

Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ? Éléments de théorie théâtrale et littéraire pour l'analyse des textes

Romain Bionda

§I

Magie des titres : « Le pouvoir en scène » (l'intitulé, cette année, de la seconde question de littérature générale et comparée de l'agrégation¹) se retourne comme un gant et devient « La scène de pouvoir ». Dans un second retournement, nous voilà déjà à réfléchir au « pouvoir de la scène », à son effectivité, et à ses usages par le (contre-)pouvoir. De Shakespeare à Brecht, et peut-être aussi de Brecht à Shakespeare², le représenté est à interroger à la lumière de ce que peut la représentation, ou au moins à la lumière de ce qu'on *pense* qu'elle peut, jadis et aujourd'hui³. L'étude des scènes bénéficie sans aucun doute d'une réflexion sur les effets que la scène est censée produire : d'une part sur

¹Au programme en 2019 : *Richard III* de Shakespeare, *Cinna* de Corneille, *Boris Godounov* de Pouchkine et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht. Voir en ligne : http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externe/12/7/p2019_agreg_ext_littres_modernes_929127.pdf.

²Nous faisons référence à l'article de Bernard Dort, « Brecht devant Shakespeare » (1965).

³Voir p. ex. l'introduction de Camille Combes-Laffitte et Matthieu Haumesser dans *Philosophie du théâtre*, co-édité avec Nicolas Puyuelo (Haumesser et Combes-Laffitte 2008 : 7-91).

l'assemblée des spectateurs et auditeurs (ces pièces ont été jouées dans des contextes spécifiques), d'autre part sur les lecteurs (elles ont été écrites et mises en livre selon des modalités particulières). Mais est-ce si simple ?

§2

Le but de cet article, qui laisse de côté la question du « pouvoir », est très modeste : nous nous demanderons ce que peut bien être une « scène », et comment celle-ci se manifeste dans les textes. À partir de la tripartition des « scènes » proposée par Denis Guénoun (l'espace, la séquence et le plateau), et à la faveur d'un panorama critique des principales propositions théoriques qui ont circulé en France, ces dernières décennies, quant à la lecture des scènes théâtrales *et romanesques* – faisons en effet l'hypothèse, peut-être hétérodoxe voire provocatrice, mais en réalité peu risquée, qu'une excursion dans les territoires de la littérature nous apprendra quelque chose de la lecture des textes de théâtre ; à partir de cette tripartition et de ce panorama, donc, nous rassemblerons des éléments de théorie nourrissant l'étude des scènes, dont certaines sont absentes des textes, ou présentes selon des modalités loin d'être évidentes⁴. Au passage, nous livrerons quelques réflexions sur le fonctionnement opéral des textes et des spectacles. Ce long examen, accompagné de notes abondantes dont la vocation est de servir, en cas de besoin, de rappels utiles, devrait permettre de préciser les différents rapports que nous pouvons toutes et tous entretenir, dans notre lecture, aux scènes et à leurs effets.

LA SCÈNE : ESPACE, PLATEAU, SÉQUENCE

§3

Malgré l'extraordinaire fortune de la notion de « scène » dans plusieurs domaines de la connaissance, Denis Guénoun pose le constat suivant dans *Philosophie de la scène* (2010) :

si étonnant que cela puisse paraître, alors que le drame, le jeu ou l'acteur ont, inégalement mais maintenant de façon assez dense, mobilisé l'attention des philosophes, la scène reste un concept étrangement peu interrogé. Et pourtant elle a hanté la parole philosophique, servant de schème ou de modèle à bien des dispositifs théoriques. [...]

Cela s'explique : la pensée du théâtre a été longtemps occupée par la réflexion sur le drame et le dramatique, et la dimension scénique, considérée comme accessoire

⁴Dans un essai intitulé *Absence et Présence du texte théâtral*, Joseph Danan part du constat que « la scène théâtrale est le lieu où le texte s'absente », pour étudier entre autres les modalités de la « présence » du texte sur scène (Danan 2018 : 7). On pourrait renverser la perspective : la « scène » (au sens où l'entend J. Danan) s'absente dans les textes. Mais cela n'interdit pas, paradoxalement, d'étudier les modalités de sa « présence ».

ou mineure, n'a émergé devant l'attention théorique que récemment⁵.

§4 Le philosophe – également écrivain, metteur en scène et comédien – propose donc le programme suivant : « considér[er] la scène successivement comme espace, comme séquence, et comme plateau⁶. » Prenons le temps de comprendre cette tripartition.

§5 1. La scène comme *espace*. D'abord, la « convergence collective de regards et d'écoute » « apparaît comme constitutive de l'existence de la scène », si bien que « le théâtre doit être pensé comme la formation d'une *assemblée réunie autour d'un vide* » ; la scène « se caractérise par la vacuité qui l'institue comme espace », mais dont « le vide [...] est produit par l'assemblée qui s'écarte » : « la scène est un agencement, fabriqué. Pas de scène sans machination. Le vide y est machiné, machinique⁷. »

§6 2. La scène comme *plateau*. Ce « dégagement d'un vide » est ensuite aussi celui d'un « plan, plat⁸ ». Ce plan renvoie directement au plateau, à « la réalité matérielle de la scène, son être-planches », « qui assume la valeur de l'ancienne *skénè* », tandis que

le sol endosse une autre fonction théâtrale : celle de l'orchestra, espace du chœur, du chant et de la danse. La *skénè*, comme le *proskénion* devant elle, sont des élévations à partir du sol de l'orchestre. L'espace devant le public n'est pas homogène : il n'y a pas un seul espace de jeu, mais deux, posés dans leur différence [...]. Bien sûr, il peut se trouver des scènes au sol, en particulier devant des gradins. Mais la différence intérieure y reste posée, active. C'est la disjonction entre la fonction déclamatoire, mimétique, agonistique, et la fonction chorale, orchestrique (dansante), chantante : entre l'individualité des protagonistes et la collectivité des choreutes, entre image et adresse, entre action et présence, entre drame et récit – ou entre ce que j'ai appelé ailleurs le profil et la face⁹.

