps vous prête ses couleurs.

Nicolas Bouvier¹

L'Usage du monde appartient à ce qui semble bien être un genre : le récit de voyage, lequel pose des problèmes de fond quant à la notion même de genre. Si un genre est une sous-catégorie d'un ensemble plus vaste, la présence de ce texte à l'épreuve d'agrégation de Lettres laisse penser qu'il s'agit de littérature en général et de récit en particulier. Le récit de voyage serait une sous-catégorie du récit comme le récit d'aventures, la science-fiction, le polar... Par ailleurs, on remarque un certain flou dans les étiquettes puisque, à côté de *récit de voyage*, on trouve aussi *relation de voyage* et *littérature de voyage*. L'élément constant semble bien être plutôt le thème des œuvres : le voyage, que l'organisation du tissu textuel, ou œuvre.

Pour le stylisticien, c'est bien ennuyeux. Car des patrons formels, l'architectonique, du niveau microstructural au niveau macrostructural, devraient organiser le genre. Or, de ce point de vue, *L'Usage du monde* n'est pas un récit. Cette affirmation peut sembler une provocation. Pire, dès lors que je la pose, je suis confrontée à ma propre définition du récit, laquelle me semble truffée de contradictions, par exemple entre les positions de Gérard Genette et de Käte Hamburger... Pris de vertige, le stylisticien, qui aime les catégories, en vient à se poser la question plus générale : « Qu'est-ce que la littérature ? ». Et le vertige augmente. Je suis

1 *L'Usage du monde*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 2014, p. 375 (édition de référence).

donc repartie en quête de définitions, en guise de préliminaires, avant d'aborder le problème du genre lui-même.

PRÉAMBULE : DÉFINIR LES TEXTES PAR LEUR RAPPORT AU RÉEL

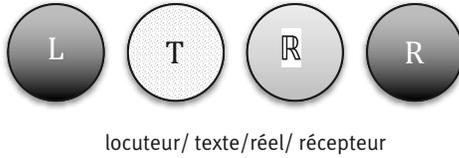
De nombreux textes ont pour thème le voyage sans qu'ils relèvent de la « littérature de voyage », notamment bon nombre de récits d'aventures. On pensera par exemple à certains romans de Jules Verne pour ne citer qu'un seul auteur. Quels que soient le réalisme et la véracité de ce récit, il se présente comme fiction et échappe dès lors au genre « littérature de voyage », lequel impose un rapport différent au réel. Les faits ont réellement eu lieu. Or ce rapport au réel est problématique pour plusieurs raisons dans le champ littéraire aujourd'hui, même s'il ne l'a pas toujours été.

218

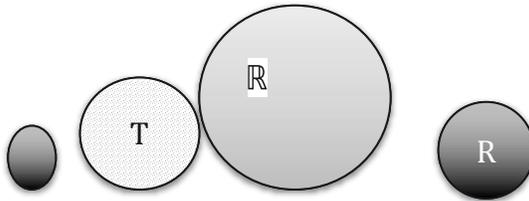
La quantité exponentielle des textes induit des sous-lectorats de plus en plus « spécialisés ». L'honnête homme, jusqu'au XIX^e siècle lisait un peu de tout, et tout était littérature, alors qu'aujourd'hui la spécialisation est quasi inévitable.

Comment alors répartir la masse textuelle ? La critique des dernières décennies se fonde sur des *a priori* qu'elle se garde d'explicitier. Et le plus souvent l'esthétique sert de définition, sans trop qu'on sache pourquoi Pascal, c'est beau. Ce faisant, c'est la question du rapport intrinsèque entre le langage – en tant que système de signes – et le monde qui est évacué, alors que, quoiqu'on fasse, on ne peut y échapper. L'art verbal n'est pas un art comme les autres. Tout se passe, dans le traitement des textes, comme s'il y avait, au fond, concurrence entre la réalité et le texte, cette concurrence résultant de deux types de lectorat. Le premier chercherait plutôt à apprendre/comprendre des choses sur le monde de la réalité, le second chercherait plutôt à l'intérieur de l'œuvre l'intérêt/le plaisir de la lecture. D'un côté l'information, de l'autre la forme (au sens le plus large du terme).

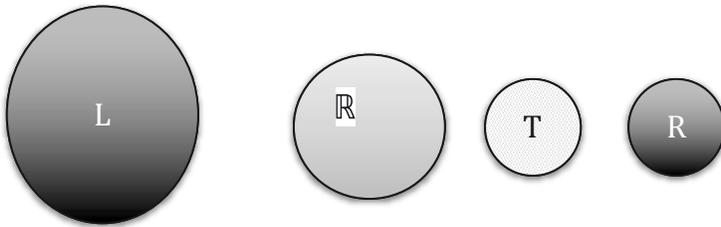
Mais revenons donc à ce qu'implique tout texte.



Ces quatre pôles sont plus ou moins mis en avant dans le système de relations qui les relie. Il semble quasi impossible qu'ils soient tous à l'équilibre².



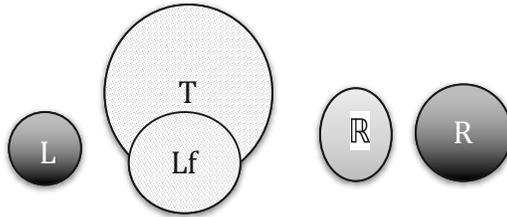
1. Le réel est polarisé : l'objectif est de livrer des savoirs, il s'agit de discours heuristiques : histoire, géographie, sciences, philosophie... Cette polarisation induit l'effacement du locuteur autant que faire se peut.



2. Le locuteur est polarisé : il s'agit de livrer des faits réels sur soi, le monde, s'exprimer (autobiographie, essai). *De facto*, le réel est lui

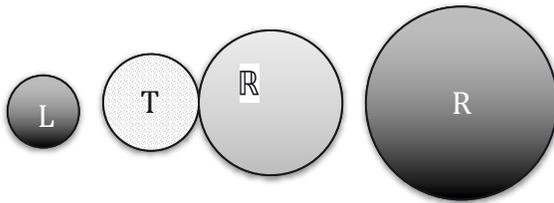
² Il ne s'agit pas ici de paraphraser les fonctions du langage de Jakobson. Les six fonctions du langage existent dans tous les textes. En revanche, Jakobson insiste peu sur les différences de polarisation selon les textes. De plus, ces fonctions n'intègrent en rien (même la fonction poétique) la question de la littérarité.

aussi polarisé. Souvent, le texte est revendiqué comme partie de ce réel, dans la mesure où le locuteur se décrit comme écrivant un texte qui fait partie de sa réalité.



220

3. Le texte est polarisé : inventer, créer une œuvre narrative, poétique, théâtrale. Dans ce cas, la forme du système de signe est polarisée au détriment de la relation au réel. Celui-ci peut même être révoqué au profit de la fiction. Le locuteur en tant qu'instance réelle est lui aussi révoqué au profit d'un ou plusieurs locuteurs fictifs (notons-les Lf). C'est la situation la plus fréquente de ce qu'on nomme aujourd'hui littérature³.



4. Le récepteur est polarisé : on produit des manuels, des modes d'emploi, des recettes, des règles, des lois, etc. Le locuteur est peu polarisé et s'efface. Le texte aussi.

Constatons empiriquement que deux ensembles sont traditionnellement exclus du champ littéraire : celui où le réel domine (1) et celui où le récepteur domine (4). La catégorie 3, centrée sur le

3 En suivant cette catégorisation, on placera ici les œuvres dites d'autofiction dans la mesure où l'auteur crée un double fictif de lui-même.

texte, forme le cœur de ce qu'on appelle *littérature*. Reste une catégorie floue (2), celle où le locuteur domine, qui entrera, ou non, dans le champ littéraire, sans trop qu'on sache pourquoi. (Notons par exemple qu'un « mauvais » récit de voyage ne sera pas considéré comme de la littérature, alors qu'un roman à l'eau de rose, aussi mauvais soit-il jugé, sera de la mauvaise littérature et non autre chose que de la littérature).

LE SUJET, LE MONDE ET LE VOYAGE

La « littérature de voyage » appartient à cette catégorie flottante, même dans les cas où le voyage est présenté comme exploration (Marco Polo par exemple). L'importance de la polarisation du locuteur distingue la « littérature de voyage » de l'ethnographie, de la géographie et des autres rapports scientifiques d'explorateurs. En ce sens, elle appartient davantage au genre « essai » qu'au genre « récit ». De fait, il s'agit bien de transmettre un savoir subjectif sur le monde, conformément au projet de Montaigne lui-même dans ses *Essais*. On y retrouve aussi le goût des livres, celui de l'anecdote, le rejet de la cohérence de l'œuvre au profit d'un lien plus étroit avec l'expérience réelle, la position à la fois modeste et centrale du sujet, l'apprentissage par le voyage...

C'est bien le mot *je* qui ouvre *L'Usage du monde* : « J'avais quitté Genève depuis trois jours » (p. 9). On peut donc se demander quel est le rapport entre la relation de voyage, l'autobiographie et le journal. L'autobiographe prétend *se dire* : le pronom réfléchi pose la spécularité de l'entreprise. Le monde du *je* ne vaut que comme *monde-du-je* et non comme *monde-en-soi*. On peut mettre dans cette catégorie autobiographique le témoignage. Il s'agit de partager une expérience de la subjectivité. Le rédacteur d'un journal prétend aussi se dire, et partager plus particulièrement ses opinions, ses ressentis, ses impressions sur le monde. Mais il se distingue de l'autobiographe en ce sens que l'autobiographe aspire à construire un *monde-du-je* ordonné et signifiant, objectivé et mis à bonne distance critique. Le journal au contraire envisage les ressentis et les émotions comme *flux* ne permettant pas la construction d'un cosmos, mais témoignant seulement des états de conscience du sujet. Une des différences entre ces deux sous-genres

tient donc à la frontière entre objectivation du moi et subjectivation du monde.

Le sujet-voyageur

L'Usage du monde se rapproche plutôt du journal que de l'autobiographie. Il y a subjectivation du monde et, au lieu d'une objectivation du moi, c'est une presque disparition du sujet, une dissolution dans le monde traversé qui est organisée par l'écriture. J'entends par subjectivation du monde le fait que les éléments du monde autour deviennent les sujets de l'action : « La ville s'était faite à nos têtes. » (p. 160) Le *on* si fréquent dans *L'Usage du monde* n'est quant à lui pas doxal mais impersonnel, oubli de soi au profit de ce monde qui l'entoure. L'être-parmi est un être qui s'oublie. Et le moi n'y tient pas une place aussi importante que dans le journal intime, car il ne s'agit pas de s'exprimer, mais plutôt d'exprimer un monde autre ou de le laisser s'exprimer. La question de l'altérité y est donc importante. *Je-vous* est polysémique et mouvant : je suis l'autre de l'autre, mais en même temps l'autre est l'autre de moi. À un moment, ce qui vaut pour l'autre, vaut pour moi. D'où le glissement récurrent *je -> on -> vous* qui matérialise un sujet beaucoup plus instable et multiple que la plupart des sujets de l'énonciation littéraire :

Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait. (p. 10)

Je pensais aux neuf vies proverbiales du chat ; j'avais bien l'impression d'entrer dans la deuxième. (p. 11)

La mobilité sociale du voyageur lui rend l'objectivité plus facile. (p. 27)

Toutes les manières de voir le monde sont bonnes, pourvu qu'on en revienne. (p. 70)

Cette instabilité résulte du voyage lui-même, en tant qu'il modifie le rapport au monde. De fait, le voyage fait passer d'un monde au singulier à un monde au pluriel et c'est cette pluralité des mondes qui engendre une pluralité des sujets. Locuteur et monde sont pris dans une boucle de rétroaction qui les multiplie l'un et l'autre. Cette instabilité, du sujet

et du monde, est l'une des garanties de l'authenticité du rendre-compte-de-la-réalité.

Dès lors, le voyage peut être compris comme une dynamique qui permet de corrélérer *je* et *monde*. Au mouvement d'accroissement du monde connu correspond l'accroissement du sujet.

Cette structure du sujet/monde qui se déploie dans et par le voyage a son écho dans l'emploi caractéristique des pronoms sujets qui circulent du *je* au *on/vous*, comme si le sujet, en s'accroissant, finissait toujours par sortir de lui-même et devenir *exôtikos*⁴ à lui-même, sous la forme du *vous*.

Le sujet-voyageur est donc multiple, impersonnel, construit par le monde qu'il traverse. La question se pose alors de savoir comment ce monde est donné à voir au lecteur.

Le(s) Monde(s)

Alors que dans le récit (même de faits réels), on assiste à une mise en ordre d'un ensemble perçu comme totalité, on assiste plutôt ici au compte rendu d'un flux souvent in-signifiant⁵, aléatoire, hasardeux. Le sujet n'organise pas le monde écrit, il rend compte d'un monde où il n'occupe pas une place centrale. Et pour cause, ce monde lui est *exôtikos*. Loin de s'ordonner en cosmos universel, il se déplie d'étrangeté en étrangeté. Alors que le récit et le roman en particulier sont sous le signe de l'Un ordonné par un sujet pensant⁶, la relation de voyage est sous le signe du multiple. Si le sujet devient la somme des bouts de monde vus, ces derniers se juxtaposent de façon identique qu'ils soient objets, bêtes

4 J'emploie le terme grec afin de distinguer un sens « neutre » de « ce qui est étranger », « en dehors », et le sens moderne du mot « exotique » qui inclut les sèmes /ORIGINAL/, /PEU CONNU/ /ÉTRANGE/. Voir la définition complète dans l'article du TLFi, <http://www.cnrtl.fr/definition/exotique>.

5 Nous distinguons *in-signifiant* : « qui ne fait pas sens dans une économie générale du texte » et *insignifiant* : « de peu de valeur ».

6 Certains romans modernes recherchent l'apparent désordre de la réalité. On pense notamment aux flux de pensée du monologue intérieur dans l'œuvre de Virginia Woolf ou de James Joyce. Néanmoins, dans ce désordre, l'intention de l'auteur persiste. C'est ainsi que Joyce, par exemple, parlera de Chaosmos (dans *Finnegans Wake*, 1939) pour rendre compte de cet ordre désordonné du roman moderne. Les événements qui surgissent dans la réalité échappent le plus souvent à cette cohérence, même lâche...

ou êtres humains pour former un *paysage*. Les fragments identifiés ne sont pas hiérarchisés, mais accumulés, donnant finalement à voir un Indéfinit du monde⁷ comparable à celui de la poésie, mais à l'envers : là où la poésie emprunte ses éléments au monde-de-la-vie pour les abstracter, la littérature de voyage fait descendre l'abstraction dans le monde-de-la-vie qui est le seul pris en charge. On devrait donc rencontrer surtout des pluriels et des articles indéfinis, collection de singularités additionnées où prévaut une détermination particularisante⁸, dont aucune totalisation ne sera finalement possible : « Des Arméniens, des Russes blancs, des colonels de police, des fonctionnaires [...] nous invitaient dans des salons trop éclairés dont les miroirs, les tapis, les meubles à fanfreluches assuraient qu'on était du bon côté de l'existence » (p. 160).

La littérature de voyage ne totalise rien, et ce faisant, elle renvoie par ricochet à l'illimité, car aucune clôture ne vient mettre fin au monde-de-la-vie. Le sujet est *parmi*. Le voyage n'a pas réellement de fin ni de but.

Cette impossible généralisation se retrouve aisément dans la diversité des emplois du mot *monde* lui-même. Ce mot, outre qu'il apparaît dans le titre, est employé 105 fois dans l'œuvre et 11 fois dans la section « Le Lion et le soleil ».

Contrairement à ce que dit le philosophe Francis Wolff dans *Dire le monde*, il n'y a pas, ou très rarement, un seul monde⁹. Certes, l'écriture tente de transmettre l'étrangeté d'un monde-de-l'autre traversé et par là de l'intégrer au monde du sujet (et au monde du lecteur), mais ce monde reste « un autre monde » et ne devient jamais vraiment familier. Le voyageur est l'homme de plusieurs mondes, c'est même ce qui fait l'intérêt du voyage, voire sa motivation. Le premier clivage se fait entre « mon monde » et le « monde de l'autre », les deux mondes de l'Orient

7 Le concept est d'Yves Bonnefoy et revient tout au long de son œuvre théorique. Voir, par exemple, *Entretiens sur la poésie, 1972-1990*, Paris, Mercure de France, 1990.

8 Sur la notion de tension particularisante de l'article indéfini, voir Olivier Soutet, *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 22.

9 Ce présupposé est un des points de départ de tout l'ouvrage : « C'est ainsi que le langage /.../ met le réel en ordre. Mais il en fait aussi un tout. Nous avons, par le langage, accès au tout du monde, parce qu'il nous découvre que, si loin qu'on aille, tout est toujours dicible. » (Francis Wolff, Préface à *Dire le monde*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, emplacement 114 [livre numérique].)

et de l'Occident : « cette manie encore si répandue de vouloir que les Gréco-Romains aient inventé le monde » (p. 247). Mais ces deux mondes peuvent à leur tour se fragmenter en plusieurs.

Ces mondes ont leurs frontières. Certaines coïncident avec les frontières géopolitiques, certaines avec les frontières géographiques, d'autres avec des frontières linguistiques (ainsi Mianeh qui « est aussi la frontière de deux langues » par exemple, p. 207). Et, soudain, on franchit une ligne de démarcation :

Plus moyen de déchiffrer une enseigne ou une borne milliaire ; c'était l'écriture persane qui marche à reculons. Le temps aussi : en une nuit nous avons passé du vingtième siècle du Christ au XIV^e de l'Hégire, et changé de monde. (p. 114)

Une frontière, un col, une rivière en crue, une langue tracent la limite entre deux mondes inassimilables : le monde perse de l'alphabet arabe et le monde de l'alphabet latin, le monde azeri et le monde fars, le monde perse et le monde indien, le monde tabrizi et le Kurdistan... ou plus loin le monde perse et le monde afghan qui se trouve sur « l'autre versant du monde » (p. 281), ce qui laisse penser qu'il existe bien tout de même un monde qui englobe les mondes.

Il se peut même qu'on parvienne dans un « anti-monde », comme lorsqu'on traverse le désert de Lout (p. 267), ce qui laisse à penser que le « monde » est toujours un œkoumène, si bien qu'il se décrit autant par le portrait d'hommes-espaces qu'au travers de paysages.

Mais s'agit-il vraiment de descriptions ? Là encore, persiste comme un refus d'ordonner le réel pour en faire un cosmos cohérent. Le réel se donne à voir dans son désordre par juxtapositions, phrases nominales, présentatifs... Pas de hiérarchie ni de géométrie, la phrase imite un regard qui se pose au hasard de-ci de-là :

Tous les toits dégorgeaient /HAUT/. Dans le caniveau /BAS/, sous une croûte de neige noire, on percevait le ruissellement cordial et précipité. Le soleil nous chauffait une joue, les peupliers /LOIN + HAUT/ s'étaient en craquant contre un ciel devenu léger. (p. 204)

La prose de voyage a à voir avec un discours heuristique d'un genre particulier, dans la mesure où elle questionne ce que Bonnefoy appelle l'Indéfinit (du monde) et sa limite : le non-savoir (Georges Bataille¹⁰), qui est la limite du dicible : est-il possible de partager un monde non connu du lecteur ? Le récit de voyage peut s'apparenter à la chronique et à l'Histoire (le grand précurseur serait sans aucun doute Hérodote), mais ce serait une Histoire par le menu, par le sujet. L'étroitesse du point de vue n'est compensée que par les proverbes qu'*on* en tire, *on*, ce *je* qui ne s'exhibe pas, mais se dissout, laissant l'espoir fragile d'un monde partageable. Ces « proverbes » sont extrêmement fréquents dans l'œuvre et achève souvent une séquence. Citons, par exemple :

Les voyageurs, c'est différent ; l'hospitalité les protège, et ils divertissent.

(p. 186)

Le jardin flotte : l'eau miraculeuse, et ce léger flottement, voilà ce qu'on lui demande. (p. 227)

La pierre n'est pas de notre règne ; elle a d'autres interlocuteurs et un autre cycle que nous. (p. 250)

Il s'agit de rendre à l'étrangeté de l'étranger un caractère plus universel sans lui retirer ses caractéristiques propres. Le présent omnitemporel, l'article défini, les vocables abstraits, les présentatifs caractérisent ces sentences.

En tant qu'entreprise heuristique, *L'Usage du monde* fera aussi nécessairement une large place à la caractérisation des noms qui prévaut sur la prédication organisant les événements¹¹. Il s'agit de partager un monde qui, au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans le voyage, est de moins en moins partageable.

La littérature de voyage est prise entre deux dangers : l'exotisme et l'aplanissement des différences, elle doit se méfier aussi bien de la description que de l'analogie. L'exotisme en effet déshumanise ce dont il traite, en fait une sorte de monstre qui évoque les expositions

¹⁰ Voir, par exemple, « Le non-savoir », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XII, 1988, p. 278-288.