⁵Guénoun 2010 : 8. Il renvoie à Esa Kirkkopelto, *Le Théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*, Paris, PU de Paris Sorbonne, 2008.

⁶Guénoun 2010 : 12.

⁷Guénoun 2010 : 13 et 18 ; l'auteur souligne.

⁸Guénoun 2010 : 16 et 15.

⁹Guénoun 2010 : 24 et 23. Dans un article intitulé « La face et le profil » (*Actions et Acteurs*), D. Guénoun propose l'idée qu'il existerait « deux dimensions primordiales, et hétérogènes, de l'être en scène » : « une dimension de *face*, faite d'adresse, éventuellement contractée en présence. Et une dimension de profil, faite d'image éventuellement fictionnée (figurée) comme action. » En d'autres mots : « Sur toute scène, vit une double fonction de phénoménalité (régime de l'apparaître, de la manifestation) et d'agir (ordre du faire, de la praticabilité). Cette bi-dimensionnalité fait le système propre de l'existence scénique. [...] La scène est le lieu d'un phénomène, et d'un acte. D'un apparaître, et d'une praxis. Scène-image, et scène-faire. Il lui faut une face, et un profil. » (Guénoun 2005 : 12, 18 et 22 ; l'auteur souligne.)

§7 C'est pourquoi la scène peut se comprendre comme « un jeu de planches ajointées au creux de l'assemblée¹⁰ ».

§8 3. La scène comme *séquence*. Denis Guénoun ajoute : « pour que, portée par l'orchestre, y monte la présentation de ce qui arrive ».

On peut comprendre alors la migration de la notion de scène, au sens architectural ou scénographique, vers le modèle de « la scène », entité dramaturgique, unité ou composant de l'action. C'est-à-dire le voyage qui conduit de la scène-espace (vide où se déploie la monstration théâtrale) à la scène-temps (séquence où se produit une configuration d'événements). L'articulation de ce double sens est nette en français, où le mot désigne à la fois le plateau du théâtre et un épisode, un moment de l'intrigue : car la scène (dramatique) se définit précisément par la coprésence d'un groupe d'acteurs sur la scène (architecturée) [...]¹¹.

§9 Si la scène en tant qu'espace et que plateau est « produite » (le vide est « machiné », le plan « porté »), on doit encore « se demander ce qui *se produit* (a lieu, et se montre) pendant le temps de cette comparution » des comédiens : « pendant que des acteurs-personnages sont réunis sur la scène, il faut que quelque chose advienne ».

Ainsi, ce qui se produit dans la scène (et donc sur la scène, pendant le temps de cette configuration stable de ses occupants, de cette distribution fixe qui la définit), c'est bien l'advenue d'une action. Si donc la scène-plateau est la monstration de ce qui arrive, de l'action, c'est en tant que la scène-séquence rend possible cette manifestation par l'arrivée de l'action, son advenue. Apparaît alors le principe de jonction entre les deux sens, les deux valeurs de la scène : la scène-plateau est l'espace où se produit le temps de l'action. La conjonction des deux scènes est l'articulation d'un espace-temps. Ou, pour le dire autrement : la scène est le *lieu* de cet *avoir-lieu* – puisqu'en français, par un beau montage, avoir lieu veut dire se produire, advenir, arriver. C'est sur la scène que le temps de l'action trouve son espace, ou que l'espace que nécessite l'action y accueille sa temporalité¹².

§10 L'action « advient », c'est-à-dire qu'elle « se produit » ici et maintenant.

§11 Dans quoi consiste l'action ? Comme Denis Guénoun le rappelle dans son « Cours du 20 décembre 2006 » (*Livraison et Délivrance*, 2009), elle consiste dans « deux régimes [...] distincts » : « celui des actions dramatiques, qui font la logique du drame

¹⁰Guénoun 2010 : 24.

¹¹Guénoun 2010 : 24, 18 et 18-19.

¹²Guénoun 2010 : 19 et 20 ; l'auteur souligne.

[...], et celui des actions scéniques qui activent le corps et constituent la modalité physique de la représentation¹³ ». On peut alors faire tenir ensemble les actions dramatiques et scéniques dans cet « avoir-lieu » de la représentation¹⁴. C'est que le théâtre consiste dans un jeu, dans ce que Denis Guénoun décrit comme « une *opération de théâtralisation* » (*Le Théâtre est-il nécessaire ?*, 1997), dans « le *devenir-théâtre* d'une action, d'une histoire, d'un rôle » — « cela même qui advient sur la scène en tant que scène : les pratiques de la scène en tant que pratiques¹⁵ ».

L'ILLISIBILITÉ DES SCÈNES

§12

Le « Cours du 20 décembre 2006 » que nous venons d'évoquer prend comme objet une pièce de Bernard-Marie Koltès. Denis Guénoun y demande à ses étudiants de « reconstituer toute [la] séquence de gestes » qui « font partie, au sens strict, de la réalité extra-linguistique » et « que le drame ne parvient jamais à totalement contenir. » Les gestes, « par leurs effets dans le langage, et leur ombre portée dans le dialogue », doivent donc retenir l'attention, même « à la lecture » : « Une analyse dramaturgique serrée devrait établir un inventaire rigoureux de ces “*effets de scène*”, de ces surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots¹⁶. » Mais de quoi s'agit-il exactement ? Est-ce simplement ce qu'on a pu appeler les « didascalies internes », du type « Prends un siège, Cinna » ? Si oui, comment aller plus loin ? Si non, comment faire¹⁷ ?

§13

Partons de cette remarque de Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique*, 1972) :

Le mot *effet* [...] marque un résultat mais suppose les éléments mis en œuvre pour

¹³Guénoun 2009 : 146-147.

¹⁴Dans la mesure où la représentation raconte une histoire, il est opportun de recourir à la narratologie pour en décrire les mécanismes – recours très marginal dans le monde de la recherche, particulièrement francophone (mais pas seulement), qui prend racine dans l'histoire des études théâtrales et littéraires. Cela nécessite de longs développements qui ne trouvent pas leur place ici. Bornons-nous à signaler que l'on ne saurait simplement (comme nous avons pu le lire ou l'entendre à l'occasion) assimiler l'action dramatique à l'« histoire » de Gérard Genette (« Discours du récit », 1972) et l'action scénique au « récit » : le dramatique a partie liée avec le récit. Pour autant, on ne saurait en déduire que le récit mis en scène ne doit rien aux actions scéniques : celles-ci participent de la dramaticité de l'action représentée, et donc du récit tel que mis en scène.

¹⁵Guénoun 1997 : 154 ; l'auteur souligne.

¹⁶Guénoun 2009 : 146.

¹⁷C'était la question de départ d'une intervention intitulée « Lire le théâtre avec Denis Guénoun », présentée au colloque *Hypothèses sur le théâtre, la politique, l'Europe, la philosophie. Avec Denis Guénoun*, organisé par Éric Eigenmann, Marc Escola, Hervé Loichemol et Martin Rueff aux Universités de Genève et Lausanne, ainsi qu'à la Comédie de Genève en novembre 2017. Une publication est prévue.

l'atteindre. Il implique la notion d'efficacité dont nous avons vu l'importance au théâtre ; il évoque un auteur qui prépare les effets et des spectateurs qui y sont sensibles. Rien d'étonnant, dans ces conditions, si le terme est fréquemment employé et la notion essentielle, lorsqu'il s'agit d'art dramatique. Il y a des effets d'éclairage, et des effets de voix et, au théâtre, on recherche, on prépare, on ménage, on pousse et, le cas échéant, on manque ses effets¹⁸.

§14

De fait : les effets de scène ne se réduisent pas aux seuls gestes, et certains effets, malgré la préparation dont ils ont fait l'objet, sont manqués.

§15

Remarquons que Larthomas met ici l'écrivain directement en contact avec des spectateurs. Mais les textes ne sont pas lus par des spectateurs (le raccourci est révélateur d'une manière de concevoir l'œuvre ; nous y reviendrons). Les textes sont lus par des *lecteurs*, même si ceux-ci peuvent être par ailleurs spectateurs ou praticiens. Or des lecteurs – la remarque est triviale, mais il peut être utile de l'avoir clairement en tête – ne peuvent pas percevoir (voir, entendre, ressentir) la scène-espace ni la scène-plateau, sans compter qu'il leur manque aussi la salle et tous ses occupants (les acteurs et les autres spectateurs). Plus encore : dans la mesure où un texte ne montre pas le « régime d'actions scéniques », la scène-séquence n'est composée dans le texte que des « *dramata* (les actions dramatiques) ». La scène est alors une « trame de raison », à côté de laquelle il manque cette « autre ligne de récit » scénique, comme le formule Denis Guénoun dans un autre article (« Raison du drame », *Actions et Acteurs*, 2005) : « Incarnation si l'on veut, du dramatique dans le scénique, le physique, le gestuel : mais ce corps a sa vie, cette narration agence un discours singulier¹⁹. » Or quoique « singulière », cette « narration » scénique n'est pas sans effet sur la « narration » dramatique.

§16

Dès lors, on ne doit pas s'étonner de voir Florence Dupont poser dans un article (« Peut-on lire la comédie romaine ? », 1995) que la comédie romaine ne ressortit pas

¹⁸Larthomas [1972] 2010 : 278 ; l'auteur souligne. Le postulat de Larthomas est le suivant : « toutes les grandes œuvres [dramatiques] ont au moins une qualité commune qui est ce qu'on pourrait appeler leur efficacité ; elles agissent sur le spectateur ; elles "portent", ou encore, comme nous disons si bien, "elles passent la rampe" ; d'autres n'y parviennent pas et l'on connaît l'impression pénible que l'on éprouve à écouter une pièce dénuée de cette efficacité : les acteurs semblent jouer pour eux ; comme si se dressait peu à peu, entre la scène et la salle, un mur invisible. Comme l'expliquer ? » (11) La solution, à ses yeux, réside dans l'identification d'universaux : « il faut bien qu'il y ait dans toutes ces œuvres capables de provoquer le rire ou les larmes, malgré leur diversité, des éléments communs, qui assurent à leur style son efficacité. Ce sont ces éléments que l'on peut essayer de définir. On peut donc parler selon nous du langage dramatique, en supposant avec raison que des œuvres très différentes utilisent le même langage qui, de ce fait, a un certain nombre de caractères universels en dépit des différences de forme, d'époques et d'effets. » (12)

¹⁹Guénoun 2005 : 93, 94 et 95.

au lisible²⁰. Le constat est aujourd'hui partagé par la grande majorité des chercheurs, qui le font même porter sur le théâtre *en général* : les textes de théâtre seraient par principe illisibles²¹. C'était en fait déjà le propos de Larthomas qui, à la faveur d'une substitution du terme « langage » à celui de « texte », entendait notamment rendre la lecture du théâtre inopportune et généralement malvenue²². Il incomberait dès lors aux lecteurs de fournir un effort particulier, comme le préconise Florence Naugrette lorsqu'elle interroge : « Peut-on lire du théâtre ? » (*Le Plaisir du spectateur de théâtre*, 2002)

Quoi qu'il en soit, dans la très grande majorité des cas, le texte de théâtre reste proprement illisible si on ne le considère pas avant tout comme la trace écrite de la pièce jouée, comme une partition donnée à déchiffrer aux exécutants, c'est-à-dire au metteur en scène, aux comédiens, au scénographe, aux techniciens, au même titre qu'une partition musicale reste lettre morte tant qu'elle n'est pas interprétée par les musiciens.

Il convient donc, pour entrer en lecture du texte de théâtre, de se mettre soi-même

²⁰ « Accéder à la comédie romaine suppose [...] de reconstituer son énonciation ludique, ce qui est incompatible avec une simple lecture littéraire ». De fait, « les textes qui nous sont restés ne sont que la trace [d'un] événement dont l'essentiel nous manque. » (Dupont 1995 : 40 et 39.)