¹¹ Voir ci-dessous, p. 228 sq.

coloniales et une certaine forme de suprémacisme occidental que fuit en général le voyageur. Mais il fuit également la négation de l'étrangeté et Nicolas Bouvier ne cesse d'exprimer tout au long de son œuvre sa difficulté à comprendre l'autre, que ce soit en Perse ou au Japon. Cette difficulté interdit toute analogie fondée sur le « comme nous » et tout ce qui la présuppose ou en découle. En témoigne les mésaventures de Roberts, l'ingénieur américain du Point IV : « les recettes de bonheur ne s'exportent pas sans être ajustées, et ici, l'Amérique n'avait pas adapté la sienne à un contexte que d'ailleurs elle comprenait mal. [...] Les cadeaux ne sont pas toujours faciles à faire quand les « enfants » ont cinq mille ans de plus que Santa Klaus » (p. 193-196). D'où, peut-être, l'aversion de Bouvier pour la rhétorique¹². Le traitement de la caractérisation va jouer un rôle crucial pour éviter ces deux dangers. Pour éviter l'exotisme, deux choses sont à proscrire : la description avec moult adjectifs et la définition. Par exemple, le mot *tchâïkhane* n'est pas expliqué, défini, commenté. Il n'y aura donc pas vraiment d'exotisme de la maison de thé, le mot n'est pas employé pour créer une « couleur locale » mais parce que l'objet n'a pas d'équivalent en dehors de l'univers où il se trouve, si bien que l'emploi de ce mot inconnu crée un trou, une différence, qui évite de banaliser le lieu. Et, pour ceux qui fréquentent la littérature de voyage, ce mot ouvre sur d'autres récits, en particulier *Des monts célestes aux sables rouges* (1934) d'Ella Maillart¹³, tissant à lui seul une carte qui s'étire d'Iran jusqu'en Asie centrale. Si les épithètes ne sont pas rares, elles ne sont pas non plus proliférantes. En général, on en trouve une, postposée :

Montaigne en turban blanc, avec un visage plein, une barbe en collier et des yeux spirituels, qui ne lâchent pas l'interlocuteur. (p. 225, à propos de l'imam Djumé)

12 « [...] je balaie le plancher [...], et reprends mon travail en m'efforçant d'en expulser la rhétorique, les replâtrages, les trucs » (p. 71).

13 Ella Maillart est une des figures importantes de la vie de Nicolas Bouvier et sans aucun doute une grande inspiratrice tant en ce qui concerne sa vie que son œuvre. Il la fera d'ailleurs venir au festival *Étonnants Voyageurs*, dont il deviendra l'une des figures iconiques.

L'analogie, on le voit, n'a pas pour vocation d'aplanir les différences, de rendre l'autre semblable à soi, mais simplement de tisser un lien subtil et souvent un peu ironique, alors même qu'on accentue les contraires : « Montaigne en turban blanc »... Ce qui importe, avant tout, c'est de préserver les mondes dans le monde et le monde dans les mondes, de donner à connaître par suggestion, allusion, plutôt que par description ou commentaire. Le plus Montaigne des deux est peut-être bien l'auteur lui-même...

CECI N'EST PAS UN RÉCIT

228

À l'issue de ce parcours à quatre termes : le sujet, le texte, le voyage et le monde, force est de constater que la relation de voyage est peut-être un essai, mais pas un récit. De fait, un récit se définit par la mise en ordre sémiotique des événements d'une « histoire » : « énoncé narratif [...] qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements¹⁴ ».

Ses « ingrédients » sont donc des événements (plus ou moins marquants, surprenants, etc.), et des personnages, selon un schéma actantiel dont Algirdas Julien Greimas donne une description exhaustive dans *Sémantique structurale*¹⁵. Dans sa forme la plus canonique, le récit comporte une situation initiale, des péripéties, un dénouement. L'ensemble est pris en charge, assumé, par un narrateur, qui maîtrise l'ensemble à la façon d'un metteur en scène.

Par ailleurs, le récit obéit à certaines lois « grammaticales ». L'événement y étant premier, le récit est analysé par Gérard Genette dans *Figures III* selon les attributs du verbe : temps (ordre, durée, fréquence), modes, voix. En tant que totalité organisée, il s'écrit au passé simple, lequel n'est pas seulement le temps du passé, mais aussi le temps de la causalité comme l'a souligné Roland Barthes¹⁶.

14 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71.

15 Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966.

16 « Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et

L'Usage du monde ne répond pas aux critères du récit. On l'a vu en ce qui concerne le sujet-écrivain-voyageur, lequel n'est pas un « narrateur », mais les autres « ingrédients » font eux aussi défaut.

Anecdotes vs événements¹⁷

Il ne se passe rien dans *L'Usage du monde*... ou s'il se passe quelque chose, le texte ne se construit pas autour d'un ou des événements. Pour preuve, par exemple, la manière dont est expédiée la traversée de la Turquie en quelques pages, alors que l'existence sans relief à Tabriz s'étend sur des dizaines de pages sans que le locuteur s'attarde particulièrement sur ce qu'*il fait* ou sur ce qui *se passe*. Il n'y a pas d'histoire, de diégèse, et très clairement l'objectif n'est pas de rendre compte de ce qui se passe. Les actions des voyageurs : gagner de l'argent, « faire la route », enregistrer de la musique, peindre et écrire ne sont pas explicités et apparaissent plutôt en toile de fond. L'acte de voyager lui-même n'est pas décrit comme une somme d'événements, mais plutôt comme un voir le monde. À peine prend-on la mesure de la difficulté de la route qui mène en Afghanistan, difficulté qui n'est que suggérée :

Remonter dormir dans ces ruines nous payait de bien des tracas. La nuit surtout elles étaient belles : lune safran, ciel troublé de poussière, nuage de velours gris. [...] Du Poussin funèbre. (p. 250)

Les faits rapportés, n'étant pas pris dans une causalité, relèvent de l'anecdote et non de l'événement, même lorsqu'ils renvoient à l'Histoire. Par exemple, la politique de Mossadegh n'est pas envisagée sous l'angle des événements chronologiquement établis et replacés dans un ensemble historique, mais elle est au contraire appréhendée par le menu, par les sentiments des Tabrizi à l'égard du personnage, nulle analyse politique, mais plutôt les sentiments de chacun, pêle-mêle : « Mes élèves

causalité » (*Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972, « Écriture du roman », p. 26).

17 Pour ces deux mots, on retiendra les définitions suivantes : ANECDOTE : « Petit fait historique survenu à un moment précis de l'existence d'un être, en marge des événements dominants et pour cette raison souvent peu connu. » (<http://www.cnrtl.fr/definition/anecdote>) ; ÉVÉNEMENT : « Fait d'une importance notable pour un individu ou une communauté humaine. » (<http://www.cnrtl.fr/definition/evenement>).

m'en parlaient tendrement. Devant les tchâikhanes, les mendiants et les portefaix éclataient à son propos en palabres hystériques, ou en sanglots. » (p. 140)

Ces anecdotes pourraient être comprises comme des « symptômes » de monde ou des « effets de monde ». Car il semble bien au fond que le *faire* appartienne aux « éléments » plutôt qu'aux êtres : la ville, en particulier, a ce pouvoir de faire et défaire les êtres qui la composent (par exemple : « Lorsque je me retrouve ainsi diminué, la ville m'attaque », p. 71, « La ville s'était faite à nos têtes », p. 160...) mais le monde en général est l'actant principal (« L'hiver nous avait d'ailleurs enseigné la patience », p. 164, pour ne citer qu'un exemple mais ils sont nombreux).

230

Il y a comme des vases communicants entre le corps du voyageur et le paysage dans lequel il se meut. Ainsi, la dysenterie est un effet de cette ville qui agit sur vous. Ce n'est pas vrai seulement à Tabriz. On retrouve cette puissance active du lieu partout, et notamment à Isfahan, où soudain le scripteur et son compagnon sont saisis d'angoisse au cours d'une promenade le long du fleuve ;

J'avais beau me répéter : Ispahan ; pas d'Ispahan qui tienne. Cette ville impalpable, ce fleuve qui n'aboutit nulle part étaient d'ailleurs peu propres à vous asseoir dans le sentiment du réel. Tout n'était plus qu'effondrement, refus, absence. À un tournant de la berge, le malaise est devenu si fort qu'il a fallu faire demi-tour. Thierry non plus n'en menait pas large – pris à partie lui aussi. Je ne lui avais pourtant rien dit. Nous sommes rentrés au pas de course.

Curieux, comme tout d'un coup le monde s'abîme et se défile. Peut-être le manque de sommeil ? ou l'effet des vaccins que nous avons refaits la veille ? ou les Djinnns qui – dit-on – vous attaquent, le soir, lorsqu'on longe un cours d'eau sans prononcer le nom d'Allah ? Moi, je crois plutôt ceci : des paysages qui vous en veulent et qu'il faut quitter immédiatement sous peine de conséquences incalculables, il n'en existe pas beaucoup, mais il en existe. Il y en a bien sur cette terre cinq ou six pour chacun de nous. (p. 235)

Il y a sans aucun doute un « on me pense » qui renvoie d'une part à un « le monde me pense » (le paysage prend le sujet « à partie », lui

impose un état d'âme, mais aussi à un « les autres me pensent » (d'où une sorte de modification du sujet par les langues à travers lesquelles il se meut et qui le traversent). On a donc affaire à des « usages » et des « entreprises » du monde sur le sujet, qui ne sont pas des événements narratifs, mais travaillent plutôt le sujet en profondeur, le redessinent, le remodelent sans cesse.

Flux des êtres rencontrés vs système des personnages

Il n'y a pas non plus de personnages au sens de « personnel du roman¹⁸ ». Rien ni personne ne semble prendre véritablement forme. Nous sommes loin d'un classique schéma actantiel tel que Greimas le propose. Les portraits dessinent des êtres qui passent sans entrer dans un système organisé, et sans participer à une chaîne événementielle. Ils sont au mieux une saillance dans le flux des êtres qui passent.

Les rencontres faites par le voyageur ne deviennent guère des amis... Rien n'adhère vraiment au sujet-voyageur. Les portraits sont une composante d'un paysage vu dans lequel le sujet ne pénètre pas vraiment. Même le compagnon de voyage ne semble pas s'inscrire complètement dans une logique ordonnée puisqu'il met un terme au compagnonnage de façon arbitraire. Certes, on peut considérer ceci comme un événement, mais celui-ci n'est pas traité comme tel. Thierry annonce qu'il souhaite interrompre le voyage. Ce qui pourrait constituer un événement et donner lieu à de longs développements psychologiques n'est finalement présenté que sous l'angle d'un fait parmi d'autres. Pas de drame, pas de difficultés majeures. Rien qui vienne mettre en question le futur puisque le futur était ouvert, un léger désappointement et puis le voyage qui va son train :

J'étais quand même désemparé : cette équipe était parfaite et j'avais toujours imaginé que nous bouclerions la boucle ensemble. Cela me paraissait convenu, mais cette convention n'avait probablement plus rien à faire ici. On voyage pour que les choses surviennent et changent ; sans quoi on resterait chez soi. Et quelque chose avait changé pour

¹⁸ Voir à ce sujet l'ouvrage de Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 2^e éd., 2012.

lui, qui modifiait ses plans. De toute façon nous n'avions rien promis ; d'ailleurs il y a toujours dans les promesses quelque chose de pédant et de mesquin qui nie la croissance, les forces neuves, l'inattendu. Et à cet égard, la ville était une couveuse. (p. 158)

Ouverture et inachèvement vs clôture narrative

232

L'absence d'événements va de pair avec l'ouverture, l'inachèvement qui s'oppose à la construction d'un système cohérent qui forme un tout signifiant, lequel s'achève nécessairement par un effet de clôture, entendons par là non pas seulement une fin mais un ensemble de procédés permettant de « fermer » le récit (par exemple la mort du héros, les retrouvailles des personnages, la résolution de l'intrigue). Le texte s'ouvre certes sur un voyage, mais ne s'achève pas avec lui, la ligne d'horizon reste ouverte. Au monde clos du récit, *L'Usage du monde* s'oppose un monde ouvert qui déborde l'écriture. Nicolas Bouvier ne choisit pas, par exemple, d'achever le livre sur les retrouvailles avec Thierry, mais laisse au contraire le texte totalement ouvert après le franchissement d'une nouvelle frontière qui dessine l'horizon d'un voyage inachevé :

Sur les deux versants du col la route est bonne. Les jours de vent d'est, bien avant le sommet, le voyageur reçoit par bouffée l'odeur mûre et brûlée du continent indien... (p. 375)

Temporalité du voyage et du voyageur vs temps du récit

L'absence de système préalable induit que le temps dominant ne peut pas être – et il n'est pas – le passé simple (qui est justement le temps du récit). La section « Le Lion et le soleil » s'ouvre sur du passé composé. Le présent est bien représenté. L'imparfait est au premier plan plutôt qu'à l'arrière-plan. On ne perçoit pas d'abord un événement qui pourrait ensuite devenir itératif, mais c'est plutôt l'itération qui amène le sujet à observer plus en détail et suscite parfois le surgissement d'un fait unique. Le passé simple se retrouve ainsi « noyé » dans l'imparfait largement dominant. Ainsi, par exemple, l'omniprésence des soldats à Mahabad :

C'était le point noir à Mahabad : trop d'uniformes. Les tuniques bleu roi de la gendarmerie iranienne, et partout, de petits groupes de soldats dépenaillés qui traînaient avec des airs perdus et des têtes de mauvais rôdeurs. Leurs officiers se montraient moins ; bien par hasard, en se promenant le soir de l'arrivée, nous en surprîmes une douzaine qui palabraient à l'entrée d'un pont menacé par la crue. Ils s'interrompirent pour éplucher nos permis, nous enjoignirent sèchement de regagner la ville « avant que les Kurdes nous détroussent », et reprirent leur débat. Ils criaient pour s'entendre par-dessus le fracas de la rivière, chacun à son tour, pendant qu'un planton inscrivait des noms et des chiffres dans son calepin. Il nous fallut un moment pour comprendre qu'il notait des paris sur le point de savoir si, oui ou non, le pont s'effondrerait. C'était oui.

Il n'y avait pas de détrousseurs kurdes à Mahabad, des mécontents seulement, que l'armée se chargeait de faire taire. Mais les histoires de bandits fournissaient un prétexte commode au maintien d'une garnison importante ; les officiels les colportaient donc avec complaisance et les étayaient au besoin par quelques arrestations arbitraires. Les Kurdes supportaient d'autant plus mal cette occupation déguisée que l'armée avait laissé ici de mauvais souvenirs. (p. 169)

Les phrases nominales sont nombreuses, les relatives aussi. Ce temps n'introduit pas, comme le passé simple, une chaîne causale dans l'ordre des successivités. Ici pas de narrateur donc pas de *deus ex machina* qui mettrait de l'ordre dans le fatras de l'existence ou même, comme dans certains romans modernes, organiserait le désordre. L'existence est vécue dans la succession de ses accidents, désordres, hasards, circonstances qui ne sont pas sélectionnés en vue d'une intention préalable au récit. La rivière est en crue, la voiture est en panne, l'accident menace, ou il ne se passe rien, on s'ennuie, on s'enlise, etc. Les événements ou les non-événements n'ont pas de hiérarchie et pas de sens dans un ensemble, de même que les personnes ne sont pas des personnages dans une trame actantielle mais des êtres entrevus dans d'accidentels croisements

Le temps de *L'Usage du monde* est donc très souvent un temps plein, un présent perpétuel qui ne « passe » que dans la somme des rencontres

et des choses traversées par le voyageur. D'où l'empilement, comme on empile des pas l'un après l'autre dans le paysage ou comme les grains s'ajoutent au grain pour former un tas (selon l'expression de Beckett¹⁹). Un patron des plus fréquents consiste donc en juxtapositions d'éléments non hiérarchisés : « Des buffles, des ânes, des chevaux noirs, et des paysans aux chemises éclatantes travaillent à finir les moissons » (p. 252). Comme très souvent, les juxtapositions fonctionnent sans hiérarchisation des éléments. L'homme en particulier n'est pas perçu comme plus important que l'animal, la plante ou l'élément d'architecture. Ces juxtapositions qui tournent parfois à la phrase nominale limitent la temporalité.

234

Le temps du voyage doit pouvoir contenir à la fois l'immédiateté de l'ici-maintenant du sujet (le mot *ici* est extrêmement fréquent dans l'œuvre) et l'universalité de la description-définition du monde potentiellement inconnu de l'allocataire, qui se font souvent au présent.

Plus important encore, ce temps n'est qu'une donnée de l'espace, il en est la quatrième dimension. Ce n'est pas que le récit de voyage, comme l'écrit Véronique Magri, soit du côté du nom, de la description, de l'image fixe et de l'espace, c'est que le temps ne « compte » pas, il n'est pas tenu compte du temps comme ce qui s'échappe dans les deux directions du passé et du futur, ou comme ce qui s'organise, se maîtrise, se planifie²⁰. Et c'est sans doute parce qu'il est une des dimensions de l'espace, qu'il ressurgit souvent dans le groupe nominal, d'où la fréquence des relatives qui réintroduisent le temps dans l'espace, le verbe dans le groupe nominal alors même que ce temps disparaît souvent de la phrase (forte présence des phrases nominales et des phrases à présentatifs) et des tournures infinitives où le verbe est au plus près du nom et des participes passés épithètes complémentés qui étirent le groupe nominal

19 Ouverture de Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 15-16.

20 Les travaux de Véronique Magri sur le récit de voyage sont incontournables. Je ne citerai qu'un article disponible en ligne qui porte sur l'étude d'un corpus de récits de voyage et d'un corpus de romans. Elle vérifie statistiquement que « le groupe de récits de voyage accorde la primauté au groupe nominal – déterminants et substantifs auxquels s'associent les noms propres – ainsi qu'aux numéraux. » (« Stylistique générique et statistique Pour une poétique du récit de voyage », *Lexicometrica*, 2006, p. 656, <http://lexicometrica.univ-paris3.fr/jadt/jadt2006/PDF/11-058.pdf>.)

et réintroduisent l'action non plus sous forme temporelle mais sous forme spatiale, comme dans l'exemple suivant :

On se disait aussi : notre voiture est trop minable. Un jour nous l'avons retrouvée en plein milieu du trottoir. Ils avaient dû s'y mettre à six, dans un concours de badauds et dans les rires, *pour lui faire franchir le caniveau*. À cet incident près, les voleurs l'ont toujours ménagée ; sans doute à cause du quatrain de Hafiz *que nous avons fait inscrire en persan sur la portière de gauche* :

Même si l'abri de ta nuit est peu sûr
et ton but encore lointain
sache qu'il n'existe pas
de chemin sans terme
Ne sois pas triste.

Pendant des mois cette inscription nous servit de Sésame et de sauvegarde dans des coins du pays où l'on n'a guère sujet d'aimer l'étranger. En Iran, l'emprise et la popularité d'une poésie assez hermétique et vieille de plus de cinq cents ans sont extraordinaires. Des boutiquiers *accroupis devant leurs échoppes* chaussent leurs lunettes *pour s'en lire d'un trottoir à l'autre*. Dans ces gargotes du Bazar *qui sont pleines de mauvaises têtes*, on tombe parfois sur un consommateur en loques *qui ferme les yeux de plaisir, tout illuminé par quelques rimes qu'un copain lui murmure dans l'oreille*. (p. 223, je souligne les compléments)

Cet exemple montre bien comment le temps est reversé à l'espace : plutôt que de donner l'événement sous la forme d'une phrase verbale : « un consommateur en loque ferme les yeux », Nicolas Bouvier transfère l'action sur des compléments du nom : « un consommateur en loques qui ferme les yeux », immobilisant la scène vue comme en un instantané photographique. Le choix fréquent du présent contribue d'ailleurs lui aussi à sortir de la linéarité temporelle.

Cette quatrième dimension de l'espace qu'est le temps trouve sa profondeur dans l'empilement des textes : intertexte, mentions, citations qui renvoient à l'Histoire, comme c'est ici le cas avec les vers

d'Hâfèz inscrit sur la portière de la voiture des deux protagonistes. Par les livres, et parfois par les ruines, le temps là encore n'est rien d'autre que de l'espace. Une ville n'est pas seulement une ville, le pays n'est pas seulement le pays, il emmagasine son histoire et ses mythes qui en deviennent son rayonnement propre par et dans le langage. Kaboul s'enrichira des mémoires de l'empereur moghol²¹. Le texte fonctionne comme une boîte de pandore. Les traducteurs ouvrent ces boîtes qui restent hermétiquement fermées aux profanes. Et la citation, qui elle-même pourrait en contenir d'autres, orchestre de manière visible la régression infinie du sens, la profondeur même du langage en tant qu'écriture dans la temporalité humaine. Si la géographie est horizon, l'Histoire est verticalité.

L'écriture elle-même est à la fois maintenant (prise de notes) et après coup, dedans-dehors le monde. Ce que traduit thématiquement la difficulté de « s'y mettre », récurrente (« j'avais ramené une rame de papier blanc du Bazar et décrassé ma machine à écrire. Jamais le travail n'est si séduisant que lorsqu'on est sur le point de s'y mettre ; on le plantait donc là pour découvrir la ville. », p. 125), la difficulté du recul dans l'immédiateté temporelle, souvent répétée, l'épisode du manuscrit perdu comme symbole de la « distance » temporelle et spatiale entre le temps du récit et le temps de l'expérience, l'inévitable perte dans les déchets de l'existence, qu'il s'agit d'accepter, à la fin, comme on accepte la finitude. Le texte a ainsi pour fonction de sortir l'expérience de sa temporalité, alors que la fiction narrative travaille à produire l'illusion d'un temps signifiant.