²¹ À vrai dire, l'idée n'est pas nouvelle. En revanche, l'adhésion générale (souvent vague) qu'elle emporte aujourd'hui nous semble à souligner.

²² Larthomas est sur ce point très explicite : « Faisons cette remarque très simple qu'un roman est fait pour être lu, une pièce, au sens vrai du terme, pour être jouée et donc pour être vue ; l'entendre simplement l'appauvrit déjà ; la lire risque de la rendre méconnaissable, si les lecteurs se contentent de lire et ne recréent pas la pièce, par un effort d'imagination dont beaucoup sont incapables. On a vu quelles étaient les craintes de Molière ; nous nous efforcerons d'être de ceux "qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre". » (Larthomas [1972] 2010 : 41 ; il renvoie à l'avertissement « Au lecteur » de l'*Amour médecin*.) Passons sur le partage entre les personnes « incapables » et celles qui « sont de ceux qui ont des yeux », et remarquons que Larthomas refuse jusqu'au terme de « texte » pour qualifier le « langage dramatique » : un lecteur « incapable » commettrait une « erreur » ou une « faute » s'il considère ce « langage » comme un « texte » (il y a lieu, dirons-nous, de nous interroger sur le rôle tenu par tous ces récents discours, doxiques, dans le désamour des lecteurs d'aujourd'hui pour les textes de théâtre, souvent jugés difficiles à lire – mais c'est un autre sujet) : « il faut observer que, dans le dialogue dramatique, les éléments enchaînés sont essentiellement au nombre de trois qui se succèdent dans le temps et dont la succession constitue ce que l'on appelle, d'un terme impropre, le *texte*. La pire erreur serait [...] de réduire le dialogue aux éléments purement verbaux et de ne l'étudier qu'en fonction d'eux. Faute très souvent commise, en particulier par des lecteurs qui n'ont pas d'yeux pour découvrir dans la lecture *tout le jeu du théâtre*, comme disait Molière. Le déroulement d'une scène est fait de l'alliance de ces trois éléments, selon toutes les combinaisons possibles [...]. » (260 ; l'auteur souligne) La thèse de Larthomas est que « le langage dramatique constitue, par nature, un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit » (25). Sur le « mot dangereux » qu'est « texte » (21), voir le chapitre « Nature du langage dramatique » (19-30).

en position active de metteur en scène ou d'acteur potentiel²³.

§17

Soit. Mais précisons tout de même : au contraire de ce qu'on entend partout depuis plusieurs décennies, ce n'est pas « le texte » qui est illisible. Le texte, nous pouvons le lire, et nous le faisons même très souvent. Qu'il ait été « écrit pour être représenté » ou non, le texte est édité et diffusé auprès de lecteurs pour être lu²⁴. De nombreux lecteurs y trouvent un plaisir qui n'a rien à envier à celui des spectateurs. Il conviendrait de chercher

²³Naugrette 2002 : 45.

²⁴Lorsqu'on dit que le texte ne peut pas être lu, on veut souvent dire qu'il ne *doit* pas être lu, ou pas seulement : il est, répète-t-on à l'envi, « écrit pour être représenté ». On peut en vérité se demander si c'est le *texte* qu'il s'agit de représenter ou ses *contenus*, comme le monde qu'il déploie ou l'histoire qu'il raconte. En l'occurrence et quoi qu'il en soit, le texte, s'il est édité et diffusé auprès de lecteurs, est notamment « fait pour être lu » (selon des principes très variables) par des lecteurs qui doivent pouvoir y trouver leur compte – compte qui ne peut pas consister seulement dans la remémoration d'un spectacle passé, ou dans le fait de vouloir se tenir au courant de l'actualité théâtrale à côté de laquelle on passe, ou encore de pouvoir s'en servir à l'occasion d'une mise en scène prochaine. Dans *L'Écriture du spectacle*, Véronique Lochert donne un aperçu fourni en exemples au sujet des XVI^e et XVII^e siècles : « Le passage de la scène au livre donne généralement lieu à un remodelage du texte, afin de l'adapter aux conditions particulières de la lecture et de le mettre au service d'enjeux littéraires. » (Lochert 2009 : 290) « La publication [qui a le plus souvent lieu après le spectacle] apparaît comme un retour à l'intégrité initiale du texte littéraire, mutilé lors de la représentation. Mais lorsque l'auteur est d'abord un homme de théâtre, comme Shakespeare et Molière, la publication exige au contraire un aménagement du texte originel pour l'adapter à la perception du lecteur, moins sensible aux effets grossiers du spectacle. La pièce imprimée se présente alors comme une version raccourcie et corrigée du texte spectaculaire, dont sont retranchés les passages jugés indignes de figurer dans une œuvre littéraire. Les marques trop visibles des exigences de la représentation risquent de gêner le lecteur et de contrevenir aux canons littéraires et limitent la portée de l'œuvre en l'ancrant dans un contexte précis. » (301) Toutefois : « Si la publication privilégie habituellement le texte littéraire par rapport à l'expérience spectaculaire, certaines éditions manifestent le désir de proposer simultanément au lecteur la version scénique et la version originale conçue par l'auteur. [...] Dans l'édition du théâtre complet de Molière en 1682, les astérisques permettent de lire le texte qui a été effectivement prononcé sur la scène sans rien perdre de l'œuvre de l'auteur, progressivement sacralisée [...] » ; « Il en va de même dans l'édition de 1676 du *Hamlet* de Shakespeare [...] » (304). En ce qui concerne les siècles suivants (XVIII^e-XXI^e s.), nous voyons mal dans quelle mesure il serait justifié de faire l'économie d'une prise en compte des principes et processus éditoriaux (qui impliquent l'intervention de plusieurs personnes et instances) : réécriture éventuelle, mise en page, publication, publicité, distribution, vente, etc. C'est pourquoi la distinction qui suit entre « vrai théâtre » et « théâtre du livre » mérite d'être sérieusement questionnée : « L'œuvre dramatique est ordinairement écrite pour être jouée. Mais ce n'est pas toujours le cas : à côté du vrai théâtre, il y a aussi ce que M. Brun appelle, d'une heureuse expression, "le théâtre du livre, non conçu pour le spectacle, mais pour la lecture". Dans ce "théâtre", certaines œuvres n'ont de pièces que le nom : qu'on pense, par exemple, aux pièces historiques de Sébastien Mercier, à une œuvre comme *Les Barricades* de Louis Vitet [plus souvent appelé Ludovic]. [...] Le problème que pose, de ce point de vue, le théâtre de Musset n'est qu'un faux problème : il est bien vrai qu'après l'échec de *La Nuit vénitienne*, la plupart des autres pièces

à savoir, d'ailleurs, si les lecteurs adoptent tous cette « position active de metteur en scène ou d'acteur potentiel » lorsqu'ils ouvrent leur livre ou allument leur écran. Bref : ce qui est illisible, ce n'est pas le texte du spectacle, mais le spectacle lui-même. Celui-ci, en effet, n'est pas lisible dans le texte.

LIRE LES SCÈNES : LE SPECTACLE, LE TEXTE – ET L'ŒUVRE

§18

Cela amène une remarque : la lecture des textes dramatiques, *a fortiori* des textes « de théâtre », demande que soit d'emblée clarifiée la question de ce dont il s'agit de parler. Lorsqu'on parle, par exemple, de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, veut-on parler du spectacle (et si oui : lequel ?), ou du texte, ou des deux ? Si l'on veut parler d'un spectacle, s'agit-il du spectacle en lui-même, ou du spectacle dans son lien avec le texte ? Si l'on veut parler du texte, s'agit-il du texte en lui-même, ou du texte dans son lien avec un spectacle ? Si l'on veut parler du spectacle et du texte, selon quelles modalités ceux-ci s'éclairent-ils l'un l'autre ? Cela peut paraître un détail, mais ce flottement est la source de trop nombreuses confusions – de fausses mésententes et de vrais quiproquos. Florence Dupont ne dit pas qu'on ne peut pas lire les textes, mais qu'on ne peut pas lire « la comédie romaine », qu'elle considère comme désignant un genre spectaculaire. Florence Naugrette ne dit pas qu'on ne peut pas lire les textes dramatiques, mais qu'on ne peut pas lire les « textes de théâtre », qu'elle considère manifestement comme *ne faisant pas* œuvre indépendamment des spectacles²⁵.

§19

Cela amène une seconde remarque : on aurait tort de tenir pour acquis que les objets (les spectacles et les textes²⁶, en l'occurrence) fonctionnent toujours de la même manière sur les plans opéral et artistique. Un texte de théâtre peut très bien, dans certaines circonstances (et sans que cela soit infondé ni injustifié, y compris historiquement), fonction-

ont été écrites pour être lues et non pour être jouées ; mais même si l'on admet – ce qui est douteux – que Musset n'ait jamais espéré que certaines de ses œuvres pussent être représentées, il faut constater que son théâtre reste un des plus vivants du répertoire [...]. » (Larthomas [1972] 2010 : 13-14)

²⁵C'est aussi le cas de Larthomas, qui insiste sur le fait que « l'œuvre est, dans une certaine mesure, collective » : « il peut être difficile [...] de distinguer, lorsqu'un effet porte sur le public, la part de l'auteur et celle du metteur en scène et des acteurs. » (Larthomas [1972] 2010 : 279) Larthomas considère manifestement que le texte n'est pas apte à *faire œuvre* seul.

²⁶Dans *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Henri Gouhier insiste sur le fait que si le spectacle est « perçu par tous les spectateurs qui ont des yeux pour voir et des oreilles pour entendre », il « n'existe pas sous la forme d'un objet qui serait encore là quand [il] est termin[é] » (Gouhier 1989 : 61). Nous utilisons le terme « objet » au sens de Genette, qui l'oppose dans *L'Œuvre de l'art* à « chose » ou « objet matériel » (Genette [1994, 1997] 2010 : 99). Si la performance ne saurait en effet être une chose, elle est un objet – malgré son caractère d'événement.

ner comme littérature. Cela est notamment dû au fait que les objets ne font pas toujours œuvre de la même manière au théâtre. Le spectacle et le texte (et tous les objets qui leur sont liés : programmes, affiches, documents génétiques, éditions pirates, reprises, lectures publiques, etc.) peuvent fonctionner soit séparément en tant qu'œuvre *spectaculaire* (I) ou *littéraire* (II), soit ensemble en tant qu'œuvre textuelle et spectaculaire, c'est-à-dire en tant qu'œuvre « *théâtrale* » (III), au sens où l'entendait par exemple Henri Gouhier dans *L'Œuvre théâtrale* (1958). En nous aidant de *L'Œuvre de l'art* de Gérard Genette (1994-2010), nous pouvons comprendre ces trois œuvres comme trois ensembles idéaux, manifestés par des objets variés²⁷. Or il se trouve que nous pouvons très bien considérer qu'un texte manifeste l'œuvre spectaculaire, ou qu'il manifeste l'œuvre littéraire, ou encore qu'il manifeste l'œuvre théâtrale²⁸. On s'en doute : nous ne lisons pas le texte de la même manière si nous estimons qu'il manifeste une œuvre spectaculaire ou une œuvre littéraire.