L'annonce par Thierry de son désir d'abandonner le voyage (p. 157-158) est à cet égard un bon exemple de la temporalité du voyageur. Le scripteur l'aborde par un autre texte : *L'Empire des steppes* (1939), de René Grousset, qui lui-même rapporte un épisode trouvé dans un récit chinois. Le temps ressemble à un puits. Mais il débouche sur du présent : « Les lettres qu'il recevait de son amie Flo le confirmaient dans des idées de mariage qu'il ne comptait pas différer d'une génération. » (p. 157) Le livresque et la vie se répondent, se font écho, s'entremêlent.

21 Voir, p. 331-332, la longue citation des *Mémoires* de Zahir-al-din-Babur.

Le présent d'un déjeuner se projette dans le futur qui offre soudain deux directions possibles dans le futur : d'un côté Thierry partant vers l'Inde, de l'autre Nicolas se projetant dans la steppe lointaine *via* une carte, mais sans doute aussi sous l'impression du livre de Grousset. Que cette bifurcation se réalise telle qu'elle est projetée par le sujet textuel ou pas n'a guère d'importance en vérité (de fait, Nicolas Bouvier n'ira pas en Asie centrale lors de ce voyage mais seulement en Afghanistan, le futur sera donc encore modifié). Un événement a eu lieu, mais ce n'est pas un événement. Les passés simples y sont d'ailleurs minoritaires. Simplement le voyage, même enlisé dans une ville comme Tabriz, continue de pousser son ordre, et fait survenir l'inattendu dans un temps qui ne peut être qu'un cheminement sur une carte. Tout a lieu, rien ne se passe.

237

**CONCLUSION : USAGE DE LA PROSE COMME DIRE DU MONDE,
USAGE DE LA PROSE POUR ÊTRE AU MONDE**

La littérature de voyage n'est donc pas un récit. Elle est à la fois un usage du monde et un usage de la prose. C'est bien le voyage qui impose ses codes à la fois sur la surface du monde, sur la surface du texte et dans les profondeurs du sujet. Il travaille à la fois le sujet et le texte, organisant un être-au-monde de l'écrivain-voyageur original par rapport à l'être-au-monde du sédentaire. Le sujet s'accroît dans et par le monde, sans devenir une entité stable, individuelle. Sa temporalité elle aussi est ouverte et même si la prose se construit après coup, elle reste prise dans la présence qu'impose la délocalisation, laquelle permet de passer d'un temps linéaire et causal à un temps vertical où l'Histoire se fait présence et trace immanente dans l'espace.

Loin des certitudes du sédentaire et de l'omniscient, le sujet-écrivain-voyageur propose un monde souvent in-signifiant car inachevé, ouvert. Ce monde n'est pas sans générer une forme d'angoisse et de perplexité, mais offre aussi le matériau dense d'une mise en question de soi et du monde féconde qui est le propre de toute littérature. On pourrait dire qu'il impose une posture. Sa question centrale est sans doute le rapport entre soi et l'autre, mais ce rapport n'est pas posé comme une structure figée. Au contraire, ce rapport se veut essentiellement problématique

et non résolu. Et cette non-résolution n'est pas d'ordre temporel (une question dont la solution serait *à venir*), elle est d'ordre spatial et se repose de lieu en lieu. La fréquence des proverbes pourrait passer pour une tentative de résolution du problématique. Néanmoins, les vérités qu'offrent ces « proverbes » ont plutôt pour fonction de poser l'irréductibilité de la Question : « On voyage pour que les choses surviennent et changent ; sans quoi on resterait chez soi » (p. 158). La seule certitude de l'écrivain-voyageur est qu'il n'y a aucune certitude et c'est aussi pour cette raison qu'il voyage.

238

Dès lors, « expulser la rhétorique » (p. 71), c'est expulser toute tentation de récit, c'est expulser la causalité et la cause première. Il n'y a donc ni « raisons », ni « but », ni passé simple, ni personnages pris dans des chaînes événementielles. Le voyageur ressemble toujours un peu à un « Bateau ivre », il n'a pas d'objectif et sa destination n'est jamais très sûre. La littérature de voyage n'offre ainsi aucune mise en ordre rassurante d'un cosmos signifiant qui se substituerait à l'angoissant manque de sens du monde en ses métamorphoses, et c'est par quoi elle est un genre à part.

PROCÉDURES ÉNUMÉRATIVES : LE VOYAGEUR
FACE AU RÉEL DANS *L'USAGE DU MONDE*

Stéphane Chaudier

Là, la journée trouve son centre ;
les coudes sur la table, on fait l'inventaire
[...].

Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, 1963

Quand on est poète, quand on cherche « le plaisir de dire sans trop de raideur comme [on] avai[t] pensé¹ », le mieux, c'est peut-être de ne pas faire de phrase (car la phrase est toujours trop raide) et de s'en tenir, sobrement, à une liste. Il est donc bien tentant de jouer sur les mots en affirmant que cette étude porte sur l'usage de la liste et de l'énumération dans *L'Usage du monde*². Arrêtons-nous un instant sur la beauté de ce titre, *L'Usage du monde*, pour mieux cerner l'intérêt d'une poétique de la liste chez Bouvier, liste qui, le plus souvent, s'insère dans des phrases.

L'Usage du monde. Il y a quelque chose d'un peu miraculeux dans cette façon de mettre en présence deux simples *substantifs* dont aucun, assurément, ne désigne à proprement parler une substance : *l'usage*, *le monde*. Quelle serait en effet la substance du *monde*? Ou pour le dire encore plus simplement : c'est *quoi* ce monde dont on devrait faire usage ou avoir l'usage³? Immense, insaisissable, irréfutable en son évidence même (à moins d'être philosophe ou fou), le monde est aussi bien ce

1 Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Genève, Droz, 1963, texte repris aux éditions de la Découverte, Paris, 1985, p. 146 (édition de référence).

2 Nous reviendrons sur la distinction importante entre liste et énumération.

3 La question *c'est quoi?* appelle souvent un renforcement pragmatique : *c'est quoi, exactement?*, qui contraint le destinataire à l'idéal heuristique d'exactitude. Inversement, la poésie et l'utilité de ces mots courants et vagues que sont les noms *vie*, *monde*, *réel*, *chose*, tiennent à la marge de manœuvre qu'ils offrent, en permettant à une pensée (ou un langage) de se déployer hors de la contrainte de l'exactitude, hors de la norme logique ou rhétorique qui oblige à toujours savoir de quoi on parle.

qui m'entoure que ce qui excède tout ce qui m'entoure. Je ne peux pas penser le monde sans moi ; mais je ne peux pas réduire le monde à ce que je sens, à ce que je pense. Et voilà que ce mot déroutant de *monde* est lui-même subordonné à un nom qui, bien qu'appartenant à la classe grammaticale des noms, désigne en réalité une pratique et, à ce titre, ressemble à un verbe : car l'usage, c'est le fait d'user. *Quelqu'un use de quelque chose* qui serait, excusez du peu, le *monde*. *Quelqu'un*, mais qui ? Nicolas Bouvier et Thierry Vernet, les voyageurs. Mais il faut aussi tenir compte des *voyagés*⁴ : l'auteur et l'illustrateur du livre se déplacent pour voir comment ils vivent, comment ils usent de ce monde, ou comment le monde en use avec eux et ce faisant les use. La beauté de ce titre consiste ainsi à faire entendre le grouillement des pluralités, des relativités, des rapports, des apprentissages, des surprises, des désillusions, des temporalités, sous deux mots faussement transparents, dont le singulier rassurant semble contenir, discipliner, ces multiplicités infinies. À bien y réfléchir, ce titre si *sage* est donc un peu fou ; mais c'est une folie discrète, qui se masque, parce que l'implicite a un charme supérieur à l'explicite ; parce que la poésie de l'inavoué suggère le romanesque de l'inavouable, et que cette beauté est perdue dans l'énoncé clair et distinct, assumé comme tel, et marqué du sceau des certitudes un peu courtes. Remarquons-le : de manière cryptée, le mot *sage* est, graphiquement mais non phonétiquement, contenu dans le mot *usage*, tant il vrai que ce nom se prête à l'évaluation éthique ; dire *usage*, c'est suggérer qu'il y a de *bons* et de *mauvais usages*, à moins que, peut-être, justement, la question ne soit pas là. Tout usage, en ce qu'il est façonné par un monde qu'il façonne, ne relève-t-il pas de ces arts de faire invisibles, de ces pratiques qui sont des chefs-d'œuvre méconnus et dont il semble, à lire Bouvier, qu'il suffirait d'ouvrir les yeux, de se baisser, pour les voir, et pour les cueillir ?

4 Puisque le participe *voyagé* existe, je propose de le nominaliser pour signaler, d'une part, l'interdépendance des deux pôles agentifs unis par le verbe *voyager*, malheureusement intransitif, et d'autre part, pour souligner, de manière réaliste, cette dissymétrie ou cette inégalité dont le texte de Bouvier garde la sourde et constante conscience : le voyageur ne sera jamais le *voyagé*, puisque le premier est libre et actif (il se déplace, il découvre, il écrit), tandis que le second se contente d'être et de vivre sous le regard du premier.

S'est-on éloigné, par cette digression titrologique, de la poétique de la liste ? Je ne crois pas. Partagés par le voyageur autant que par le voyage (puisque c'est bien à l'idéal d'un partage possible, partiel, conditionné, que se voue le voyage), les usages de ce monde sont en effet souvent médiatisés par la pratique de la liste ; car une liste dessine un (petit) monde dans le (vaste) monde, circonscrit des usages, détermine des circonstances :

[1] [...] et quand le monde, comme certains soirs sur la route de Macédoine, c'est la lune à main gauche, les flots argentés de la Morava à main droite et la perspective d'aller chercher derrière l'horizon le village où vivre les trois prochaines semaines, je suis bien aise de ne pouvoir m'en passer. (p. 53)

Trois noms (*la lune, les flots, l'horizon*) suffisent à faire une liste. Une liste suffit à découper un monde dans le monde⁵. À gauche, à droite, devant : « la lune », « le fleuve », « l'horizon », ou, si l'on préfère, le présent et l'avenir, également proches, également amicaux. Au moyen d'une liste (trois syntagmes nominaux dépendant de *c'est*⁶), la phrase fait assister à la genèse d'un monde, comme si le monde, cet ensemble à la fois structuré (par nos perceptions) et structurant (nos perceptions), semblait naître d'une parole que pourtant il précède :

[2] [...] un vieux monde sortait de l'ombre. [...] Monde de luzerne, de neige et de cabanes disjointes où le rabbin en caftan, le Tzigane en loques et le pope à barbe fourchue se soufflaient leurs histoires autour du samovar. (p. 41⁷)

- 5 Sur la notion de *monde*, voir l'approche philosophique de Marcel Conche, *Présence de la nature*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001.
- 6 Cette structure anaphorique (*c'* renvoie à *monde*) prend en contexte une coloration déictique, à cause de la présence des locutions à *main gauche*, à *main droite*, mais aussi à cause de l'homonymie avec le présentatif *c'est*.
- 7 Le style, comme Dieu ou comme le diable, se niche dans les détails ; signalons en l'occurrence l'usage habile du morphème redoutablement polyfonctionnel *de*, qui, couplé à l'haplogie, permet de mettre sur le même plan des substances continues (introduite par un partitif, comme *neige* ou *luzerne*) et des substances discrètes au référent indéfini (*cabanes*) ; pour paraphraser lourdement : *un monde fait avec de la luzerne, de la neige et des cabanes...*

« Luzerne », « neige », « cabanes » : économe, la parole poétique n'a pas plus tôt évoqué un « monde » qu'elle le peuple et l'âme : apparaissent (dans une nouvelle liste) un « rabbin », des « Tziganes », un « pape ». À dire vrai, Bouvier, pas plus que quiconque, ne sait exactement ce qu'est un *monde*, comme le montre si bien la liste ci-dessous :

[3] Entre leur minaret et leur jardin salvateur, ils formaient un îlot agreste bien défendu contre le cauchemar : une civilisation du melon, du turban, de la fleur en papier d'argent, de la barbe, du gourdin, du respect filial, de l'aubépine, de l'échalote et du pet, avec un goût très vif pour leurs vergers de prunes où parfois un ours, la tête tournée par l'odeur des jeunes fruits, venait la nuit attraper de formidables coliques.
(p. 66)

242

On a beau relire, c'est à n'y rien comprendre : car un monde, ce serait à la fois un « îlot agreste » et « une civilisation ». Un inventaire à la Prévert (capricieux, drôle, inattendu) montre ce monde qu'on sent mieux qu'on ne le définit, et qu'on décrit à la va-comme-je-te-pousse, en offrant quelques-unes de ses diaprures, de ses aspects, de ses qualités. Mais les Turcs qui vivent en Macédoine ne mangent-ils que du « melon » ? ne font-ils pousser que des « prunes » ? sont-ils les seuls à prôner « le respect filial » ? à s'enchanter de leurs « pets » ? Non bien sûr ; mais ces éléments nous sont donnés un peu arbitrairement comme caractéristiques. Le sont-ils vraiment ? Une liste nous le fait croire et ce faisant nous fait croire à l'existence d'un monde, comme un *Fiat lux* à l'existence d'un Dieu. Un monde, ce ne serait donc pas autre chose qu'un trompe-l'œil :

[4] Au bout de la rue qui donnait sur la mer, de grosses bonbonnes de vin ambré, de citronnade, filtraient une lumière chargée d'orage. Les glycines sentaient fort et s'effeuillaient. De la fenêtre de la chambre, on voyait des pêcheurs aux jambes torses traverser et retraverser la place en se tenant par le petit doigt. De forts matous dormaient au milieu des arêtes et des déchets de poisson. Des rats couleur de muraille filaient le long du caniveau. C'était un monde complet. (p. 99)

Une perspective (le « bout de la rue »), un cadre (« la fenêtre »), et voilà comment naît un monde, c'est-à-dire un réseau de relations serrées :

entre les « bonbonnes » et le « soleil », entre les « pêcheurs », entre les « rats » et les « murailles » qu'ils frôlent, entre les chats et les poissons. Mer, poisson, pêcheurs : tout se tient. Dans ce monde, il y a des choses à voir, des mouvements à observer. L'unique notation imprévisible, c'est la « glycine » : effet de réel, luxe olfactif, supplément gratuit et gracieux⁸. Mais un monde sans ce petit *quelque chose en plus* qui témoigne que ce monde est vivant (c'est-à-dire profus) ne serait pas un monde ; et ce faisant, on voit ce qui distingue, du point de vue du monde, la phrase de la liste, ces deux grandes modalités du descriptif⁹ : la première explicite les relations mondaines, la deuxième les suggère. Est-ce l'œil et l'esprit qui agencent ces mondes au sein du monde ? ou est-ce le monde qui *se donne* sous la forme d'une courte liste, artefact poétique qui définit sans pour autant épuiser, qui délimite sans pour autant limiter ? Comment trancher ? Le propre de la littérature, c'est de faire penser son lecteur sans avoir l'air d'y toucher, en inventant des « percepts » et non des « concepts¹⁰ ». Il y aurait de l'infini dans le fini, de l'ouvert dans le clos, et du jeu dans le vieux couple dualiste du monde et du moi : on ne sait si les listes de Bouvier découpent le monde ou si elles se découpent dans un monde qui aurait l'obligeance de se retirer dans son infinie complexité de monde pour faire saillir des détails inoubliables, consignés sur la page ; ce que Barthes nomme justement des *reliefs*¹¹. La liste chez

-
- 8 Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], dans *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV* [1984], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1993, p. 179-187. Voir aussi Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », *Études françaises*, 45/1, « Écritures de l'insignifiant », printemps 2009, p. 13-31.
- 9 Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 [1981 pour la première édition sous le titre *d'Introduction à l'analyse du descriptif*]. Voir aussi Jean-Michel Adam et alii, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-université », 1989.
- 10 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprises », 2005, en particulier le chapitre 7 « Percept, affect et concept », p. 154-188.
- 11 Roland Barthes, « Le cercle des fragments », dans *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995 : « L'index d'un texte n'est donc pas seulement un instrument de référence ; il est lui-même un texte, un second texte qui est le *relief* (reste et aspérité) du premier : ce qu'il y a de délirant (d'interrompu) dans la raison des phrases. » (p. 89.) Une liste, sorte d'index des perceptions livrant un « petit univers en miettes » (*ibid.*), peut être appréhendée au moyen de cette syllepse ingénieuse que Barthes fait jouer sur le nom de relief.

Bouvier est toujours une petite constellation réunissant des intensités perçues : elle est l'œuvre partagée de celui qui l'énonce et du réel qui pousse à l'énoncer.

244

Cette première liste (apéritive) de listes tendrait déjà à prouver que la liste de Bouvier n'est jamais placée sous le signe de l'excès. Elle ignore aussi bien l'excès stylistique (surenchère de mots rares, ostentation de virtuosité sonore ou rythmique) que l'excès référentiel (volonté de tout dire, de tout [se] rappeler) et que l'excès éthique : contrairement aux réalistes, Bouvier refuse de dominer le monde par un *logos* ou un savoir éprouvés ; contrairement aux modernistes, il ne cherche pas à désorienter son lecteur par la description minutieuse d'une réalité immaîtrisable. La liste de Bouvier n'est pas comique, parodique, ludique ; elle n'est pas non plus savante, technicienne, surinformée. Elle ne communique pas au lecteur l'exaltation un peu factice des ivresses verbales : elle dédaigne la propulsion généreuse et l'ouverture infinie des dynamismes lexicaux ; elle ne perturbe ni le texte ni le lecteur ; elle ne menace pas l'accès au référent. Elle ne souhaite pas renouer, pour mieux les pervertir ou les parodier, avec l'archaïsme d'une pratique prestigieuse (dénombrements épiques, inventaires bibliques) ou avec l'usage extralittéraire des catalogues, des nomenclatures et autres inventaires scientifiques, commerciaux, administratifs ou juridiques¹². La liste de Bouvier est donc sage : stylème invisible ? Non, discret. Cette sagesse n'est pas pourtant dénuée d'un petit grain de folie qu'on nommera l'inquiétude. Sur quoi porte cette inquiétude ? quels en sont les ressorts ? Pourquoi ce monde qui semble si bien convenir à celles et ceux qui en ont si naturellement l'usage semble-t-il exclure l'un, accueillir l'autre, comme s'il n'était jamais vraiment *fiabile* ? N'est-ce pas quand on regarde les hommes sans pénétrer leurs consciences qu'on discerne des *usages du monde* alors qu'il n'y aurait, somme toute, que des angoisses à être au monde ? Bouvier... ou Heidegger ? Faut-il, lisant Bouvier, taire ou invoquer la précarité de cet ordre imposé par la liste

12 Cette étude doit beaucoup au recueil collectif *Liste et effet liste en littérature*, dir. Michelle Lecolle, Raymond Michel et Sophie Milcent-Lawson, Paris, Classiques Garnier, 2013.

sage pour tenir en respect la possibilité ou la réalité du chaos ? Les mots, qui redoublent la menace quand ils croient la conjurer, engendreraient ce malin génie digne d'une phénoménologie dérégulée : à tout instant, la fantaisie de l'incongru, le charme de l'exotisme peuvent se renverser en incompréhensible altérité. Notre présence au monde – certifiée par ces usages du monde qui affleurent sous les listes charmantes de Bouvier – n'est-elle pas l'envers intermittent, illusoire, d'une double absence, autrement plus pesante, à soi et à la vie ? Si cette inquiétude diffuse est bien de nature à troubler la sagesse un peu trop lisse ou souriante de la liste, il reste à chercher comment se manifeste cette inquiétude ; il faut savoir si elle porte atteinte au contrat de vraisemblance, de référentialité, qui sous-tend le « récit de voyage », lequel est toujours censé célébrer le monde qui se déploie loin, très loin du lecteur. On voit où tend cette introduction : la liste serait l'un des lieux stylistiques où se pose la double question (problématique, bien sûr !) de la présence du monde sous le regard de l'écrivain, et de la présence de l'écrivain sous le regard du monde¹³. Que cette double présence se donne moins sur le mode de l'évidence que sur celui d'une approche inquiète, menacée, auréolée peut-être, par la possibilité de la non-présence, voilà qui n'étonnera sans doute personne : car la littérature, hélas, n'est pas faite pour les cœurs simples.

Pour mettre cette hypothèse à l'épreuve, nous procéderons en cinq temps : il faudra d'abord tâcher de définir cette poétique de la liste en cernant les notions concurrentes de *liste*, de *série*, d'*énumération*. Viendra ensuite le temps d'une typologie à la fois thématique et formelle. La troisième partie fera l'inventaire des critères formels susceptibles de distinguer les différentes sortes de procédures énumératives dont se sert Bouvier ; la quatrième jettera les bases d'une analyse sémantique des énumérations, en étudiant le double jeu de relations qui s'instaure entre la liste et son titre d'une part, et entre les éléments constitutifs de la série d'autre part. La dernière partie, de manière fort prévisible, dégagera

13 Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979 et *La Prose du monde* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972 (ces deux textes sont édités et présentés par Claude Lefort).

l'enjeu selon nous majeur des procédures énumératives de Bouvier : si elles tendent à faire apparaître une phénoménologie en acte, cette phénoménologie n'en est pas moins discontinue et incertaine ; elle n'est jamais vraiment sûre d'avoir saisi ou compris ce dont elle parle ; non philosophique, non rationnelle, elle ne parvient pas à liquider sa propre perplexité devant deux énoncés aussi simples que ceux-là : si nous ne pouvons pas nous passer du monde, il se pourrait bien que le monde, lui, puisse aisément se passer de nous ; mais un monde qui ne pourrait pas se passer de nous ne perdrait-il pas, *ipso facto*, son intérêt de monde, et donc tout intérêt à nos yeux ?