§20

Pour tenir compte de cette labilité fonctionnelle du texte théâtral, dont l'incidence est centrale pour la question de leur lecture, nous proposons de recourir au concept de *valeur opérable* (*pleine, partagée, ou nulle*). Pour savoir de quel *Richard III* ou de quel *Boris Godounov* l'on parle, on gagne à se demander quelle *valeur opérable* est conférée au spectacle et au texte par : l'auteur, le metteur en scène, le producteur, l'éditeur, le distributeur, le directeur du théâtre, les représentants des diverses institutions, tel spectateur, tel lecteur, soi-même, etc. ; des désaccords (intéressants) sont à prévoir. Si l'on pense que le spectacle *fait œuvre* à lui seul, sa valeur opérable *pleine* prend au texte toute valeur (sur le plan opérable) : dans cette perspective, la valeur opérable du texte est *nulle*. La réciproque est également possible. Si l'on pense que le spectacle et le texte font œuvre ensemble, leur

²⁷Le bénéfice est grand à distinguer avec Genette les objets des œuvres qu'ils « manifestent ». Une même œuvre peut en effet être manifestée par plusieurs objets, soit sur le mode de la « transcendance par pluralité d'immanence » (où l'œuvre « immane non en un objet [...] mais en plusieurs, non identiques et concurrents »), soit sur celui de la « transcendance par partialité d'immanence » (où l'œuvre « se manifeste de manière fragmentaire ou indirecte »). Un même objet peut aussi manifester plusieurs œuvres : il y a alors « transcendance » par « pluralité opérable », dans la mesure où « un seul objet d'immanence [...] détermine ou supporte plusieurs œuvres » (Genette [1994, 1997] 2010 : 251 et 252). Même lorsqu'une œuvre est manifestée par un seul objet, il s'avère dès lors inexact de dire que l'œuvre « consiste » dans cet objet.

²⁸Les deux œuvres spectaculaire (I) et littéraire (II) « transcendent » (Genette [1994, 1997] 2010) l'ensemble des objets qui les manifestent : I. d'une part, les représentations, les reprises, les documents génétiques (scénarii, annotations, schémas, etc.), les péritextes, etc., mais aussi, bien souvent, le texte publié ; II. d'autre part, le dossier génétique du texte, les variantes, les versions, les lectures orales, etc., voire les représentations. L'œuvre théâtrale (III), quant à elle, transcende tous les objets qui ont trait aux événements scéniques et textuels.

valeur opérable est *partagée*.

§21

La valeur opérable n'est pas donnée une fois pour toutes : elle est contextuelle. Mais il est important de la prendre en compte car elle pré-orienté la lecture des textes dramatiques et, plus généralement, l'appréhension des objets pris dans des logiques d'adaptation (au théâtre, mais aussi au cinéma, en bande dessinée, en photographie, en littérature, etc.), surtout dans le cas où plusieurs objets portent le même titre. Bien des débats sur la fidélité des spectacles (telle mise en scène de *Richard III*) et des éditions (telle mise en livre de *Richard III*) seraient différents si la valeur opérable accordée aux objets était clarifiée. De la même manière, les débats (parfois très vifs, et toujours actuels) sur la nature théâtrale ou littéraire des textes se posent différemment si l'on reconnaît au préalable que le fonctionnement opérable des objets brouille la double équivalence, faussement naturelle, d'une part entre les textes et l'art littéraire, d'autre part entre les spectacles et l'art théâtral : toutes les lectures ne sont pas « littéraires », toutes les réceptions d'un spectacle ne sont pas « théâtrales »²⁹.

§22

Bref : le texte est lisible, même s'il manifeste l'œuvre spectaculaire ou l'œuvre théâtrale. Le spectacle, en revanche, ne se manifeste pas à la lecture ou seulement partiellement : à proprement parler, il s'avère « illisible ». On ne s'étonnera donc pas – c'est d'une certaine manière le corollaire de cette illisibilité – que certains lecteurs lisent les textes de théâtre sans les mettre en lien avec un spectacle. Or dans la mesure où ces textes, bien souvent³⁰, font signe vers une représentation scénique préexistante ou prochaine – ils semblent programmer un fonctionnement opérable qui déborde le textuel –, il convient de s'interroger sur la position « active » et « potentiel[le] » (Fl. Naugrette) qui devrait nous permettre de « lire le théâtre » – lire, c'est-à-dire ici *inférer*, sur la base de notre lecture, la scène et ses effets.

LIRE LES DIDASCALIES

§23

Les didascalies sont dans le texte un indice du spectacle. Mais dans son étude des didascalies des théâtres anglais, espagnol, français et italien des XVI^e et XVII^e siècles (*L'Écriture du spectacle*, 2009), Véronique Lochert a raison : leur « lien à la scène n'est pas

²⁹Plus généralement encore, il convient de remarquer que les fonctionnements d'un objet ne sont pas tous conformes à celui qui est posé comme adéquat par les créateurs de l'objet.

³⁰Il n'est pas rare, à presque toutes les époques, que l'édition aille dans le sens d'un effacement des traces de la représentation scénique. Par ailleurs – c'est un autre sujet mais qui n'est pas sans rapport –, il arrive que ce lien soit feint : pensons notamment au « théâtre mental » que Jacqueline Viswanathan-Delord étudie dans *Spectacles de l'esprit* (2000).

toujours évident et doit être interrogé³¹ ». Comme le relève Lise Michel dans un compte rendu (2010), un paradoxe veut que les éditions visant à « réinscrire la représentation dans le texte » sont celles qui, dans le corpus étudié par Véronique Lochert, « font bien plus appel aux didascalies » que les autres, tandis que les textes qui « ne sont proposés qu’aux seuls lecteurs [...] s’accompagnent en général [également] d’un important appareil didascalique³² ». De fait, les didascalies font signe vers « un projet spectaculaire dont le degré de réalité est variable³³ ».

§24

Il existe pourtant plusieurs tentatives qui essaient de théoriser les conséquences que les didascalies devraient nécessairement avoir sur la lecture individuelle – en particulier l’effet sur la lecture de la fonction prescriptive des didascalies pour la réalisation d’un spectacle. Ces dernières tentatives se basent logiquement, chacune, sur une typologie (souvent très différente) des formes et fonctions des didascalies (dans un sens souvent élargi au paratexte). L’une des plus célèbres est peut-être la « didascalecture » de Michael Issacharoff (*Le Spectacle du discours*, 1985), pour qui la lecture des textes contenant des didascalies est forcément « orientée » par elles³⁴. Attardons-nous toutefois plutôt

³¹Lochert 2009 : 14. « Au XVII^e siècle, les deux modes de consommation du théâtre sont étroitement liés : le succès de la représentation favorise celui de la publication. Certains auteurs sont alors tentés d’identifier lecteurs et spectateurs, en présentant la pièce comme “très agréable à ceux qui l’entendront ou la liront” (Wager, *The Life and Repentance of Marie Magdalene*, 1567) et en s’adressant indifféremment à “quiconque a pu voir la pièce ou aura l’occasion de la lire” (Wilson, préface de *The Cheats*, 1664). Mais dans la plupart des cas, ils mettent au contraire en relief l’écart problématique qui sépare la pièce imprimée de la pièce représentée. Cet écart apparaît tantôt comme une perte, qu’il s’agit d’essayer de combler en donnant au lecteur les moyens de se faire spectateur imaginaire, tantôt comme un gain, qui permet de proposer au lecteur un texte débarrassé des contraintes de la scène. La pièce s’offre ainsi à divers modes de lecture dans lesquels la représentation, passée, à venir ou purement virtuelle, joue un rôle plus ou moins important. Le protocole de lecture est inscrit dans le texte, qui définit précisément son lecteur idéal. Le poète dramatique s’efforce de contrôler la réception du texte imprimé au moyen d’un encadrement paratextuel destiné au lecteur. Préfaces, arguments, listes des personnages et didascalies orientent le lecteur tantôt vers une approche spécifiquement théâtrale de l’œuvre, tantôt vers une saisie purement littéraire. Dépourvues de tout correspondant scénique, certaines didascalies cherchent à faciliter la lecture en atténuant la spécificité du texte dramatique, tandis que les indications de régie replacent le lecteur en position de spectateur et le conduisent à imaginer la représentation au fil de sa lecture. La diversité des formes et des fonctions des didascalies correspond à celle des usages auxquels est offert le texte dramatique imprimé. » (262-263)

³²Michel 2010 : § 9.

³³Lochert 2009 : 621. « [...] à mesure que les didascalies s’imposent comme une des caractéristiques textuelles du théâtre, elles sont de plus en plus utilisées par le “théâtre à lire”. » (311)

³⁴« Qui dit *texte* différent, dit *lecture* différente. Aussi le but [...] sera-t-il d’éclaircir le mode de lecture du texte théâtral, qui est influencé, orienté même, par cette couche secondaire qu’on appelle les didascalies. » (Issacharoff 1985 : 28)

sur les réflexions que Sanda Golopentia a livrées en marge de sa typologie (« Économie des didascalies », 1994).

§25

Sanda Golopentia explique qu'il existe « deux façons de lire le théâtre³⁵ ». La première lecture est dite « littéraire » : elle « équivaut à un jeu interprétatif, à un expériment mental que le lecteur "passif" effectue en solitaire, face au seul texte » – lecture qui, si elle « aboutit à un spectacle mental », ne va pas « influencer sur le spectacle "en chair et en os"³⁶ ». La lecture littéraire s'oppose directement à la seconde lecture, dite « opératoire », qui « équivaut à un travail interprétatif, fourni par une *collectivité lectrice* "active" composée du metteur en scène et de la troupe, afin de transformer le texte dramatique en spectacle³⁷. » Cette dernière lecture, qui « s'effectue dans l'*imminence* d'une représentation », « requiert des agents hautement spécialisés – acteurs, scénographes, metteurs en scène, costumiers, etc., ou, au moins, des agents disposés à acquérir un savoir-faire ponctuel et déterminé (et donc, ouverts en principe à la spécialisation)³⁸ ». Sanda Golopentia ajoute :

De ce point de vue, le texte de l'auteur dramatique est un scénario théâtral, l'équivalent des partitions pour concerts ou des recettes de plat. Il est, plus simplement,

³⁵Golopentia 1994 : 18.

³⁶Golopentia 1994 : 22.

³⁷Golopentia 1994 : 23 ; l'autrice souligne. Il ne faudrait pas croire « qu'on ne peut pas pratiquer la lecture opératoire d'un roman, voire d'un poème, ou qu'on ne peut pas s'essayer à la lecture littéraire d'un texte dramatique, d'un scénario de film, du mode d'emploi d'un appareil ou d'une recette culinaire. » (18) De fait : « On peut lire opératoirement un poème afin d'en préparer la récitation-spectacle ou la mise en musique » (19) et « le théâtre se prête aussi à une lecture littéraire réflexive et auto-suffisante, initiatique et solitaire. » (20) Il existerait toutefois différentes « voies royales du contact » avec les différents textes : « dans la culture occidentale contemporaine, la lecture littéraire des poèmes et des romans représente le cas banal, non-marqué, alors que leur lecture opératoire correspond au cas marqué, extraordinaire. De même, la lecture opératoire des pièces de théâtre, des scénarios de film, des recettes culinaires etc. représente le cas normal, non-marqué par rapport au cas marqué et inhabituel qui est représenté par les lectures littéraires de ces textes. Il faut dire cependant qu'à la différence des scénarios de film, des modes d'emploi ou des recettes de cuisine, les textes dramatiques sont devenus — pour la plupart — un objet de consommation littéraire bien installé dans la conscience sémiologique des lecteurs d'aujourd'hui. On lit encore assez rarement les vaudevilles, les farces, les pièces de boulevard. On a acquis cependant, et solidement, l'habitude de lire les tragédies classiques, le théâtre de Shakespeare, Goethe, Claudel, Montherland, Camus, Ionesco, Beckett, Duras ou Genet. De ce point de vue, et à la différence du film, on peut dire que l'opposition entre une lecture marquée (littéraire) et une lecture non-marquée (opératoire) du théâtre est en train de se neutraliser — ou presque. Ce qui la maintient et la nourrit, c'est surtout, sinon uniquement, l'opposition encore très nette entre les types d'agents sémiologiques qui pratiquent les deux types de lecture mentionnés. » (20-21)

³⁸Golopentia 1994 : 21 ; l'autrice souligne.

la recette d'un spectacle (le mode d'emploi d'une pièce de théâtre étant constitué par le texte de la mise en scène)³⁹.