POÉTIQUE DE LA LISTE : ESSAI DE DÉFINITION

Rien de mieux, pour commencer, qu'un exemple : « À travers les branches de l'avenue Hedayat, j'observe les boutiquiers qui s'installent pour la nuit sur le trottoir. [...] Ils apportent aussi des théières d'émail bleu, des jeux de jacquet, des narghilés, et entament sans se voir des conversations par-dessus la rue. » (p. 228-229) Au fil de la phrase, une curieuse alchimie opère : le *je* de Nicolas Bouvier se raréfie ; voilà que nous prenons sa place ; et nous sommes à Téhéran. On le voit : l'écrivain voyageur est soumis à une double contrainte ; il doit montrer qu'il est (ou a été) là où il prétend être, et où, bien sûr, nous ne sommes pas ; mais il doit aussi savoir se faire oublier pour nous introduire sur les lieux mêmes du discours. Pour réaliser ce double but, quoi de mieux qu'une liste à la fois *objective* (car elle dispose des objets sous nos yeux), simple (car comment nommer une théière autrement que *théière*?) et enchanteresse : elle suscite un monde qui rend possible la coexistence de la « théière » et de « l'émail bleu », du « jeu de jacquet » et du « narghilé ». Or il n'est, pense le lecteur, qu'un seul lieu au monde où une telle conjonction est possible : c'est évidemment Téhéran, sur l'avenue Hedayat. C'est cette croyance (et plus secrètement, la mise en doute d'une telle croyance) qui fonde la poésie propre à *L'Usage du monde*. On voit comment le genre improprement nommé *récit de voyage* naturalise l'usage de la liste : loin de contester frontalement, à la manière naïve des avant-gardes, la réalité du monde ou la possibilité d'un accès au

monde, elle les confirme, en jouant avec notre désir de croire, avec l'infinie capacité de faire confiance propre au lecteur.

Voilà donc conjurés tous les mauvais sorts qui pèsent sur la liste. La liste serait un texte gratuit, parasite, sans motivation, qu'on peut toujours sauter. Nous venons de montrer le contraire : elle contribue de manière efficace à inscrire le locuteur et son destinataire dans un espace temps déterminé. La liste serait un fragment guetté par l'anonymat, un texte sans énonciateur : chez Bouvier, elle dessine l'éclipse par laquelle le *je* prend congé du lecteur pour agir avec plus de force sur l'imagination du lecteur. La liste serait un morceau sans style : mais le mérite suprême de l'art n'est-il pas de se rendre invisible ? Notre exemple le montre : la présence chromatique de l'« email bleu » suffit à poétiser la banalité d'une simple « théière » puisque, comme souvent, c'est à l'expansion que revient la tâche de racheter l'indigence esthétique de son support nominal. Nous reviendrons aussi sur les charmes de la juxtaposition, la plus discrète des coordinations. Insignifiante, la liste ? Nullement. Elle mobilise un double trésor : elle apporte jusqu'à nous l'expérience des marchands iraniens et celle du voyageur, médiateur compétent des usages du monde dont il fut le témoin. À sa réputation de platitude, la liste de Bouvier oppose son mystère : nous ne savons pas si les boutiquiers vendent leurs théières ou s'ils se contentent de s'en servir, s'ils s'installent pour commercer ou pour papoter, et à vrai dire, le lecteur s'en fiche un peu. Il est content d'être là, à Téhéran, et accepte de ne pas tout comprendre : cette vacance partielle du sens, cette « déprise », comme dirait Barthes, est le propre du loisir, le mot le plus aristocratique de la langue française.

Terme assurément le plus englobant, le mot *liste* réfère à une opération de l'esprit (dénombrement, recension ; voir aussi les mots *lister*, *listage* ou la locution *faire une liste*) et à son résultat concret : un texte, en ce qui nous concerne. Le mot désigne à la fois une fonction (puisqu'on ne fait pas de liste pour rien) et un effet : or, de ce point de vue, c'est la nature du rapport au réel effectué par la liste qui décide de l'effet produit. Selon que la liste vise ou non le réel, la fonction communicationnelle et la pragmatique de la liste changent du tout au tout. Soit la liste est réaliste donc sérieuse, soit elle ne l'est pas ; elle libère alors toutes les ressources du comique,

en fait valoir toutes nuances : elle devient ludique, parodique, absurde. Le mot *énumération* recouvre l'ensemble des rapports logico-référentiels (que les linguistes nomment *méronymie*¹⁴) entre le titre de la liste et ses éléments constitutifs : citons les rapports d'analyticité (un tout, des parties), d'inclusion (un contenant, des contenus) ou d'exemplification (une notion, des illustrations¹⁵). Procédure responsable de la cohérence de la liste, l'énumération, dans un texte réaliste, est toujours motivée : qu'elle soit explicite ou implicite, la raison qui pr siede à la collection des divers *items* mentionnés garantit l'intelligibilité de la liste ; elle signale son adéquation au monde ; elle marque la précédence d'une intention rationnelle. Le mot *série* quant à lui spécifie une opération linguistique fondée sur la juxtaposition de termes grammaticaux de même nature¹⁶. C'est cette grammaticalité de la structure qui fait de la liste une figure stylistique, exploitable et interprétable comme telle¹⁷. Si on peut décrire l'art langagier de la liste, c'est en étudiant précisément les modalités d'insertion de la série dans le discours, ses morphèmes d'ouverture et de clôture, le nombre et l'ordre de ses éléments, leur capacité à subordonner des expansions, etc.   cet égard, la série agit à la manière d'un moule syntaxique, suffisamment ferme pour combattre le risque d'éparpillement inhérent à la liste, mais suffisamment souple aussi, pour ne pas donner l'impression d'un procédé mécanique. Ces différents critères seront étudiés dans la troisième partie.

Ce parcours définitionnel ne peut se conclure sans souligner que la liste, en littérature, relève d'un art paradoxal ; car si la liste est une

14 Pour une application de ce terme, voir l'ouvrage désormais classique de Georges Kleiber, *L'Anaphore associative*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2001 et en particulier le chapitre V, « Typologie des anaphores associatives : les m ronymiques et les locatives », p. 263-316.

15 On pourrait dire que si la *liste* est un produit linguistique, le mot * num ration*, lui, désigne un processus dynamique et englobe les opérations logiques qui sous-tendent et constituent ce produit.

16 Sur la notion de *série*, voir Stéphane Chaudier, «   la recherche d'une figure, les séries d'adjectifs chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, 50, 2000, p. 59-80 ; et Marie-Corine Vermoyal-Baron, *La Série adjectivale dans à la recherche du temps perdu, du fait de langue au fait de vision*, thèse, Paris-Sorbonne, dir. Olivier Soutet, 2015.

17 Dans l'introduction à *Du descriptif*, Philippe Hamon se demande si « la notion de *structure* » ne serait pas « fondamentalement antinomique de celle de *liste* » (*op. cit.*, p. 6).

forme simple, sans règle apparente, il lui faut cependant mettre en œuvre un art subtil ou savant pour assumer ses différentes fonctions : fonction réaliste (montrer ce qu'il y a à voir), fonction poétique (susciter des émotions, donner l'impression du dépaysement, de la fantaisie, de l'inattendu), fonction heuristique (faire penser en induisant, de la simple ostension des détails, des généralités plus ou moins pertinentes et vérifiables), fonction psychologique (activer la mémoire du scripteur, stocker des savoirs ou des impressions chez le lecteur). En amont, la série vise à confirmer le titre de la liste et à justifier l'énumération ; en aval, elle vise à surprendre sans oublier son rôle informatif. Cette double tension dynamise la structure ; mais elle risque de l'épuiser. Pour ne pas lasser, le styliste s'efforce de pratiquer un art de la variété ; mais il doit veiller à rester sobre, pour que jamais les mots ne fassent écran, ne troublent ni ne gênent la perception de ces choses exotiques que le voyageur entend faire découvrir. La liste ne peut pas être exhaustive, en littérature : cet impératif esthétique de sélection, de stylisation, suscite le soupçon, inévitablement : si objective en son apparence, la liste n'est-elle pas en réalité une pure construction de mots ?

Bouvier ne cherche nullement à dissimuler la poéticité de la liste. Infuse dans la prose dont elle adopte la dimension syntagmatique, la liste peut retrouver la verticalité paradigmatique propre au poème :

[5] Les grenades ouvertes qui saignent
sous une mince et pure couche de neige
le bleu des mosquées sous la neige
les camions rouillés sous la neige
les pintades blanches plus blanches encore
les longs murs roux les voix perdues
qui cheminent sous la neige [...]
C'est Zemestan, l'hiver (p. 133)

Chaque notation, au lieu d'être intégrée dans une phrase et séparée de la suivante par la virgule, devient un vers, pour peu qu'on accepte de nommer *vers* ces lignes inégales ; les couleurs, y compris l'hiver, résistent à la neige, et dans cette résistance héroïque à la blancheur envahissante,

le poète voit l'essence de la ville, Zamestan, dont le nom permet de clore la série. Le procédé est le même dans le poème suivant :

[6] Navets bouillis dans leur sang et gâteaux parfumés au citron
Casquettes et gourdins
Cheval de fiacre un œillet de papier sur l'oreille
Fenêtre noire
Carreaux gelés où s'inscrivaient les astres
Chemins boueux qui menaient vers le ciel
Tabriz (p. 205)

250

À qui voudrait accéder à un Tabriz réel, un Tabriz perçu et non décrit dans une encyclopédie, un Tabriz qui échappe au savoir pour se tenir au plus près du vécu, le poème liste de Bouvier offre ses ressources. Ce Tabriz kaléidoscopique acquiert la consistance existentielle, mais aussi l'inconsistance d'un fragile faisceau de sensations : car la liste nous parle moins de Tabriz que de la situation du locuteur censé être à Tabriz. Qu'on inverse Tabriz et Zamestan dans les deux derniers poèmes, et le lecteur n'y verrait que du feu ; l'effet serait le même. Bouvier semble conscient de cet artifice d'illusionniste et se garde de multiplier ces poèmes détachés qui pourraient saper la crédibilité de la prose ; à la page 225, il lui suffit en effet de citer un menu pour créer un effet de « poème liste » en transformant un simple écrit fonctionnel en œuvre d'art :

[7] Compote de melon glacé
Riz à la confiture
Poulet grillé à la menthe
Lait caillé aux concombres et aux raisins secs (p. 225)

Cette transformation méliorative prend en contexte l'aspect d'une flatterie quelque peu ironique : il s'agit en effet du repas de l'imam Djumé, « prélat politique » nommé par le Shah, qui dévore ces mets savoureux « entouré d'un respect silencieux ». La dignité du personnage n'oblige-t-elle pas le scripteur à un tel expédient poétique ?

Il est de temps de terminer ce premier point en proposant une définition de la liste comme séquence composée de trois substantifs

minimum, expansés ou non, renvoyant à des éléments concrets ou abstraits, mais référentiellement *non identiques*; ce point est important, car il permet de distinguer la liste et la nomination multiple, procédé d'ailleurs peu employé par Bouvier, alors que chaque page de *L'Usage du monde* comporte deux ou trois listes :

[8] Par exemple, j'avais du mal à lui expliquer les *fées*, parce que rien ici ne correspondait à ces apparitions fugaces, à ces hennins pointus, à cette féminité aiguisée mais abstraite. (p. 136)

Les syntagmes *apparitions fugaces*, *hennins pointus* et *féminité aiguisée mais abstraite* ne constituent pas selon nous une liste d'éléments différents, mais une simple série référant à la seule réalité (si l'on peut dire) des *fées*. La définition de la *liste* implique en revanche de croiser la notion de *série* (point de vue syntaxique) et celle d'*énumération* (point de vue sémantico-référentiel) : il faut que la séquence manifeste un rapport logique perceptible entre des éléments et un « thème titre¹⁸ ». C'est pourquoi les séries adjectives ci-dessous ne constituent pas à proprement parler des listes :

[9] Ganté, guêtré et chapeauté comme un acteur du cinéma muet, il venait de temps à autre inspecter le travail de Thierry [...]. (p. 158)

[10] Les libérateurs avaient changé de style : ils étaient à pied, tondu, soucieux, rébarbatifs (p. 18)

[11] Jamais on ne voit, comme chez nous, de ces visages lisses, ruminants, inexistantes à force de santé et sur lesquels tout reste à inscrire (p. 72)

[12] [...] cette ville exquise et silencieuse qui sent le citron, qui parle le plus beau persan de Perse, où toute la nuit on entend murmurer l'eau courante, et dont le vin est comme un Chablis léger purifié par un long séjour sous terre. (p. 243)

Très répandu chez Bouvier, ce stylème mériterait une étude à part entière ; épithètes détachées ou attributs, ces groupes constituent des

18 C'est l'expression que Jean-Michel Adam emploie à propos des descriptions (*Le Texte descriptif*, *op. cit.*, p. 106). Philippe Hamon, lui, use du terme *pantonyme*, « terme régisseur, syncrétique, mis en facteur commun mémoriel à l'ensemble du système » (*Du descriptif*, *op. cit.*, p. 127).

séries qui, bien que désignant un ensemble de qualités, ne sont pas des listes, dans la mesure où il n'y a qu'un seul référent visé : la procédure de décomposition analytique n'y a pas tout à fait le même sens ni les mêmes enjeux. On pourrait aussi discuter l'insertion des séries verbales dans le corpus :

[13] Demain il faudrait retourner au poste, s'excuser, faire la bête, arranger les choses avec des finasseries de paysan et une bouteille de pruneau dans la poche. (p. 35)

[14] Les jours fastes, les commères du quartier se levaient matin pour éplucher, piler, désosser, touiller, hacher, pétrir, souffler la braise (p. 142)

[15] Enfin, il vous massait longuement, tirant sur la tête, faisant craquer les vertèbres, pinçant les tendons et foulant les articulations, les côtes et les biceps avec ses poings et ses pieds. (p. 147)

252

Mais comme on le voit, la série verbale ne se rattache qu'occasionnellement à un thème titre ; seule la série des participes pourrait être sémantiquement subordonnée au verbe *massait*. Même dans le cas de formes non finies (infinitifs ou participes), la série verbale exige plutôt d'être reliée à l'agent dont elle décrit l'activité : ce type de rapport sémantico-syntaxique nous éloigne assez nettement de la liste de substantifs à quoi nous nous limiterons. Notons enfin que la catégorie du *verbe* fait intervenir de manière cruciale la double question de la chronologie (l'ordre des actions est-il celui d'une succession stricte ou a-t-on affaire à une concomitance aléatoire ?) et de l'aspect (ne serait-ce que pour distinguer les procès singulatifs, qui nous placent du côté du récit, et les procès itératifs, qui relèvent de la description d'actions).

Un dernier critère important mérite lui aussi d'être invoqué : pour qu'on puisse parler de liste, il faut en effet que les différents éléments soient disposés en série, c'est-à-dire qu'ils soient juxtaposés, ce qui n'est pas le cas dans l'exemple ci-dessous :

[16] [...] un brocanteur ukrainien [...] au milieu de ses *trésors* ; un homme de poids [...] qui possédait *une colline de chaussures hors d'usage, une autre d'ampoules fusées ou éclatées*, et menait son affaire en grand. *Un*

monceau de bidons percés et de chambres à air cuites complétait son fonds de commerce. (p. 18, nous soulignons)

Dans cet exemple, trois syntagmes dépendent du « thème titre » *trésors*, mais ils ne sont pas tous sur le même rang syntaxique ; regroupés deux à deux, les deux premiers sont COD de *possédait*, le troisième sujet de *complétait*. Concluons que si toutes les listes sont des micro-séquences descriptives, toutes les micro-séquences descriptives ne sont pas des listes. Nous ne ferons que mentionner le cas particulier, intéressant mais très atypique, des listes d'énoncés :

[17] Nous abandonnions bientôt ce terrain délicat, pour les nouvelles du quartier dont elle était très informée : le crieur de journaux était mort du ventre... le fils de l'épicier venait d'achever un grand portrait de l'Empereur, tout en vieux timbres-poste, qui lui avait pris presque deux ans et voulait aller l'offrir lui-même à Téhéran... Sat..., le tanneur de l'avenue Chahanas, avait perdu l'autre soir au jeu trente mille tomans sans broncher. (p. 141)

[18] Eyoub et ses copains nous ont invités à passer le dimanche aux champs avec eux. Vin, musique, noisettes... on irait en charrette... il y aurait un chamois braconné par le meunier. Tout cela, il nous l'explique par gestes, son allemand ne va pas si loin dans le merveilleux. (p. 63)

[19] Il voulait nous inviter quelques jours dans son école et, pour nous retenir, se mit à énumérer les qualités de son village en comptant sur ses doigts : l'air était bon, les maisons bien chauffées, les mines d'argent qu'on exploitait depuis Byzance étaient les meilleures du pays, le tribunal n'avait pas enregistré de plaintes pour vol depuis 1921, enfin, il y avait ce miel plein de petites paillettes de cire qui donnait de la force. (p. 102)

Ces trois cas nous mettent en présence de fragments au discours indirect libre : le procédé apparaît peu dans *L'Usage du monde*. Dans l'exemple 18, la série substantive est relayée par des énoncés qui transposent au futur dans le passé les promesses d'Eyoub. Dans l'exemple 19, l'ironie est assez perceptible : aussi sincère que naïf, le directeur d'école de Gümüsane pourrait se douter que son argumentaire, quoique fort détaillé, n'est

guère de nature à retenir de jeunes voyageurs impatients d'aller de l'avant. La polyphonie énonciative, dans *L'Usage du monde*, sert toujours à faire valoir la divergence des points de vue ; pour l'essentiel, elle tient au caractère incommensurable des évaluations de la vie ; elle reflète la diversité des cultures et des conditions matérielles de l'existence.

TYPOLOGIE DES LISTES : TOPIQUES ET DYNAMIQUES

Il y a pléthore de listes dans *L'Usage du monde* : c'est le genre même du récit de voyage qui le veut. Toutes sortes de *topoi* favorisent l'apparition de listes.

254

Plats et aliments

[20] On nous invitait dans de sombres cuisines, dans de petits salons d'une laideur fraternelle pour d'énormes ventrées d'aubergines, de brochettes, de melons qui s'ouvraient en chuintant sous les couteaux de poche. (p. 23)

[21] On passe à table. Chou aigre, soupe au pain, patates grumeleuses qui ont dû cailler dans la terre sous l'empire d'un maléfice. (p. 60)

[22] À midi : un oignon, un poivron, pain bis et fromage de chèvre, un verre de vin blanc et une tasse de café turc amer et onctueux. (p. 70)

Rituel social, événement lié à la vénérable institution de l'hospitalité, le repas est à la fois un acte quotidien et un dépaysement : l'énumération des nourritures inhabituelles, typiques, crée un effet d'authenticité.

Collection de vêtements

[23] Elles portaient des escarpins, des bas de fil blanc, des jupes brodées, en forme de corolle, gonflées par des jupons de dentelle, des corsages lacés et, sur le sommet du chignon, un flot de rubans fixés à un petit calot. (p. 41)

Là encore, ce type de détails permet à l'écrivain de faire coup double : en notant le notable, il introduit à la diversité du monde et, discrètement, se désigne comme un observateur fiable des mœurs.

[24] Les vitrines offraient des choses à peine finies : souliers déversés comme des bûches, pains de savon noir, clous au kilo ou poudre de toilette emballée comme de l'engrais. (p. 26)

[25] Accroupis sur le seuil des échoppes, les marchands de bois, de charbons, d'entrailles, de raves bouillies bavardaient par-dessus la rue. (p. 120)

[26] Puis des marchands à la sauvette : peignes, espadrilles, images saintes, sifflets, préservatifs, savons « Alaviolette ». (p. 210)

[27] Petit bazar allègrement chahuté par le vent. Des échoppes ouvertes sur la boue rutilante, des buffles aux yeux cernés vautreés dans les flaques, des tentures fouettées par l'averse, des chameaux, le front couvert de perles bleues contre le mauvais œil, des ballots de tapis, des bards de riz, de lentilles ou de poudre à fusil, et sur chaque auvent, le blanc remueménage des cigognes. (p. 177)

S'ouvrant par sa transparence à l'investigation de l'étranger, la vitrine offre en raccourci le portrait de tout un pays – la Yougoslavie titiste – de son économie, de son système politique ; car, à l'étranger, pour peu qu'on soit curieux, tout devient prétexte à étonnement, à enchantement, tout permet d'apprendre ou de comprendre quelque chose. La vie quotidienne cesse de l'être. Bouvier vise moins à nous renseigner, de manière documentaire, sur les aspects de tels ou tels contrées, région, pays, qu'à restituer le choc sensoriel et cognitif de ces perceptions hétérogènes : là où l'œil local, habitué, ne trouve rien de remarquable dans la coexistence des « entrailles » et des « raves bouillies », des « images saintes » et des « préservatifs », des « lentilles » et de la « poudre à fusil », sans parler des « chameaux » et des « cigognes », la juxtaposition de ces éléments soigneusement sélectionnés crée un effet de disparate qui atteste, autant que la précision de certains détails (« buffles aux yeux cernés », chameaux au « front couvert de perles bleues contre le mauvais œil »), le sentiment d'être en présence de cet *étrange étranger* à qui le voyageur donne droit à tout, sauf à la banalité.

[28] Dans sa ceinture de champs cultivés, Prilep étale ses pavés frais, élève deux minarets blanc-lessive, des façades à balcons ventrus mangés de vert-de-gris, et de longues galeries de bois où l'on fait sécher, août venu, un des meilleurs tabacs du monde. (p. 55-58)

[29] Au fond de ces entonnoirs de verdure, on voit briller des saules et de la vigne, un peu de bétail – buffles et moutons – qui bouge entre les tas de fumier, quelques maisons autour d'une mosquée de bois, et des fumées qui montent toutes droites jusqu'au niveau du plateau où le vent les couche et les emporte. (p. 88)

256

Peu importe que le voyageur, devenu locuteur impersonnel, prenne l'initiative de voir (exemple 29) ou que la chose se voie d'elle-même, lui tire l'œil pour ainsi dire, pourvu qu'il y ait de quoi contenter le regard, justifier le déplacement, la prise de note ou l'écriture. L'art de Bouvier consiste à suggérer qu'un regard exigeant et généreux sait se contenter de peu, car ce peu est tout, puisqu'il correspond justement à ce qui est : nul besoin de monuments, de curiosités. On peut penser à Verlaine : « Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là / Simple et tranquille¹⁹ ». Pas d'action de grâce chez Bouvier, bien sûr, mais ce sentiment que la conscience percevante suffit à transformer la vie sans qu'elle change de nature, si bien que le « simple » et le « tranquille » deviennent l'expression de la plénitude, la manifestation du comblement.

Meubles

[30] On attendit qu'il eût terminé pour monter le bagage. Deux lits de fer, papier à fleur, une petite table, une cuvette d'émail bleu et par la fenêtre ouverte l'odeur de pierre des montagnes qui tendaient leur échine contre le ciel noir. (p. 54)

On reviendra sur ce procédé caractéristique des fins de liste : pour clore une séquence à laquelle rien ne saurait mettre fin, il suffit de hausser

19 Verlaine, *Sagesse*, III, 6, « Le ciel est par-dessus le toit... », v. 9-10.

le registre poétique de la notation, de faire passer le lecteur du trivial à l'esthétique, pour lui signifier que le travail descriptif est accompli, et le contrat rempli.

Peuples

[31] À Prilep on trouve des Turcs installés depuis Soliman, qui vivent entre eux, s'accrochent à leur mosquée ou à leurs champs et ne rêvent que Smyrne ou Stamboul; des Bulgares que, pendant la guerre, la Wehrmacht enrôlait de force et qui n'ont plus de quoi rêver; des réfugiés albanais, des Grecs de l'armée de Markos au statut incertain, qui attendent au bistrot l'aumône de la journée; les caïds du Parti qui siègent sous les colle-mouches du Jadran sans ménager les petits verres, et des paysans macédoniens silencieux et durs qui courbent l'échine et pensent non sans raison qu'ils font depuis toujours les frais de toutes les affaires. (p. 58)

[32] Il fallait boire à la santé des Turcs, à la nôtre, à celle des chevaux, à la confusion des Grecs, Albanais, Bulgares, miliciens, militaires et autres sans-Dieu. (p. 66)

Caractéristiques des pays visités, empires, anciens empires, terres de passage, l'énumération des peuples qui coexistent tant bien que mal signale clairement l'ambition de la notation à devenir une observation, c'est-à-dire le vecteur d'un enseignement.

Personnes d'un groupe

[33] Nous retrouvions toujours la même foule: des ahuris, des donneurs de conseils, des aimables, des vieillards en pantoufle qui fouillaient leurs poches et nous tendaient un canif ou un bout de toile émeri pour aider à notre travail. (p. 100)

[34] Je regardais mon public. Au fond: les étudiants, une poignée de journalistes amenés par Ghaleb, deux rangées de bonnes sœurs en cornette – excellent! – deux autres de sénateurs férus d'Anatole France, et de généraux pensionnés dont l'oreille était certes plus faite au son du *tar* qu'à celui du canon. En avant – mains baguées et chevilles fines – une phalange de vieilles femmes du monde qui jetaient mille feux, et ça

et là, sous un vernis d'hédonisme plein d'égards, de ces visages inquiets, hypersensibles, attachants, comme la ville sait en produire²⁰. (p. 217)

258

Peut-on dégager une constante de ces listes ? Sans doute, comme on l'a vu, leur prétention discrète mais affirmée à la signifiante. Que la liste soit intégrée dans un texte au présent ou à l'imparfait, le conflit latent entre l'énoncé des circonstances (dire ce qu'on voit, *hic et nunc*) et la saisie des essences (dire ce qui est) se résout sans heurt au profit de la seconde, par une dialectique d'autant plus efficace qu'elle est invisible. Non didactique, le détail, pour échapper à la gratuité, tend en effet toujours à être sur-interprété ; et c'est pourquoi, sauf si le voyageur écrivain s'y oppose formellement (et comment le ferait-il ?), la mention d'une simple contingence perceptible se constitue en petit fait, en amorce de vérité, ce dont Bouvier est parfaitement conscient : « L'agrément de ces lents voyages en pleine terre c'est – l'exotisme une fois dissipé – qu'on devient sensible aux détails, et par les détails, aux provinces » (p. 208). Ainsi s'indique un parcours interprétatif. « L'exotisme », l'émotion facile face au neuf, sont vouées à disparaître au profit de l'analyse, de l'induction. De manière assez retorse, Bouvier fait l'éloge d'un regard (serbe, il est vrai, donc non transposable) qui fonctionne à l'opposé de la manière dont le lecteur de *L'Usage du monde* doit procéder :

[35] À partir d'un détail familier – dindon, minaret, guidon de bicyclette –, ils démêlaient le sujet, se mettaient à rire ou à soliloquer [...]. *J'aimais cette manière de rapporter les choses à soi*, de les examiner lentement, patiemment, en pesant le travail. (p. 22, nous soulignons)

On ne peut rien dire contre la lenteur, la patiente appropriation de l'œuvre ; mais ramener à soi la chose vue et lue, c'est évidemment se priver des bénéfices de l'altérité.

Du point de vue formel, les listes présentent une tendance assez nette à la prolifération, preuve qu'elles constituent, en raison de leur souplesse et de leur économie de moyen, un excellent outil descriptif. De cette dynamique énumérative témoigne l'exemple ci-dessous :

²⁰ Le syntagme *la ville* doit-il s'interpréter comme un déictique (Téhéran) ou comme un générique ?

[36] Dans la poursuite de la ressemblance et de la vie, *l'exactitude chicanière des Romains, leur acidité, leur cynisme* avaient fait merveille. Baignant dans une lumière de miel, une *douzaine* de vieux magistrats roués, vifs comme des matous, se dévisageaient en silence. *Fronts obstinés, pattes d'oie sarcastiques, lippes de noceurs* qui laissaient éclater avec une impudence fantastique *la maladie, la ruse ou la cupidité*, comme si le séjour dans ces étranges collines les avait délivrés pour toujours du fardeau de dissimuler. (p. 32, nous soulignons)

La multiplication des listes est une marque de l'éloge. Une première énumération rappelle les qualités esthétiques de la sculpture romaine. Le déterminant numéral *douze* pourrait appeler une *ekphrasis* aussi minutieuse que lassante ; Bouvier la réduit à trois traits physiques (liste 2) plus ou moins couplés à trois déterminations psychologiques ou physiologiques (liste 3), tant il est vrai que son art (classique, somme toute) privilégie la mesure, la sobriété. Le réseau d'hypallages permet de complexifier le sens des listes (*exactitude chicanière des Romains, fronts obstinés, pattes d'oie sarcastiques, nous soulignons*) en créant des ponts d'un référent à l'autre, soit à l'intérieur de la liste (séquence 1 dans l'exemple 36) soit à l'extérieur (séquences 2 et 3). Donnons quelques exemples de cette propension à redoubler les listes au sein d'un même fragment.

Énumérations successives

[37] Nous n'écoutions qu'à demi la conversation, consacrée aux mauvaises routes, à l'incompétence des bureaux, bref à des carences et pénuries qui ne nous gênaient en rien, gardant toute notre attention pour le moelleux du cognac, le grain de la nappe damassée, le parfum de la maîtresse de maison. (p. 26-27)

Les deux séries, l'une ouverte par le participe *consacrée* et solidarisée par la répétition de la préposition *à*, l'autre, par la préposition *pour*, forment un contraste. Dans l'exemple suivant :

[38] Adossé contre une colline, on regarde les étoiles, les mouvements vagues de la terre qui s'en va vers le Caucase, les yeux phosphorescents

des renards. Le temps passe en thés brûlants, en propos rares, en cigarettes, puis l'aube se lève, s'étend, les cailles et les perdrix s'en mêlent et on s'empresse de couler cet instant souverain comme un corps mort au fond de sa mémoire, où on ira le rechercher un jour. (p. 111-112),

chaque phrase présente un verbe (*regarde, passe*) dont dépend une série de compléments : le charme de ces listes substantives tient à ce qu'elles ne vectorisent en rien le temps ; elles créent une durée étale, non bornée, où l'œil peut passer du macrocosme (*les étoiles*) au microcosme (*les yeux des renards*), revenir librement à telle ou telle perception, les saisir ensemble ou séparément ; de même, « thés », « propos » et « cigarettes » alternent, dans un laisser-aller qui restitue l'épaisseur de la vie nocturne ; cet effet s'oppose à la coordination des verbes, à la fin de la phrase, qui discipline le discours par une orientation temporelle plus contrainte : « puis l'aube se lève, s'étend, les cailles et les perdrix s'en mêlent et on s'empresse ». On sent bien que le meilleur est passé...

Énumérations récursives

La liste peut accueillir en son sein une autre liste, notamment grâce à cet outil si pratique que sont les prépositions. Véritable connecteur de multiplicités appelant l'inventaire, l'adjectif *pleines de* permet de créer cet effet de liste récursive (exemple 39) ; l'exemple 40 oppose l'emploi absolu du verbe *parler* dans la liste enchâssante et son emploi transitif qui ouvre la série enchâssée des compléments en *de*.

[39] Il existe cependant une glorieuse histoire serbe, des chroniques croates ou monténégrines, des gestes macédoniennes *pleines de* princes-évêques machiavéliques, de philologues conspirateurs, de comitadjis au tromblon couvert d'encoches. (p. 30, nous soulignons)

[40] Pauvre Père ! J'aurais voulu lui déboucher une bouteille de Muscadet sous le nez, poser un paquet de Gauloises sur la table, et le faire parler *de sa province, de Bernanos, de saint Thomas, de n'importe quoi*, parler, parler, vider un peu son cœur de tout ce savoir inemployable qui l'aigrissait. (p. 124, nous soulignons)

Dans l'exemple 41, la première liste peut être qualifiée de détachée : elle est signalée par la fonction séparatrice des deux points. La deuxième liste (phrase 2) est introduite par la préposition *avec*, qui détaille les parties d'un tout ; la relative *où l'on imagine* permet l'insertion d'une troisième liste, pour ne rien dire de la série d'expansions finales dépendant du nom *femme* :

[41] Avant de m'endormir, j'examinai la vieille carte allemande dont le postier m'avait fait cadeau : les ramifications brunes du Caucase, la tache froide la Caspienne, et le vert olive de l'Orda des Khirghizes plus vaste à elle seule que tout ce que nous avons parcouru. Ces étendues me donnaient des picotements. C'est tellement agréable aussi, ces grandes images dépliantes de la nature, avec des taches, des niveaux, des moirures, où l'on imagine des cheminements, des aubes, un autre hivernage encore plus retiré, des femmes aux nez épatés, aux fichus de couleur, séchant du poisson dans un village de planches au milieu des joncs (un peu puceau ces désirs de terres vierges [...]). (p. 157-158²¹)

La phrase descriptive de Bouvier procède souvent par ramification de listes ; c'est ainsi qu'elle retranscrit les étapes successives d'une perception complexe.

Énumération narrative

Tout autre, on s'en doute, est l'effet de l'énumération narrative. Si, dans l'exemple 42, les divers éléments sujets du verbe transparent *se succéder* forment une série relativement conventionnelle, l'exemple 43 est stylistiquement plus intéressant puisqu'il montre que la liste peut condenser un récit :

[42] Les vingt mille morts du bombardement de Belgrade, les maquis, la montée titiste, la guerre civile, la révolution, la brouille avec le

21 Il est piquant de voir comment Bouvier dévalorise ses rêveries (assez fades, il est vrai) de voyageur juvénile : qu'on ne compte pas sur l'auteur de *L'Usage du monde* pour verser dans un idéalisme puénil.

Kominform et l'élaboration d'une doctrine nationale s'étaient succédé en moins de huit ans. (p. 30-31)

[43] Présentations, courbettes, phrases de bienvenue dans un français désuet et charmant, conversations avec ces vieux bourgeois férus de littérature, qui tuaient le temps à relire Balzac ou Zola, et pour qui *J'accuse* était encore le dernier scandale du Paris littéraire. (p. 23)

Cet effet de brièveté obtenu par la phrase nominale de l'exemple 43 se retrouve dans la série entre tirets de l'exemple 44 :

[44] Une bagarre s'ensuivit – ongles, malédictions, gifles, lèvres fendues – qui se termina dans une gaîté tournoyante et dans le sang. (p. 44)

262

L'énumération synthétise élégamment les actions d'une bagarre, en montrant par synecdoque non les personnes, mais les parties du corps impliquées, qu'elles soient agressives ou blessées. Si la liste est du côté de la contraction (car elle présente le paradoxe d'être une expansion concise), elle peut néanmoins se dilater en scène ou en tableau comme dans l'exemple 45 :

[45] On presse sa tête meurtrie contre la vitre, on voit dans les brumes de l'aube un talus, des bosquets, un gué où une bergère en babouches, un rameau de noisetier à la main, fait passer un troupeau de buffles dont l'haleine chaude, sentant fort, vous réveille cette fois tout à fait ; et on ne perd rien à débarquer dans cette réalité-là. (p. 93-94)

Dépendant du verbe *voit*, *le talus*, *les bosquets*, peu intéressants en soi, sont suivis par le mot *gué*, propice à la saisie d'un instantané plein de vie et de fraîcheur. On peut enfin noter la difficulté que Bouvier parfois, mais rarement, éprouve à terminer sa liste : les ajouts ne sont-ils pas la preuve d'un véritable plaisir stylistique pris à la liste ?

[46] Je respecte les soldats qui parviennent à vivre dans cette géhenne : deux solitudes, deux chameaux de selle, deux gamelles, un sac de fèves ou de farine, deux révolvers. *Deux étuis souvent*, car les armes n'y sont plus. (p. 268, nous soulignons)

[47] Tout ce qu'elle peut avoir d'informe, de nauséabond, de perfide, apparaît avec une acuité de cauchemar : le flanc blessé des ânes, les yeux

fiévreux et les vestons rapiécés, les mâchoires cariées et ces voix aigres et prudentes modelées par cinq siècles d'occupation et de complots. *Jusqu'aux tripes mauves* de la boucherie qui ont l'air d'appeler au secours comme si la viande pouvait mourir deux fois. (p. 71, nous soulignons)

Ces phrases nominales surnuméraires, dont nous avons souligné le début, relèvent, semble-t-il, du croisement hybride de l'hyperbate et de l'épanorthose ; elles sont humoristiques ; elles fonctionnent comme des marques fugitives, non pédantes, d'une sorte de conscience méta-poétique à l'œuvre au sein même de la liste.

CRITÈRES GRAMMATICaux D'ANALYSE DE LA LISTE

La typologie que nous venons de présenter le montre déjà : il est impossible d'échapper à la grammaire si l'on veut comprendre le fonctionnement d'une figure de style, surtout quand elle semble aussi transparente que la liste. Un exemple permettra de saisir en une fois les multiples possibilités d'analyse qu'offre cette structure :

[48] Ensuite je suis allé au marché. C'était le jour : des sacs faits avec la peau entière d'une chèvre, des faucilles à vous donner envie d'abattre des hectares de seigle, des peaux de renard, des paprikas, des sifflets, des godasses, du fromage, des bijoux de fer-blanc, des tamis de jonc encore vert auxquels des moustachus mettent la dernière main, et régnaient sur tout cela, la galerie des uninjambistes, des manchots, des trachomeux, des trembleurs et des béquillards. (p. 7²²)

Le mot *marché*, situé en amont, désigne le « thème titre » de la liste ; en aval, l'expression résomptive *tout cela* semble clore la séquence ; en réalité, elle ne fait qu'ouvrir une seconde série : aux inanimés succède la « galerie » des infirmités remarquables. C'est la conjonction de ces deux séries qui donne à ce « marché » sa couleur locale. La liste vaut par la diversité du stock lexical qu'elle mobilise, des substantifs expansés ou

22 Les listes sont composées de noms pluriels ; à la détermination indéfinie de la première série (pluralité vague ou article partitif dans *du fromage*) s'oppose la détermination définie par le cotexte de la deuxième série (*des* signifiant *de + les*).

non, mais aussi par son organisation souple transcendant le sentiment de l'hétéroclite (objets d'abord, personnes ensuite). La variété est le maître mot de cet art : elle s'observe en particulier dans le choix des expansions, qui sont soit absentes, soit rudimentaires mais expressives (*bijoux de fer-blanc*), soit stylistiquement élaborés : hyperbole plaisante, parodiant l'épique (*des faucilles à vous donner envie d'abattre des hectares de seigle*), mais aussi hyper-précision descriptive (*des tamis de jonc encore vert auxquels des moustachus mettent la dernière main*).

À cette liste étoffée, la grammaire permet d'opposer les listes sèches, sans expansions nominales, et évidemment moins complexes à analyser :

264

[49] [...] continuer vers la Turquie, l'Iran, l'Inde, plus loin peut-être...
(p. 10)

[50] Songez à des régions comme le Banat, la Caspienne, le Cachemire, aux musiques qui y résonnent, aux regards qu'on y croise, aux idées qui vous attendent... (p. 10)

[51] [...] glaner dans les toilettes [...] les bricoles : mouchoirs, briquets, stylos, que les usagers distraits avaient pu oublier. (p. 15)

[52] Il est bien naturel que les gens d'ici n'en aient que pour les moteurs, les robinets, les haut-parleurs et les commodités. (p. 105)

[53] [...] certaines installations légères étaient démontées de nuits par de mystérieux rôdeurs, et les robinets, volants, câbles, boulons, tuyaux, vendus à bas prix dans les bazars du Khuzistan. (p. 140)

La succession d'exemples ci-dessus souligne l'existence de deux modalités d'insertion de la liste dans la phrase : soit elle est détachée par la typographie (exemple 51), soit elle est insérée dans la phrase où elle occupe une fonction déterminée (tous les autres exemples). Plus saillantes, les séries détachées surdéterminent le rapport entre le « thème titre » et les éléments qui le particularisent :

[54] Il y a d'autres choses auxquelles il faut prendre garde : les fruits meurtris visités par les mouches, certains morceaux de gras que d'instinct – quitte à vexer – on laisse dans son assiette, des poignées de

main après lesquelles – à cause du trachome – on évite de se frotter les yeux. (p. 70)

[55] Obscurs clichés tirés par le droguiste : une excursion en autocar, la moitié d'un cargo, la statue d'Atatürk à Samsun, un beau-frère ou un oncle devant son magasin, sous la pluie. (p. 99)

L'esthétique de la fragmentation se manifeste aussi bien par la physionomie de la phrase, avec la césure des deux points (qui fait de chaque morceau de la phrase une unité non autonome), que par l'énumération des réalités regroupées sous un dénominateur commun. Cette décomposition donne de la vie une image éclatée, correspondant bien au rythme du voyage, fait d'étapes, de transitions, de situations provisoires qui s'enchaînent. Dans l'exemple 54, la vie semble se résumer à une succession de dangers ; une autre liste offrira un autre point de vue, mais tout aussi morcelé. Plus saisissante encore, et anticipant la thématique chère à Patrick Modiano, la série de l'exemple 55 réduit une existence à quelques éclats insignifiants, souvenirs ou solidarités émergeant d'un néant que la mémoire ou le langage ne peuvent ni exprimer ni dissiper. Moins spectaculaires, les séries intégrées se coulent dans la syntaxe de la phrase et occupent la position de sujet (exemples 56-58), de complément direct (exemple 59) ou indirect (exemples 60-62) :

[56] Les cris, les refrains, les *amane* stridents du coiffeur [...] attiraient vers notre pré tous les chasseurs en vadrouille. (p. 64)

[57] Ces grandes terres, ces odeurs remuantes, le sentiment d'avoir encore devant soi ses meilleures années multiplient le plaisir de vivre comme le fait l'amour. (p. 92)

[58] Son talent de Protée, son courage, son patriotisme, sa duplicité géniale avaient fait de lui un héros national [...]. (p. 140 ; il s'agit de Mossadegh)

[59] Parfois, [...], ces monstres lancés dans la descente s'arrêtaient sur cinquante mètres en arrachant leurs pneus et les chauffeurs descendaient pour nous offrir deux pommes, deux cigarettes, ou une poignée de noisettes. (p. 102-103)

[60] Beaucoup d'autres ont rejoint avec leurs chevaux, leurs ours et leurs chaudrons les misérables banlieues de Nish ou de Subotica et sont devenus citadins. (p. 35-36)

[61] [...] nous nous laissons béatement couler vers les beaux quartiers, les robinets chromés, l'eau chaude et les savonnettes dont nous profitons – sous prétexte de disparaître – pour laver une provision de mouchoirs et de chaussettes. (p. 29)

[62] L'humeur du jour qui était répartie sur des hectares de campagne se concentre dans les premières gorgées de vin, dans la nappe de papier qu'on crayonne, dans les mots qu'on prononce. (p. 57)

266

La liste peut être constituée d'une série de phrases nominales (ponctuation expressive détachant chaque item dans l'exemple 63) ou au contraire se limiter à une seule phrase nominale (exemple 64) :

[63] [...] Cinq Tziganes dans la quarantaine [...]. Des visages à larges pommettes. Des cheveux noirs, plats, longs sur la nuque. Des têtes d'Asiates, mais frottées à tous les petits chemins de l'Europe, et cachant l'as de trèfle ou la clé des champs au fond de leurs feutres mités. (p. 38)

[64] Grand-Poste, Parlement, avenues plantées d'acacias et quartiers résidentiels où les villas des premiers députés avaient poussé sur un sol arrosé de pots de vin. (p. 26)

Une série de phrases nominales dont le noyau est un élément de l'énumération constitue alors un véritable texte, quasiment détachable, dont l'incipit et la clôture sont nettement marqués :

[65] Cette ville m'attache, et comme j'ai Stendhal en tête j'en profite pour me dire qu'il l'aurait aimée aussi. Il y aurait retrouvé son monde : *bon nombre d'âmes sensibles, quelques coquins confirmés* et, dans le bazar, *de ces cordonniers pleins de maximes avec lesquels il bavardait si volontiers. L'ombre d'une Cour – intrigues, mauvais café, sombres ribotes* – un peu plus pourrie que celle de Parme, qui vit également dans la peur des libéraux qu'elle emprisonne [...]. *Un peuple qui a de la finesse à revendre, et commente ces débordements avec un humour amer. Plus de regrets que de remords, et un immoralisme nonchalant qui table beaucoup*

sur la mansuétude divine. Sans oublier ces discrets cénacles de religieux ou d'adeptes soufis, dissimulés dans le bazar, qui ajoutent une dimension essentielle à la ville, et bourdonnent des spéculations les plus enchanteresses sur la nature de l'âme. Stendhal, finalement si préoccupé de la sienne, n'y serait certes pas resté indifférent. (p. 229, nous soulignons)

La première série, détachée, comporte trois éléments ; suivent quatre phrases, composées sur le même modèle (syntagme nominal + expansions diverses, dont la dernière est toujours une relative), comme si la liste se nourrissait d'elle-même. De fait, elle acquiert une valeur structurante : sa fonction argumentative paraît plus saillante, puisque chaque élément mentionné devient une preuve à l'appui de la thèse exposée (une gageure !), un parallèle entre Téhéran et Parme, et ce faisant, entre Bouvier et Stendhal. La structure cumulative de la liste n'est pas sans rappeler celle de la démonstration, mais l'absence de tout connecteur logique donne à l'énoncé des raisons quelque chose de plus primesautier, de plus capricant : la fantaisie ne perd pas ses droits.

Insertion de la série, composition (« thème titre », éléments et expansions), morphèmes d'ouverture et de clôture : telle est la panoplie des outils à déployer pour étudier la structure des listes. Les deux exemples qui suivent mettent en évidence le rôle des participes, qui sont soit de simples marqueurs de pluralité (*plein de, rempli de, peuplé de*), soit porteurs d'un sens plus relationnel et souvent spatial, comme *couvert de* :

[66] De la haute ville aux quais de la Save, le chemin passe par un flanc de colline *couvert de* maisons de bois, de palissades vermoulues, de sorbiers, de touffes de lilas. Un coin agreste, doux, *peuplé de* chèvres à l'attache, de dindons, d'enfants en tablier qui font de silencieuses marelles ou tracent sur le pavé, d'un charbon qui marque mal, des graffitis tremblés, pleins d'expérience, comme dessinés par des vieillards. (p. 46, nous soulignons)

[67] Camions-mammouths, camions-citadelles, à la mesure du paysage, couverts de décors, d'amulettes de perles bleues ou d'inscriptions votives : *Tavvak'kalto al Allah* (c'est moi qui conduis mais Dieu est responsable). (p. 206)

Les effets de clôture mériteraient une étude détaillée, tant cette position clé appelle des investissements stylistiques de tous ordres. Parfois un simple changement de déterminant pour introduire le dernier élément de la série suffit par cette unique variation à annoncer le proche achèvement de la liste :

[68] *Salaams* enroués, complets bleus, cravates à pois énormes, bonnes têtes ensanglantées par le rasoir matinal, et *une* carriole remplie de mangeailles entre lesquelles on avait coincé un violon et un luth. (p. 63, nous soulignons)

268

Il n'en reste pas moins que la clôture, dès lors que l'effet de chute est un tant soit peu marqué, est réalisée par une expansion plus élaborée ou plus humoristique que les autres, par une notation plus fine ou plus surprenante :

[69] [leurs] affaires furent dispersées aux enchères au fond de la salle : une couverture usée, un demi pain de sucre, un bout de corde, et, deux fois même – je m'en souviens – la ceinture verte de *Seïed*, qui est l'attribut des descendants du Prophète. (p. 156)

[70] Concombres au sel, noix vertes confites, galettes et vin blanc au goût de fumée. (p. 118)

[71] Une foule rude et engourdie défilait dans les artères du bazar : manteaux rapiécés, lugubres casquettes, soldats couleur de terre, et femmes ensevelies dans leur *tchador* à fleurettes. (p. 125)

[72] C'était un menu vieillard [...] qui arrosait en tremblotant ses bûches pour les rendre plus lourdes : du figuier, du saule, du jujubier à veines violettes ; des bois bibliques qui pompaient bien. (p. 135)

De fait, le dernier élément (« ceinture verte » des descendants du Prophète, « vin au goût de fumée », « tchador à fleurettes ») fait « écart » par rapport à ce qui précède : il est le plus souvent désigné comme l'aspect le plus intéressant, le plus mémorable, de la réalité représentée.

Véritable structure duelle (composée d'un « thème titre » fédérateur et d'éléments dépendants), l'intérêt stylistique de la liste tient aux multiples calculs auxquels elle oblige pour unifier les deux pans de cette micro-séquence plus complexe qu'il n'y paraît. La liste hésite sans cesse entre deux aspirations contraires : produire un effet de cohérence qui garantit la lisibilité du discours ou produire un effet de surprise qui apporte l'indispensable plaisir du texte. Il arrive que la liste ne fasse que confirmer la pertinence de son titre :

[73] Ici c'était la montagne et l'hiver. De solides maisons de pierre avec des toits très inclinés pour supporter la neige, des mules dont les naseaux fumaient, des complets de laine brune, des bonnets de fourrure, et le pépiement des perdrix engourdis dans leur cage au-dessus d'épiceries éclairées au pétrole, pleines d'objets lourds, colorés et brillants. (p. 101 ; le texte décrit la bourgade de Gümüsane)

Tous les éléments de cette liste nourrissent l'enquête sémiologique qui traque, conformément au programme annoncé, les diverses manifestations de l'hiver montagnard : architecture civile, vêtement, éthologie animale. La notation finale, hors système, est à ce titre celle qui paraît la plus poétique, parce qu'elle échappe à la norme utilitaire de l'informativité. Le titre de la liste suscite toujours un effet d'attente :

[74] C'est antique la cornemuse, et fait pour exprimer des choses immémoriales : le cri du geai, la chute d'une averse, la panique d'une fille poursuivie. (p. 75)

Tout le sel de l'énumération tient à ce que, dans l'ensemble flou ouvert par le mot *immémoriales*, Bouvier extrait trois éléments inattendus, et cela non par caprice, mais pour exprimer toute la poésie de la cornemuse macédonienne. On aura une idée de l'ingéniosité de ce procédé quand on réalise que Bouvier parvient à surprendre même en présentant un titre aussi universellement connu que l'Ancien Testament :

[75] L'Ancien Testament surtout, avec ses prophéties tonnantes, son amertume, ses saisons lyriques, ses querelles de puits, de tentes, de bétail, et ses généalogies qui tombent comme grêle, était à sa place ici. (p. 183)

La préposition *avec* fait défiler un répertoire thématique qui permet au lecteur de vérifier la justesse de ces évocations qui, quoique partielles, figurent le tout, et valent pour lui. La liste fabrique une prototypie circonstanciée : en ce sens, on peut dire que le titre résume la liste et que la liste, elle, illustre le titre.

Deux grandes questions peuvent nous retenir : la première concerne la nature du titre, la seconde sa position. Si le titre est implicite, le lecteur en est réduit aux conjectures :

270

[76] [...] aller faire la causette à ses prisonniers en leur distribuant des cigarettes, des pois chiches et de la teinture d'arnica. (p. 182)

[77] Toujours prêts à nous aider, à nous servir d'interprètes, à nous prêter une machine à écrire, un morceau de miroir, une poignée de gros sel [...]. (p. 15)

Le géôlier distribue-t-il ce qui est indispensable à la survie de ses prisonniers ou partage-t-il les maigres ressources dont il dispose ? Dans sa disparate très calculée, chaque liste se révèle comme un point de vue sur l'existence ou comme un miroir brisé de situations discontinues (exemple 77). De la vie, le locuteur ne retient que quelques traits, pas toujours plaisants et donc d'autant plus véridiques ; il laisse au lecteur, s'il y parvient, le soin de les ordonner, ce qui est une manière très habile de l'inscrire dans le texte :

[78] Avec des cris de bienvenue, des mains jointes, des regards très bleus et quelques postillons, on nous fit entrer dans un appartement spacieux et délabré. (p. 47)

Quand le thème est explicite, il peut s'agir d'un terme générique ; soit le « mot titre » est repris dans l'énumération, soit il est ellipsé. Dans tous les cas, la liste spécifie les diverses sous-classes d'un ensemble contraint :

[79] L'odeur de melon n'est pas bien sûr la seule qu'on respire à Belgrade. Il y a en d'autres, aussi préoccupantes : odeur d'huile lourde et de savon, odeurs de choux, odeurs de merde. (p. 46)

[80] Au point du jour, l'odeur des fours venait à travers la neige nous flatter les narines ; celle des miches arméniennes au sésame, chaudes comme des tisons ; celle du pain *sandjak* qui fait tourner la tête ; celle du pain *lavash* en fines feuilles semées de brûlures. (p. 143)

[81] Il est temps de faire ici un peu de place à la peur. [...] Peur du mois qui va suivre, des chiens qui rôdent la nuit en harcelant tout ce qui bouge, des nomades qui descendent à votre rencontre en ramassant des cailloux, ou même, peur du cheval qu'on a loué à l'étape précédente, une brute vicieuse peut-être et qui a simplement caché son jeu. (p. 97-98)

D'autres titres n'ont aucune valeur classifiante et laissent plus de marge de manœuvre au descripteur, comme dans l'exemple suivant : « Je suis monté dessiner dans les collines. Marguerites, blés frais, calmes ombrages. » (p. 7) La *colline*, contenant spatial relativement indéterminé, permet d'accueillir toutes sortes de listes ; l'effet est plus intéressant quand le titre oriente une attente que la liste s'ingénie à tromper, pour mieux faire valoir les différences culturelles des points de vue :

[82] Des chansons frustes, excitées, vociférantes qui racontent en langue *romani* les avatars de la vie quotidienne : larcins, petites aubaines, lune d'hiver et ventre creux... (p. 39)

[83] Non ; ils voulaient du quotidien. Des meubles nickelés justement, et de fortes chanteuses rousses, et d'interminables parties de tric-trac pleines d'effusions sous les platanes. Un peu de poésie, beaucoup de boustifaille, des voitures américaines, et l'avenir tel qu'on le lit dans les marcs de café. (p. 82-83)

Que sont « les avatars de la vie quotidienne » quand on est un Tzigane vivant en Serbie ? Le premier temps de la liste peut se lire comme une question ou une devinette. La seconde donne la réponse. Quelle idée « du quotidien » se font les Turcs des années cinquante ? Ils désirent les objets cultes d'une société de consommation naissante (« meubles nickelés », « voitures américaines ») ; ils aspirent à l'érotisme timide

d'une société encore traditionnelle (« de fortes chanteuses rousses »); ils se satisfont de la sociabilité facile des « parties de tric-trac » ou de l'irrationalité romanesque des « marcs de café » : tout cela renvoie à un *usage du monde* déconcertant, tant il est à la fois familier, facile à comprendre, et spécifique, ancré dans un contexte qui nous reste étranger. Subtilement la question si fameuse de Montesquieu se renverse : comment peut-on *ne pas* être turc, puisqu'être turc, c'est apparemment être sage, et ne désirer que des réalités accessibles? Sous le décousu d'une énumération, la cohérence, qui semble battue en brèche au fil de la phrase, se reconstitue, et finit par étonner : la poésie du fragment fait émerger une pensée non surplombante, aimable, un peu courte, qui séduit (ou rebute) par son matérialisme souriant. Mais il est des listes plus poétiques. Le sens d'un mot aussi vague, usé et prestigieux que *prodiges* se recharge à neuf; en cela, la liste de Bouvier relèverait d'un art de lexicographe amateur, et doué pour la fantaisie :

[84] [...] des nuits de pleine lune qui sont riches en prodiges : lucioles, cantonniers en babouches, modiques bals de village sous trois peupliers, calmes rivières dont le passeur n'est pas levé, et le silence si parfait que le son de votre klaxon vous fait tressaillir. (p. 51)

Le *prodige* était un signe mis en avant par les dieux : voyager, n'est-ce donc pas devenir un dieu, transformant toute chose en petit miracle? Bouvier semble écrire pour nous rendre voyageur : entendons pour donner ce désir de poésie *dans* le quotidien, pour faire partager cet art de vivre précieux mais fragile, de plus en plus menacé par une société toujours plus uniforme et technicienne dans ses plaisirs. De ce point de vue, si l'on veut, la liste de Bouvier prend un peu la valeur d'une protestation politique sans dogme ni militantisme; éprise d'authenticité, elle récusé la facticité du mode de vie occidental.

La position du titre mérite d'être prise en compte, en raison des effets qu'elle peut induire. La norme, c'est évidemment l'ordre logique « titre / éléments ». L'inversion de l'ordre canonique n'est pas forcément très significative. Elle produit certes une forte impression de bouclage :

[85] L'hospitalité, l'honnêteté, le bon vouloir, un chauvinisme candide sur lequel on peut toujours faire fond : voilà les vertus qu'on trouve ici. (p. 103)

[86] Maisons de torchis aux portes peintes en bleu, minarets, fumées samovars et saules de la rivière : aux derniers jours de mars, Mahabad baigne dans le limon doré de l'avant-printemps. (p. 168²³)

Mais l'essentiel reste cependant le rapport plus ou moins déroutant, d'un point de vue logique ou sémantique, entre le contenu de la liste et son titre, comme dans l'exemple 87 où, rejeté à droite, le « mot titre » autorise un petit commentaire éthique singulièrement perspicace :

[87] Chatons de mars, écorce tendre, branchures neuves, petits bosquets rédempteurs aux couleurs de vannerie : un maigre Éden, mais l'Éden tout de même. (p. 188)

[88] Avec ce pain, du thé, des oignons, du fromage de brebis, une poignée de cigarettes iraniennes, et les longs loisirs de l'hiver, nous étions du bon côté de la vie. (p. 143)

Qu'est-ce que l'Éden, somme toute, si ce n'est le jaillissement renouvelé de la vie saisi à même ses manifestations les plus humbles, les plus naturelles, les plus émouvantes ? Qu'est-ce que « le bon côté de la vie » ? L'art de se satisfaire, par la frugalité, couplé à l'exercice si sain de la liberté : au lieu d'employer de grands mots abstraits, Bouvier multiplie des aperçus sensoriels suggestifs dont il reste à extraire des concepts. La poésie est ici l'affaire du temps : non du temps représenté, comme la fameuse reverdie dont Bouvier offre une version orientale dans l'exemple 87, mais du temps effectif de la lecture, du temps que met l'interprétation à faire surgir un sens, du sens, à partir de quelques mots simples qu'il faut pourtant reprendre et relier. Cet effet de cohérence ou de pertinence différée est sans doute l'un des traits les plus subtils de l'art de Bouvier :

23 Ce type de séquence peut faire penser aux poèmes sur Tabriz et Zemestan, déjà cités. Mais la comparaison est un peu faussée, y compris par notre présentation, puisque dans l'œuvre, le nom de la bourgade est en réalité déjà mentionné en haut, à droite, comme indication topographique solidarissant l'ensemble des notes qui y furent rédigées et dont elle est l'objet.

[89] Beaucoup d'autres [Tziganes] ont rejoint avec leurs chevaux, leurs ours et leurs chaudrons les misérables banlieues de Nish ou de Subotica et sont devenus citadins. (p. 35-36)

[90] Les chemins de Batchka appartiennent aux furets, aux meneuses d'oies, aux carrioles noyées de poussière, et sont les plus mauvais des Balkans. (p. 36)

[91] [...] un de ces êtres pleins de malices, d'inconscience et de suc, porteurs de foin ou rapetasseurs de babouches, qui me donnent toujours envie d'ouvrir les bras et d'éclater en sanglots. (p. 73-74)

Dans ces deux listes dépourvues de titre, l'énumération de Bouvier s'ingénie à « casser » les solidarités sémantiques attendues ; passant d'une isotopie à l'autre, la liste défait toute tentative de trouver un « classème » subordonnant cette imprévisible prodigalité qui semble moins une invention de poète qu'une « grâce » de l'existence. Le dernier exemple ouvrirait un nouveau champ d'études, si l'on voulait montrer comment cette incongruité charmante est soulignée par de subtils agencements phoniques et rythmiques : ainsi, la série *de malices, d'inconscience et de suc* est certes unifiée par la récurrence du phonème /s/, par les trois finales entravées, c'est-à-dire terminées par une consonne, par l'égalité syllabique des groupes *de malice* (3), *d'inconscience* (3) *et de suc* (3) ; mais chacun des trois noms à l'intérieur des syntagmes présente une identité sonore et volumétrique très différente : *malice*, deux syllabes, *inconscience*, trois, et *suc*, qui conclut la série, une seulement : cette variété. Les ressources internes au langage semblent s'ajouter aux prestiges de la référence pour faire rêver le lecteur à une réconciliation entre ces deux ordres rivaux (le signifiant et le référent) de la poéticité.

ENJEUX DE LA LISTE

Nous avons déjà souligné l'importance du pouvoir référentiel de la liste, sa manière de filtrer le réel pour en retenir les aspects les plus propres à le rendre intéressant ; car, de fait, chez Bouvier, la liste ne vise apparemment pas à nous faire perdre de vue le monde de référence ;

quand nous lisons la séquence « des doigts, des dents, des baïonnettes, des mamelles », nous savons bien que nous n'avons pas affaire à une énigme surréaliste, mais à des métaphores parfaitement répertoriées pour désigner les formes étranges des sommets dominant la « route de Yezd » (p. 252-253). Nous avons aussi pris en compte tous les effets subtils qui peuvent être obtenus par l'orchestration sobre d'incessants décalages sémantico-référentiels :

[92] Dans ces bourgades de la côte, il y avait trois choses dont les gens étaient fiers : leur force physique, leurs noisettes, et la pénétration de leur police. (p. 109)

[93] Contre le mur, au-dessus du samovar, on peut voir des images épinglées : la mort de l'imam Rezza, l'Impératrice en trois couleurs, et de vieilles poules aux seins pâles tirées des magazines italiens d'avant-guerre. (p. 251)

On sent bien que la poésie et le comique tiennent ici à la façon dont la vie fait dérailler les critères préétablis et prétendument rationnels par lesquelles nous classons et donc jugeons les phénomènes, que nous croyons plus ou moins compatibles ou compossibles. Certaines énumérations sont manifestement satiriques, ironiques, et nous enchantent pour cette raison même :

[94] Manuel de conversation franco serbe du professeur Magnasco, Gênes, 1907. [...] Ce n'étaient que bottines à tiges, pourboires infimes, redingotes et propos superflus. (p. 31)

[95] Les œuvres du vieux sculpteur Mestrovitch. Toutes héroïques par le sujet ou par l'attitude. Tourments, espoirs, sursauts. (p. 31-32)

[96] Le temps de nous soumettre des documents « confidentiels » : des cartes postales du début du siècle : des trams verts sous les premiers gratte-ciels, *Garden party à Belle-Isle, Michigan*, des femmes en bottines sous des orangers. (p. 61)

Par son humour, la liste vise en effet à renouveler le regard, à *défamiliariser* nos perceptions en déhiérarchisant les perspectives :

[97] Peluche, piano noir, un portrait de Pouchkine, une table formidablement servie et, installée dans un rayon de soleil, une grand-mère cassée par l'âge qui nous broya la main dans une poigne de fer. (p. 47 ; il s'agit de décrire un « appartement spacieux et délabré ».)

276

La liste suit-elle la progression du locuteur dans l'appartement, qui enregistre successivement tous ces détails ? ou est-elle téléologiquement orientée pour retarder l'apparition de l'être humain ? Obéit-elle au contraire à une intention humoristique, la « grand-mère » se détachant difficilement du bric-à-brac qui l'entoure, malgré sa poigne de fer inattendue ? Faut-il se laisser aller à la disparate de l'énumération ? ou chercher et parfois trouver une organisation ? Dans cet appartement macédonien, le bon (douceur de la peluche, hospitalité de la table) voisine avec le beau (Pouchkine et le piano) pour dépasser la première impression plutôt négative de délabrement. Misère et décadence d'un appartement bourgeois ? Comment trancher ? Le bon lecteur est-il celui qui ne cesse de s'étonner (parce qu'il éduque son œil et son esprit à coup de petites surprises) ou celui qui ne s'étonne de rien, car s'étonner, c'est déjà juger et risquer de tomber dans le faux ? C'est cette pluralité des postures et des interprétations, c'est cette indécidabilité, qui peut ravir dans les listes de Bouvier, comme elle peut fatiguer, à la longue, à la manière d'un procédé trop répétitif et stérilement inconclusif.

Car une liste, à l'évidence, ça se fabrique. On croit jouir d'une forme qui reste au plus près de la spontanéité, du sacro-saint vécu, et on retombe dans les éternelles ornières de l'art, de la facticité, de la « manière », du style, de ces artifices qui pour être souverainement maîtrisés n'en sont pas moins de petits jeux qui se plaisent à tirer le lecteur par la manche pour solliciter de lui l'aumône du sens. Puisqu'une liste se fabrique, que fabrique-t-elle à son tour, si ce n'est du leurre ?

[98] Il y avait d'impérieuses fermières musulmanes qui ronflaient sur les banquettes entre leurs paniers d'oignons, des camionneurs au visage grêlé, des officiers assis tout droits devant leurs verres qui tripotaient des cure-dents, ou bondissaient pour vous offrir du feu et tenter d'engager la conversation. (p. 34)

Cette liste, à l'évidence, est pleine de charme, et pleine de vie. Mais sitôt qu'on examine comment « elle marche », on se rend compte que tout tient à la multiplication des épithètes et des caractérisants. Décharnons la liste et nous obtiendrons ce noyau : *il y avait des fermières, des camionneurs, des officiers*. La triade matricielle révèle un monde mêlé. L'art de Bouvier consiste à distribuer équitablement les expansions vraisemblables (*fermières* musulmanes, *paniers* d'oignons, *officiers* assis tout droits) et les épithètes inattendues : pourquoi ces fermières musulmanes seraient-elles aussi « impérieuses » ? pourquoi tous les camionneurs auraient-ils un « visage grêlé » ? pourquoi les officiers de ce café auraient-ils tous cette affabilité bondissante et quémandeuse ? Dès que l'on y réfléchit, le charme de la liste tient à l'arbitraire absolu d'une conjonction, de ce greffon qui ente de l'imprévisible sur une structure référentielle quasiment conventionnelle. L'arbitraire de la notation éclate : il renvoie à l'absoluité de l'instant comme au caprice du styliste. Soit cette merveilleuse esquisse : « Des yeux noirs liquides, une petite moustache de morse, une élégance un peu molle : Sorab. » (p. 247) Ce n'est certes pas boudier son plaisir que de dire que dans ce petit portrait, tous les détails font mouche. Mais il faut aussi être juste et remarquer que, passé le plaisir pris à la liste, rien, au fond, ne nous y importe vraiment : la structure itinérante du voyage (qui n'est pas celle d'un roman) veut qu'on ne s'attache pas aux personnages, forcément transitoires : sitôt apparus, sitôt disparus ! Qu'ils soient ou non ce qu'ils semblent être, que leur apparaître ne soit ou non qu'une apparence, nous nous en moquons : car ce ne sont que des silhouettes, et une silhouette chasse l'autre, comme une ville, un paysage, un pays succèdent aux précédents.

On voit à quel défi se confronte la liste : c'est à l'adversaire par excellence, au Temps, qu'elle se mesure. Comment ne pas perdre la face devant cette puissance à laquelle Charles Baudelaire et Marcel Proust ont conféré une majuscule, majuscule que le lecteur craint n'être pas usurpée. L'art de la liste de Bouvier est en effet celui du kaléidoscope : une séduisante combinaison que le temps qui passe renverse et emporte parce qu'elle n'a rien de solide puisqu'elle n'est que

le reflet d'un instant fallacieux. Soit ces trois vues, ces trois instantanés de Belgrade :

[99] Pavés du quai de la Save, petites usines. Un paysan, le front appuyé à la vitrine d'un magasin, qui regarde interminablement une scie toute neuve. Buildings blancs de la haute ville sommés de l'étoile rouge du Parti, clochers à oignons. Lourde odeur d'huile des trams du soir, bondés d'ouvriers aux yeux vides. Chanson envolée du fond d'un bistrot : *sbogom Mila dodje vrémé* (adieu ma chère, le temps s'enfuit...) Distraitemment, par l'usage qu'on en faisait, Belgrade empoussiérée nous entraînait dans la peau. (p. 25-26)

278

[100] Puis nous retrouvons la rue ensoleillée, l'odeur des pastèques, le grand marché où les chevaux portent des prénoms d'enfant, et ce désordre de maisons éparses entre deux fleuves, ce campement très ancien qui, aujourd'hui, s'appelle Belgrade. (p. 32)

[101] [...] la ville nous tombait dessus. On aurait voulu balayer d'un revers de main les misérables apprentis de la zone, la grosse haleine des miliciens, la pouillerie tragique des uns, la lenteur soucieuse des autres. Nous avions soudain besoin de regards heureux, d'ongles propres, d'urbanité et de linge fin. (p. 35)

Par sa reprise même, toute liste avoue son échec à dire Belgrade, qui peut être ceci aussi bien que cela, au gré des circonstances. Quel rapport y a-t-il entre Belgrade et le paysan rêvant sur la modernité prometteuse d'une scie ? La chanson « Adieu ma chère, le temps s'enfuit... » ne pourrait-elle pas être entendue ailleurs en Serbie ? Si c'était une autre chanson, moins mélancolique, plus gaie, plus martiale, le visage de Belgrade n'en serait-il pas modifié ? La succession des « vignettes » de Belgrade montre ainsi un réel en fuite, qui se dérobe chaque fois qu'on l'approche. Il n'y a pas qu'Albertine et les femmes vicieuses qui soient, aux dires de Proust, des êtres de fuite : toute la réalité n'est peut-être qu'une Albertine, qui allégorise le monde, saisi en son mouvement de retrait pudique ou pervers, furtif et décevant, face à la main, l'œil ou l'esprit qui justement voudraient bien le saisir. C'est là le charme et l'impasse d'une littérature de notation qui se veut à la fois simple

et profonde, mais qui sait que sa profondeur est en partie un leurre, et relève d'un « faire croire » : car la notation sans discours d'escorte, sans commentaire tombe inmanquablement dans la beauté fugitive et assignifiante du pittoresque.

CONCLUSION MÉLANCOLIQUE

L'art de Bouvier est de nous faire rêver (en métaphysiciens mal armés) à ce qu'on appelle (banalement) la vie. On n'en aurait jamais fini avec la vie, avec Belgrade, pas plus qu'avec quoi que ce soit. La clôture de la liste est un leurre qui dément la liste suivante. Dépouillée sous forme de liste, la description repose en équilibre instable sur la prétention au sens et le désir contraire d'une immédiateté délivrée de l'injonction à faire sens. Elle ne parvient jamais à trancher entre l'envie de faire advenir la présence des choses hors de tout regard, et l'envie inverse de ne pas éviter le regard humain, de ne pas pousser trop loin la machinerie anti-subjective qui bifferait de la perception ces émotions, ces idées, ces clichés et ces rêves qui sont les riches ressources offertes à notre intériorité par une culture toujours déjà émiétée. La liste de Bouvier témoigne que toute plénitude sensorielle est hérissée de fêlures existentielles qui pourraient devenir des failles. L'élégance parfaite de Bouvier est de ne jamais s'appesantir sur ces terrains minés et de laisser les gouffres reposer en paix.

BIBLIOGRAPHIE

CHRÉTIEN DE TROYES

Édition de référence

Le Chevalier au Lion, éd. et trad. Corinne Pierreville, Paris, Champion, coll. « Champion classique. Moyen Âge », 2016.

Autres éditions et œuvres de Chrétien de Troyes citées

Le Chevalier au Lion, éd. et trad. Claude Buridant et Jean Trotin, Paris, Champion, coll. « Traductions », 1982.

Èrec et Énide, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1990.

Œuvres complètes, éd. dirigée par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

Études critiques

ANDRIEUX-REIX, Nelly, *Ancien Français : fiches de vocabulaire*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1987.

AUERBACH, Erich, *Figura* [1944], Paris, Macula, 1993.

BAKHTINE, Mihail, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le Récit médiéval, XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995.

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le Roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.

BURIDANT, Claude, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, « Synonymies », 1980, p. 5-79.

- BUSBY, Keith *et al.* (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, 2 vol.
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
- COLBY, Alice M., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- DENOYELLE, Corinne, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, PUR, 2010.
Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes, <http://www.atilf.fr/dect/>.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'Autre, L'Ailleurs, L'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 2 vol.
- DUFOURNET, Jean (dir.), « *Le Chevalier au lion* » de Chrétien de Troyes : *approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion, 1988.
- ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. Maurice Javion, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1997.
- FRAPPIER, Jean, *Étude sur « Yvain ou le Chevalier au Lion »*, Paris, SEDES, 1969.
- FRITZ, Jean-Marie, Introduction à Chrétien de Troyes, *Romans*, éd. dirigée par Michel Zink, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1994.
- GAUWARD, Claude, *Violence et ordre public au Moyen Âge*, Paris, Picard, 2005.
- GIRARD, René, « Amour et Haine dans *Yvain* », dans Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir (dir.), *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Orléans, Paradigme, 2012, p. 7-27.
- GRÉSILLON, Almuth, MAINGUENEAU, Dominique, « Polyphonie, proverbe et détournement, ou Un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, 73, « Les plans d'énonciation », mars 1984, p. 112-125.
- GUERREAU-JALABERT, Anita, « Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », dans [coll.], *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 133-150.
- , « Parole/parabole. La parole dans les langues romanes : analyse d'un champ lexical et sémantique », dans Rosa Maria Dessì et Michel Lauwers (dir.), *La Parole du prédicateur (V^e-XV^e siècle)*, Nice, Centre d'études médiévales de l'université de Nice Sophia-Antipolis, 1997, p. 311-339.
- , « Le cerf et l'épervier dans la structure du prologue d'*Érec* », dans Agostino Paravicini Bagliani et Baudouin Van den Abele (dir.), *La Chasse au Moyen Âge : société, traités, symboles*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 203-219.

- , « *Aimer de fin cuer*: le cœur dans la thématique courtoise », *Micrologus. Natura, Scienze e Societa Medievali*, 11, « Il cuore », 2003, p. 343-371.
- , « Le temps des créations (XI^e-XIII^e siècle) », dans *Histoire culturelle de la France*, t. I, *Le Moyen Âge*, dir. Michel Sot, Jean-Patrice Boudet et Anita Guerreau-Jalabert, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 2005.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.
- HILKA, Alfons, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- HUNT, Tony, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, 8/1, 1972, p. 320-344.
- LOGNA-PRAT, Dominique, « Continence et virginité dans la conception clunisienne de l'ordre du monde autour de l'an mil », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, n° 1, 1985, p. 127-146.
- JAEGER, C. Stephen, *The Origins of Courtliness. Civilizing trends and the formation on courtly ideals, 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- , « Vers une poétique du romanesque : *Érec* et *Énide* (v. 1085-3002), éléments de style », dans Florence Mercier-Leca et Valérie Raby (dir.), *Styles, genres, auteurs*, 9. *Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett*, Paris, PUPS, 2010.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- KANTOROWICZ, Ernst, *L'Empereur Frédéric II* [1927], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2000.
- KELLY, Douglas, « La conjointure de l'anomalie et du stéréotype: un modèle de l'invention dans les romans arthuriens en vers », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 14, 2007, p. 25-39.
- KÖHLER, Erich, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, 1974.
- LE GOFF, Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- LESIEUR, Thierry, *Devenir fou pour être sage. Construction d'une raison chrétienne à l'aube de la réforme grégorienne*, Turnhout, Brepols, 2003.

- Lettres d'Abélard et Héloïse*, éd. et trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2007.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 29-38.
- MÉLA, Charles, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- MOLINIÉ, Georges, « Problématique de la répétition », *Langue française*, 101, « Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique », 1994/1, p. 102-111.
- , *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1996.
- OLLIER, Marie-Louise, *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire*, Traitement informatique par Serge Lusignan, Charles Doutrelepon et Bernard Derval, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Vrin, 1986.
- , *La Forme du sens. Textes narratifs des XI^e et XII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000.
- PARISSE, Michel, « La conscience chrétienne des nobles aux XI^e et XII^e siècles », dans [coll.], *La cristianità dei secoli XI e XII in Occidente: coscienza e struttura di una società*, Milano, Vita e pensiero, 1983, p. 259-280.
- PERRET, Michèle, « Proverbes et sentences : la fonction idéologique dans *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu », dans Dominique Boutet et al. (dir.), *Plaisit vos oïr bone cançon vallant? Mélanges de langue et de littérature offerts à François Suard*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, 1999, p. 691-701.
- POIRION, Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.
- RASTIER, François, « Action et récit », *Raisons pratiques*, 10, 1999, p. 173-198, repris et revu dans *Texto! Textes et cultures*, 19/3, 2017, p. 1-29.
- RIBARD, Jacques, « Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques ? », repris dans Denis Hüe (dir.), *Polyphonie du Graal*, Orléans, Paradigme, 1998.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 1, *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1983.
- STANESCO, Michel, ZINK, Michel, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992.
- TILLIETTE, Jean-Yves, « La *descriptio Helenae* dans la poésie latine du XII^e siècle », *Bien dire et bien apprendre*, 11, 1993, p. 419-432.

—, compte rendu de « Francine Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Nouvelle bibliothèque médiévale, 23, 1994 et *L'“Énéide” médiévale et la naissance du roman*, coll. Perspectives littéraires, 1994 », *Romania*, 453-454, 1996, p. 265-275.

VALETTE, Jean-René, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot propre*, Paris, Champion, 1998.

VISING, Johan, « Les débuts du style français », dans *Recueil de mémoires philologiques présentés à Gaston Paris par ses élèves suédois*, Stockholm, L'Imprimerie centrale, 1889.

WOLEDGE, Brian, *Commentaire sur « Yvain [Le Chevalier au Lion] » de Chrétien de Troyes, I, vv. 1-3411*, Genève, Droz, 1986.

FRANÇOIS RABELAIS

Édition de référence

Gargantua, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.

Autres œuvres citées

ÉRASME, *Œuvres choisies*, éd. Jacques Chomarat, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1991.

Études critiques

BARRAL, Marcel, *L'Imparfait du subjonctif: étude sur l'emploi et la concordance des temps du subjonctif*, Paris, A. et J. Picard, 1980.

BERLAN, Françoise, « Principe d'équivalence et binarité dans la harangue d'Ulrich Gallet à Picrochole », *L'Information grammaticale*, 41, mars 1989, p. 32-38.

BOWEN, Barbara, « Janotus de Bragmardo in the limelight (*Gargantua*, ch. 19) », *The French Review*, LXXII/2, 1998, p. 229-237.

BRAULT, Gerard, « The Significance of Eudemon's Praise of Gargantua », *Kentucky Romance Quarterly*, XVIII, 1971, p. 310.

BRUNOT, Ferdinand, *La Pensée et la langue*, Paris, Masson et C^{ie}, 1953.

CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

- COHEN, Paul, « Langues et pouvoirs politiques en France sous l'Ancien Régime », dans Serge Lusignan, France Martineau, Yves Charles Morin et Paul Cohen, *L'Introuvable Unité du français. Contacts et variations linguistiques en Europe et en Amérique (XIX^e-XVIII^e siècle)*, Laval, Presses de l'université Laval, 2012, p. 126-141.
- COMBETTES, Bernard, MONSONEGO, Simone, « Un moment de la constitution du système de l'hypothèse en français, XIV^e-XVI^e siècles », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 221-240.
- CONFORTI, Marielle, *Le Subjonctif en français préclassique. Étude morphosyntaxique, 1539-1637*, thèse, université Paris-Sorbonne, dir. Olivier Soutet, 2014.
- COUROUAU, Jean-François, *Et non autrement. Marginalisation et résistance des langues de France (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2012.
- DEFAUX, Gérard, *Pantagruel et les sophistes*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.
- DEMAIZIÈRE, Colette, « Le subjonctif dans les commentaires de Monluc », *L'Information grammaticale*, 74, juin 1997, p. 57-60.
- DEMERSON, Guy, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996.
- DENIS, Delphine, SANCIER-CHÂTEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- DUBOIS, Jacques, dit Sylvius, *Grammaire latino-française. Introduction à la langue française suivie d'une grammaire (1531)*, trad. et notes de Colette Demaizière, Paris, Champion, 1998.
- FABRI, Pierre, *Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique, utile, proffitable, et nécessaire : a toutes gens qui desirent a bien elegantement parler et escrire*, Paris, Jean Longis, 1532.
- FRAGONARD, Marie-Madeleine, KOTLER, Éliane, *Introduction à la langue du XVI^e siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1994.
- GONDRET, Pierre, « Cuidier, penser et croire, chez Calvin », *Le Français préclassique, 1500-1650*, 6, 1999, p. 51-57.
- GOUGENHEIM, Georges, *Grammaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Picard, 1984.
- GROSS, Gaston, *Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Gap, Ophrys, 1996.
- GUILLAUME, Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion, 1929.

- HUCHON, Mireille, *Rabelais grammairien, de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981.
- , « Le “language” de frère Jean dans *Gargantua* », *L'Information grammaticale*, 41, mars 1989, p. 28-31.
- , *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011.
- , « Rabelais allégoriste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2012/2, p. 277-290.
- JOLY, Geneviève, *L'Ancien français*, Paris, Belin, 2004.
- LA CHARITÉ, Claude, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota bene, 2003.
- LALAIRE, Louis, *La Variation modale dans les subordonnées à temps fini du français moderne : approche syntaxique*, Berne, Lang, 1998.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance : étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.
- LECOINTE, Jean, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- LEEMAN-BOUIX, Danielle, *Grammaire du verbe français, des formes au sens : modes, aspects, temps, auxiliaires*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. linguistique », 2005.
- LORIAN, Alexandre, « Journaux et chroniques 1450-1525 : quelques aspects de la subordination », communication au colloque *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en moyen français*, publ. par Marc Wilmet, Bruxelles, VUB, 1979, p. 257-292.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. linguistique », 2005.
- MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1983 (2^e éd 1992).
- MÉLANCHTHON, Philippe, *Elementorum rhetorices libri duo*, Parisiis, apud Simonem Colinaeum, 1532.
- [MENOT, Michel], *Sermons choisis de Michel Menot*, éd. J. Nève, Paris, E. Champion, 1924.
- MILLET, Olivier, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Champion, 1992.
- MOIGNET, Gérard, *Essai sur le mode subjonctif, en latin postclassique et en ancien français*, Paris, PUF, 1959, 2 vol.

- MOREL, Marie-Annick, *Étude sur les moyens grammaticaux et lexicaux propres à exprimer une concession en français contemporain*, thèse d'État, Université de Paris 3, 1980.
- MORIN, Yves Charles, « L'imaginaire norme de prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Serge Lusignan, France Martineau, Yves Charles Morin et Paul Cohen, *L'Introuvable Unité du français. Contacts et variations linguistiques en Europe et en Amérique (XIX^e-XVIII^e siècle)*, Laval, Presses de l'université Laval, 2012, p. 145-226.
- MORTUREUX, Marie-Françoise « Figement lexical et lexicalisation », *Cahiers de lexicologie*, 82, 2003, p. 11-22.
- LOUDIN, Antoine, *Grammaire française rapportée au langage du temps*, réimpression des éditions de Paris, 1632 et 1640, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- PALSGRAVE, John, *L'Éclaircissement de la langue française (1530)*, texte anglais original, trad. et notes de Susan Baddeley, Paris, Champion, 2003.
- SOUTET, Olivier, *La Concession dans la phrase complexe en français, des origines au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1992.
- , *Études d'ancien et moyen français*, Paris, PUF, 1992.
- , *Le Subjonctif en français*, Paris, Ophrys, 2002.
- , « Proposition pour une systématique historique des évolutions morphologiques ; l'exemple du subjonctif français au XVI^e siècle », *L'Information grammaticale*, 74, juin 2007, p. 39-42.
- THOMINE, Marie-Claire, « "Un mélange de trop mauvais accord ?" La harangue dans les récits de Rabelais. L'exemple de *Gargantua* », *Études rabelaisiennes*, 2017, p. 101-116.
- THUASNE, Louis, *Rabelais et Villon*, Paris, Champion, 1969.
- VAUGELAS, Claude Fabre de, *Remarques sur la langue française [1647]*, éd. Zygmund Marzys, Genève, Droz, 2009.
- WAGNER, Robert Léon, *Les Phrases hypothétiques commençant par « si » dans la langue française, des origines à la fin du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1939.
- WUNDERLI, Peter, *Die Teilaktualisierung des Verbalgeschehens (Subjonctif) im Mittel-französischen*, Tübingen, M. Niemeyer, 1970.

JEAN RACINE

Édition de référence

Athalie, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001.

Autres éditions et œuvres de Racine citées

Théâtre complet, éd. Jean Rohou, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1998.

Études critiques

BEAUZÉE, Nicolas, MARMONTEL, Jean-François (dir.), *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*, Paris/Liège, Panckoucke/Plomteux, 1782-1786, 3 vol.

BUFFIER, Claude, *Grammaire française*, Paris, N. Le Clerc et al., 1709.

CHIFLET, Laurent, *Essai d'une parfaite grammaire de la langue française*, Cologne, Pierre Le Grand, 1680 [6^e éd.].

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994.

GHEERAERT, Tony, « Racine prophète sublime », *La Licorne*, 50, « Racine poète », 1999, p. 75-92.

GROS DE GASQUET, Julia et al., « *Esther* » et « *Athalie* » de Racine, Neuilly, Atlante, 2004.

JONASSON, Kerstin, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

KLEIBER, Georges, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck, 1981.

–, « Sur la définition des noms propres : une dizaine d'années après », dans Michèle Noailly (dir.), *Nom propre et nomination*, Paris, Klincksieck, 1995.

LAURENT, Nicolas, « L'énonciation du nom propre dans *Athalie* de Racine », *L'Information grammaticale*, 100, janvier 2004, p. 44-48.

–, *La Part réelle du langage. Essai sur le système du nom propre*, Paris, Champion, 2016.

LEROY, Sarah, Présentation de *Langue française*, 146, « Noms propres : la modification », 2005/2, p. 3-8.

LESCLACHE, Louis de, *Traité de l'orthographe*, Paris, Pierre Promé, 1669.

- MAUPAS, Charles, *Grammaire et syntaxe française*, Rouen, Jacques Cailloué, 1638 [3^e éd.].
- OUDIN, Antoine, *Grammaire française rapportée au langage du temps*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [2^e éd.].
- PASCHOUD, Adrien, « *Athalie* (1690) de Racine à la lumière des sources hébraïques et grecques : la lutte des sacralités », *Études de lettres*, 2010/1-2, « Tradition classique », p. 189-204.
- RÉGNIER-DESMARAIS, François-Séraphin, *Traité de la grammaire française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706.
- SIBLOT, Paul, « Sur le seuil du nom propre », dans Teddy Arnavielle et Jeanne-Marie Barbéris (dir.), *Hommages à Paul Fabre*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, département des Sciences du langage, 1997, p. 175-186.
- SPILLEBOUT, Gabriel, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Droz, 1968.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. « HU. Langue française », 1997.

ANDRÉ CHÉNIER

Édition de référence

Poésies, éd. Louis Becq de Fouquières [1872], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994.

Autres éditions de Chénier citées

Œuvres complètes, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940.

Œuvres poétiques, éd. Georges Buisson, Orléans, Paradigme, t. I, 2005, t. II, 2010.

Études critiques

BÉCHEREL, Danièle, « L'opposition des deux parties du discours adjectif/substantif. Définitions et ajustements terminologiques. », *Meta*, 39/4, décembre 1994, p. 626-635.

- BERLAN, Françoise, « L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoire épistémologie langage*, 14/1, « L'adjectif : perspective historique et typologique », dir. Bernard Colombat, 1992, p. 181-198.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Grammaire*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Dufart, 1803.
- GARNIER-MATHEZ Isabelle, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- GOES, Jean, *L'Adjectif : entre nom et verbe*, Bruxelles/Paris, Duculot, 1999.
- GOULEMOT, Jean, TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *André Chénier. Poésie et politique*, Paris, Minerve, 2005.
- GOUVARD, Jean-Michel, « Remarques sur la syntaxe des épithètes dans les textes poétiques », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, PUL, 2009, p. 101-118.
- GUITTON, Édouard, *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2005.
- LE HIR, Yves, « La qualification dans les *Bucoliques* d'André Chénier », *Le Français moderne*, avril 1954, p. 97-106.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, t. VII, 1992.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- MENANT, Sylvain, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.
- O'DEA, Michael, « André Chénier relu par Sainte-Beuve dans *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2009/1, p. 101-119.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.
- SALVAN, Geneviève, « Faute avouée à moitié pardonnée », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 167-168, « L'exception (revue et corrigée), 2015, <https://pratiques.revues.org/2712>.

GUSTAVE FLAUBERT

Édition de référence

L'Éducation sentimentale, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002.

Autres œuvres de Flaubert citées

Correspondance, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 5 vol., 1973-2007.

Madame Bovary, éd. Bernard Ajac, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.

Œuvres de jeunesse, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

292

Autres œuvres cités

PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988.

VOISINS D'AMBRE, Anne-Caroline-Joséphine Husson, *Les Borgia d'Afrique*, Paris, Dentu et Cie, 1887.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

Études critiques

ARABYAN, Marc, *Le Paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

–, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015.

BATTEUX, Charles, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 3^e partie, Paris, Desaint et Saillant/Durand, 1753, t. IV.

–, *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux. Les beaux-arts réduits à un même principe*, avec les traductions & des remarques par M. l'abbé Batteux, Paris, A. Delalain, 1829 [1^{re} éd. 1747].

- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.
- , « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- BORDERIE Régine, « Le bizarre ordinaire », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 16/2016, « Microlectures (I) », <https://flaubert.revues.org/2646>.
- BORILLO, Andrée, *L'Espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2000.
- CABANÈS, Jean-Louis, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998.
- CZYBA, Luce, « La caricature du féminisme de 1848 : de Daumier à Flaubert », dans *Écrire au XIX^e siècle*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1998.
- FAIRLIE, Alison, « Pellerin et le thème de l'art », *Europe*, 485-487, « Flaubert », septembre-novembre 1969, p. 38-50.
- FROLICH, Juliette, « L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Romantisme*, 79, « Masques », 1993, p. 39-52.
- FULL, Bettina, *Karikatur und Poiesis. Die asthetik Charles Baudelaires*, Heidelberg, Winter, 2005.
- GEORGES-MÉTRAL, Alice de, *Les Illusions de l'écriture ou la Crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, Paris, Champion, 2007.
- GOMOT, Guillaume, « Est-elle bête!... Rosanette : une figure animale de *L'Éducation sentimentale* ? », *Revue Flaubert*, 10, « Animal et animalité chez Flaubert », dir. Juliette Azoulai, 2010, <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=60>.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert », *Europe*, 485-487, « Flaubert », septembre-novembre 1969, p. 112-121.
- GUINAND, Cécile, « La caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Quêtes littéraires*, 5, « De l'image à l'imaginaire », 2015, p. 65-77, http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/es_guinand.pdf.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, « Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain. *Madame Bovary*, II, 8 », *Item*, 22 septembre 2008, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=377262>.

- KINOUCI, Takashi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (I) », <http://flaubert.revues.org/2256>.
- LACOSTE, Francis, « *Bouvard et Pécuchet*, ou *Quatrevingt-treize* "en farce" », *Romantisme*, 95, « Romans », dir. Guy Rosa, 1997, p. 99-112.
- LAUFER, Roger, « L'alinéa typographique du XVI^e au XVIII^e siècle », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.
- LE CALVEZ, Éric, *Flaubert topographe : « L'Éducation sentimentale ». Essai de poésie génétique*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.
- , *La Production du descriptif. Exogénèse et endogénèse de « L'Éducation sentimentale »*, Amsterdam, Rodopi, 2002.
- LECLERC, Yvan, *Gustave Flaubert. « L'Éducation sentimentale »*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1997.
- MEINER, Carsten, *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, PUF, 2008.
- MITTERAND, Henri, « "Les pantoufles de la bonne..." : la sémiologie de la dérision dans *L'Éducation sentimentale* », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La Pensée du paradoxe. Approche du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, PUPS, 2006.
- NARR, Sabine, « Flaubert et l'image légendaire / légendée », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (I) », <http://flaubert.revues.org/2294>.
- PAILLET, Anne-Marie, STOLZ, Claire (dir.), *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.
- PHILIPPE Gilles, PIAT Julien (dir.), *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009.
- PREISS, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle : étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1999.
- , *Pour rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2002.
- , « De "pouff" à "pschitt" ! – de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de Juillet et après... », *Romantisme*, « Blague et supercheries littéraires », dir. Philippe Hamon, 116, 2002, p. 5-17.
- PROUST, Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, éd. Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, livre IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978.
- RABATEL, Alain, « Analyse pragma-énonciative des points de vue en confrontation dans les hyperboles vives : hyper-assertion et sur-énonciation », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 61-62, 2014-2015, p. 91-109.
- REED, Arden, *Flaubert, Manet. L'émergence du modernisme*, Paris, Champion, 2012.
- REVEL, Jean-François, « L'invention de la caricature », *L'Œil*, 109, janvier 1964, p. 12-21.
- TAKAI, Nao, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Champion, 2013.
- THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert [1935]*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- TRIAIRE, Sylvie, *Une esthétique de la déliaison, Flaubert (1870-1880)*, Paris, Champion, 2002.
- VAILLANT, Alain, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- , *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.
- VOULLOUX, Bernard, « Le “champ de la caricature” selon Champfleury », dans Gilles Bonnet (dir.), *Champfleury, écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006.
- , « Flaubert et Taine devant l'image » *Flaubert. Revue critique et génétique*, 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (I) », <http://flaubert.revues.org/2311>.
- , « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de style*, dossier « Réalisme(s) et réalité(s) », <https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/2131>.
- WETHERILL, Peter Michael, *L'Éducation sentimentale. Images et documents*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1985.
- WICKY, Erika, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir et représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, 2015.
- ZOLA, Émile, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les frères Goncourt*, préfacé par Henri Mitterand, Bruxelles, Complexe, 1989.

NICOLAS BOUVIER

Édition de référence

L'Usage du monde: récit, Genève, juin 1953-Khyber Pass, décembre 1954, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 2014.

Études critiques

ADAM, Jean-Michel *et alii*, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle: avec des travaux d'application et leurs corrigés*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-université », 1989.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

296

–, *L'Œuvre du temps: poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2009.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.

–, « L'effet de réel » [1968], dans *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV* [1984], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1993, p. 179-187.

–, « Le cercle des fragments », dans *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995.

BATAILLE, Georges, « Le non-savoir », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XII, 1988, p. 278-288.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.

CHAUDIER, Stéphane, « L'insignifiant: de Barthes à Proust », *Études françaises*, 45/1, « Écritures de l'insignifiant », printemps 2009, p. 13-31.

–, « À la recherche d'une figure, les séries d'adjectifs chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, 50, 2000, p. 59-80.

COGEZ, Gérard, *Les Écrivains voyageurs du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2004.

CONCHE, Marcel, *Présence de la nature*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001.

DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprises », 2005.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966.
- HAMBURGER, Kâte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- , *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 2^e éd., 2012.
- KLEIBER, Georges, *L'Anaphore associative*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2001.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016.
- LECOLLE, Michelle, MICHEL, Raymond, MILCENT-LAWSON, Sophie (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- MAGRI, Véronique, « Stylistique générique et statistique. Pour une poétique du récit de voyage », *Lexicometrica*, 2006, p. 651-662, <http://lexicometrica.univ-paris3.fr/jadt/jadt2006/PDF/II-058.pdf>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979.
- , *La Prose du monde* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.
- MOUREAU, François (dir.), *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1986.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur: introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.
- VERMOYAL-BARON, Marie-Corine, *La Série adjectivale dans À la recherche du temps perdu, du fait de langue au fait de vision*, thèse, Paris-Sorbonne, dir. Olivier Soutet, 2015.
- WOLFF, Francis, *Dire le monde*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 2004.

RÉSUMÉS

CHRÉTIEN DE TROYES, *LE CHEVALIER AU LION*

Éléonore ANDRIEU (Université Toulouse-Jean Jaurès – PLH, EA 4601)

« *Merveille* et parcours de savoir dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes »

Les occurrences du vocable *merveille* dans *Le Chevalier au lion* dessinent un ensemble de parcours de savoir et par là même de personnages, strictement hiérarchisés en valeur par un discours narratorial qui ne cesse d'organiser par ailleurs le soupçon interprétatif. Par le vocable *merveille* sont en effet désignés des systèmes interprétatifs et des savoirs mis en défaut par un objet du monde incommensurable et auquel le roman attribue le plus haut *san*. Mais le vocable fait aussi parfois l'objet d'une citation de la part d'un personnage qui, faute de repérer lui-même la *merveille*, en prononce le nom. C'est ainsi que le programme de savoir « proesce et cortoisie » annoncé dès les premiers vers par la voix du narrateur se révèle non seulement inopérant (il achoppe devant les *merveilles*), mais aussi parfois disqualifiant quand les personnages refusent d'y renoncer au profit de l'aventure interprétative que laisse entrevoir la *merveille*. *A contrario*, la scansion de la *merveille* révèle au destinataire du roman les objets les plus incommensurables et partant, les plus signifiants, autrement dit l'objet du savoir le plus haut : la Fontaine, la joie, le lion, et enfin le pardon de Laudine et surtout, la faute d'Yvain par rapport à l'*amor*. Le *nonsavoir* amoureux est bien ici comme une *merveille* originelle, dont les conséquences échappent à la mesure du monde et que seul le renoncement absolu à soi et à tous les savoirs connus permet de combler.

Danièle JAMES-RAOUL (Université Bordeaux Montaigne – CLARE, EA 4593)

« La poétique du roman nouveau dans *Le Chevalier au lion* (v. 1-2160),
éléments de style »

C'est dans *Le Chevalier au lion* – en même temps que dans *Le Chevalier à la charrette* – que le nom *roman* est attesté pour la première fois dans son nouveau sens de « genre littéraire » d'un type particulier. De fait, Chrétien de Troyes y déploie tout son art de la *conjointure* qui, depuis *Érec et Énide*, lui permet de bâtir une véritable poétique romanesque.

FRANÇOIS RABELAIS, *GARGANTUA*

300

Marielle CONFORTI-SANTARPIA (Université Paris-Sorbonne – STIH, EA 4509)

« Subjonctif et concurrence de l'indicatif en phrase complexe dans *Gargantua* de Rabelais »

L'article vise à déterminer l'originalité des emplois du subjonctif en phrase complexe dans *Gargantua* de Rabelais. L'analyse met en évidence le respect de la tendance générale de la Renaissance qui consiste à user du subjonctif lorsque le procès appartient au monde du possible et de l'indicatif dès qu'il pénètre la sphère du probable (terminologie empruntée à Robert Martin), dans une concordance des temps cinétique et modale d'une extraordinaire liberté. Le subjonctif rabelaisien n'en demeure pas moins unique par sa morphologie conservatrice fidèle au principe de « censure antique » et par ses emprunts au latin, à la langue médiévale et aux français régionaux dont il fait son miel pour créer un « français illustre » et poser une nouvelle pierre à l'édifice de la littérature française.

Mireille Huchon (Université Paris-Sorbonne)

« Rabelais rhétoricien en son *Gargantua* »

Gargantua mérite d'être lu à la lumière des rhétoriques contemporaines, telles celles de Pierre Fabri et de Philippe Mélancthon. Rabelais, jouant de l'opposition des personnages et des épisodes, s'y montre en parfait rhétoricien.

Nicolas LAURENT (École normale supérieure de Lyon – IHRIM, UMR 5317)

« Grammaire et stylistique du nom *Dieu* dans *Athalie* »

Dans *Athalie*, la toute-puissance de Dieu s'incarne dans l'importance accordée aux noms divins. *Dieu* domine largement le corpus – mais encore faut-il s'entendre sur ce nom, car il est ambigu : Racine fait grand usage de *Dieu* seul, mais aussi de constructions modifiées du nom propre, de désignations libres utilisant le nom commun pour référer à Dieu ou à un autre dieu, ou bien encore de dénominations complexes formées à partir de *Dieu*. C'est dans ce riche ensemble de dénominations et de désignations divines qu'on trace quelques pistes grammaticales et stylistiques. Ce faisant, on essaie de montrer que les jeux portant sur la référence à Dieu rendent sensible, pour chaque personnage de la pièce, le rapport à Dieu et au divin.

ANDRÉ CHÉNIER, *POÉSIES*

Jean-François BIANCO (Université d'Angers – CIRPaLL, EA 7457)

« L'usage de l'épithète dans la poésie d'André Chénier »

L'épithète est omniprésente dans la poésie de Chénier. Il ne s'agit pas d'en faire l'étude exhaustive, mais de présenter quelques caractéristiques de son usage. Le poète utilise avec brio cet élément clé de la langue poétique de son époque, que nous abordons, entre autres références, selon les indications esthétiques de Marmontel. Mais cette figure, qui dépasse le simple choix des adjectifs, n'est pas seulement pour lui un ornement convenu, c'est aussi un geste fondamental de son inspiration qui relève des sources grecques et qui marque l'organisation du texte. Ce n'est pas l'épithète qui fait la valeur de la parole poétique, c'est la logique du poème qui implique l'usage contrôlé de l'épithète.

Agnès FONTVIEILLE-CORDANI (Université Lyon 2 – Passages XX-XXI, EA 4160)

« Le “grand Trottoir roulant” de *L'Éducation sentimentale* »

Dans *L'Éducation sentimentale*, tout est passage : êtres, voiture, temps, espace, langage. Par l'emploi singulier qu'il fait des verbes, des temps, des connecteurs, des adverbes, des pronoms, mais aussi par l'usage de la parataxe et des blancs, Flaubert élabore une véritable linguistique du déplacement, incorrecte aux yeux des puristes, mais dont Marcel Proust défendra la justesse. Cette étude rend compte de la manière dont Flaubert explore les ressources cinématographiques de son *medium*, la prose, pour rendre les impressions et les sensations intimes liées au transport.

302

Anastasia SCEPI (Université Paris-Sorbonne – STIH, EA 4509)

« La caricature dans *L'Éducation sentimentale* : une “forme d'esprit” ? »

Bien que sémantiquement extensible et floue au XIX^e siècle, la caricature n'en demeure pas moins une forme artistique centrale, permettant de penser et de peindre ces « mœurs modernes » qui se « passe[nt] à Paris » et font l'objet de *L'Éducation sentimentale*. La forme graphique, qui a rendu célèbres Honoré Daumier, Paul Gavarni ou Grandville, pour ne citer qu'eux, semble en effet informer toute la littérature du siècle. Ainsi, le présent article entend interroger la manière dont elle devient une véritable forme-sens, une « forme d'esprit » pour reprendre l'expression de Bernard Vouilloux, venant informer tout le roman, et, par là même, interroger non seulement ce monde « paralys[é] du cerveau » comme le note Flaubert dans une lettre à George Sand, mais aussi la littérature de ce siècle de la « charogne ». La caricature serait donc la forme graphique, puis littéraire, capable de dire la vérité du monde dans une grimace : il ne s'agit plus de passer par le biais d'un modèle, par l'art officiel, mais d'observer le réel dans de ce qu'il a de plus bas, de plus laid, et de proposer d'autres manières de le représenter, ce qui conduit à une expérimentation formelle et à une réflexion littéraire.

Laurence BOUGAULT (Université Rennes 2 – LIDILE, EA 3874)

« L'usage de la prose dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier »

L'Usage du monde de Nicolas Bouvier invite à questionner la notion de récit comme catégorie de la littérature de voyage. Dans ce questionnement, le rapport du texte au réel mérite d'être interrogé. Toute prose ne se plie pas à la définition du récit. Il semble utile de faire une typologie des aspects a-narratifs de *L'Usage du monde* pour pouvoir appréhender une généricité propre à la littérature de voyage tout en cherchant d'autres principes de catégorisation que la narrativité.

Stéphane CHAUDIER (Université Lille 3 – Alithila, EA 1061)

« Procédures énumératives : le voyageur face au réel dans *L'Usage du monde* »

S'efforçant de distinguer les notions apparemment voisines mais en réalité hiérarchisées d'« énumération » de « liste » et de « série », cette étude montre qu'il existe dans *L'Usage du monde* une figure de la liste, figure complexe exploitant les propriétés de la coordination (qui crée la série) et de l'énumération (qui joue sur la tension sémantique entre le même et l'autre, entre le continu et le discontinu). La figure de la liste y est interprétée comme une manière de ruser avec le temps : le voyageur enregistre la profusion référentielle de ce qui se donne dans l'instant ; mais il se déprend tout aussi vite de ce qui ne fait que s'offrir pour passer et mourir. La liste accroît et conjure ce sentiment de la fugacité de toute réalité : dans sa fonction essentielle, elle relève donc d'une thérapeutique stylistique.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Olivier Soutet	7

CHRÉTIEN DE TROYES *LE CHEVALIER AU LION*

305

<i>Merveille</i> et parcours de savoir dans <i>Le Chevalier au lion</i> de Chrétien de Troyes	
Éléonore Andrieu	13
La poétique du roman nouveau dans <i>Le Chevalier au lion</i> (v. 1-2160), éléments de style	
Danièle James-Raoul	41

FRANÇOIS RABELAIS *GARGANTUA*

Subjonctif et concurrence de l'indicatif en phrase complexe dans <i>Gargantua</i> de Rabelais	
Marielle Conforti-Santarpia.....	75
Rabelais rhétoricien en son <i>Gargantua</i>	
Mireille Huchon.....	103

JEAN RACINE *ATHALIE*

Grammaire et stylistique du nom <i>Dieu</i> dans <i>Athalie</i>	
Nicolas Laurent	117

ANDRÉ CHÉNIER

POÉSIES

L'usage de l'épithète dans la poésie d'André Chénier
Jean-François Bianco143

GUSTAVE FLAUBERT

L'ÉDUCATION SENTIMENTALE

Le « grand Trottoir roulant » de *L'Éducation sentimentale*
Agnès Fontvieille-Cordani167

306

La caricature dans *L'Éducation sentimentale*: une « forme d'esprit » ?
Anastasia Scepi195

NICOLAS BOUVIER

L'USAGE DU MONDE

L'usage de la prose dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier
Laurence Bougault217

Procédures énumératives : Le voyageur face au réel dans *L'Usage du monde*
Stéphane Chaudier239

Bibliographie281

Résumés299