§26

Grosso modo, « l'indexation pragmatique des répliques par le biais des didascalies a un caractère *intradiegétique* » dans le cas d'une lecture littéraire, tandis que « dans une lecture opératoire [...] les didascalies fonctionnent en tant qu'indices *extradiégétiques* des propos-spectacle⁴⁰. » Bref : soit on pratique une lecture littéraire (ou *diégétique*), soit on pratique une lecture qui s'accomplit dans une autre pratique : la pratique scénique.

§27

Ne faut-il toutefois pas encore distinguer une troisième lecture, qui cherche les « indices extradiégétiques des propos-spectacle » (elle n'est donc pas littéraire), non pas en vue de la réalisation effective d'une mise en scène future, mais pour nourrir une lecture individuelle et « complète⁴¹ » (elle n'est donc pas opératoire) – bref, une lecture attentive aux « effets de scène », qu'on pourrait qualifier, à la suite de Véronique Lochert, de « théâtrale⁴² » ?

LES TROIS LECTURES DU TEXTE : LITTÉRAIRE, SCÉNIQUE, OPÉRATOIRE

§28

Dans un article plus récent plaçant « pour une théorie de la lecture du texte dramatique », Jean de Guardia et Marie Parmentier (« Les yeux du théâtre », 2009) posent qu'« il existe, dans la pratique, deux lectures du théâtre, et non pas une seule⁴³ ». Ils distinguent entre la « lecture fictionnelle » (qui tendrait vers la fiction) et la « lecture scénique » (qui tendrait vers la scène). Disons-le d'emblée : l'opposition entre scène et fiction n'est pas convaincante. Le théâtre consiste précisément dans le fait qu'une « scène »

³⁹Golopentia 1994 : 23.

⁴⁰Golopentia 1994 : 24 ; l'autrice souligne.

⁴¹C'est l'une des caractéristiques de la lecture littéraire selon S. Golopentia : « la lecture des romans et des poèmes est perçue comme étant une lecture *indépendante* et *auto-suffisante*. Elle est considérée *complète*, même si le lecteur "naïf" ne découvre pas dans le texte qu'il lit les aspects que des critiques littéraires auraient repérés dès leur premier contact avec le roman ou le poème. À l'opposé, la lecture d'une pièce de théâtre se définit d'emblée comme *incomplète*, *insuffisante* et *subordonnée*. » (Golopentia 1994 : 18)

⁴²V. Lochert décrit ainsi ces deux « modes de lecture » : « Plusieurs modes de lecture s'offrent donc au lecteur d'un texte dramatique, qui sollicite dans des proportions variables l'expérience et la connaissance de la scène, les facultés de l'imagination, l'esprit critique, la raison et la maîtrise des canons littéraires. À la lecture littéraire, qui efface l'écart entre lecteurs et spectateurs en considérant la pièce sous un angle purement textuel, s'oppose la lecture théâtrale, qui procède à une véritable représentation imaginaire de la pièce sur la scène de l'esprit et se rapproche à la fois du travail de création du *poeta scenico* et de la lecture opératoire effectuée par les acteurs. » (Lochert 2009 : 288-289)

⁴³De Guardia et Parmentier 2009 : 132.

est réalisée sur « scène », qu'une « action » *dramatique et théâtrale* « advient » (D. Guénoun) : la scène est dans le texte au moins aussi « fictionnelle » que la fiction est « scénique ». Mais il paraît indubitable qu'il existe, outre la lecture opératoire, « deux manières de lire » du théâtre individuellement. L'enjeu est de réussir à les caractériser.

§29

Jean de Guardia et Marie Parmentier sont d'avis que « les textes de roman et de théâtre [...] sollicitent [...] l'imagination du lecteur selon des modalités essentiellement différentes », même lorsque la lecture « néglige la scène⁴⁴ » théâtrale. Pour eux, la lecture « fictionnelle » du théâtre se distingue d'une lecture « comme un roman » : elle serait *spécifique au texte dramatique*, au même titre que la lecture « scénique ». Pour appuyer leur conviction, les deux chercheurs convoquent la distinction faite par Nelson Goodman dans *Langages de l'art* (1968, 1976) entre la « partition » (le dialogue, à « exécuter » ou « réaliser » sur scène) et le « script » (les didascalies, à interpréter)⁴⁵. Selon Jean de Guardia et Marie Parmentier, nous lirions toujours différemment les segments textuels ressortissant à la partition et ceux ressortissant au script.

§30

La chose peut paraître entendue. Mais d'une part, la distinction entre script et partition ne vaut que pour un lecteur reconnaissant un devenir scénique au texte. Parmi les textes en général qui sont des scripts, « [l]e texte d'une pièce [...] est un composé de partition et de script » parce qu'il est justement « le texte *d'une pièce* », comme l'écrit Goodman, c'est-à-dire le texte d'un spectacle, qui peut servir à réaliser une œuvre sans en être une lui-même⁴⁶. De la même manière, si un roman (plus ou moins dialogué) est mis

⁴⁴De Guardia et Parmentier 2009 : 138.

⁴⁵Goodman [1968, 1976] 2011 : 249-250. Il n'est pas le lieu d'entrer dans le détail de la théorie de Goodman. Rappelons simplement que la « partition » correspond pour Goodman à ce qui identifie une œuvre, alors qu'un script « est ambigu, ou bien manque de disjointure ou de différenciation sémantique » (240). Dans le cas d'un spectacle, ce qu'on juge valoir pour « partition » peut être « inscrit ». Cette « inscription-de-partition » sert ensuite à « exécuter » l'œuvre à nouveau, à condition que « l'exécution-de-partition » soit jugée correcte : « L'identité de l'œuvre et de la partition est maintenue dans toute série de pas dont chacun mène soit d'une exécution concordante à une inscription-de-partition, soit d'une inscription-de-partition à une exécution concordante, soit d'une inscription-de-partition à une copie vraie. » (Goodman [1968, 1976] 2011 : 218) Il précise : « Cela suppose que soit établie une distinction entre les propriétés constitutives d'une œuvre et celles qui ne le sont pas [...]. Bien sûr, la notation ne dicte pas arbitrairement cette distinction, qui doit suivre en général – mais parfois amender – des voies déjà tracées, et par la classification informelle des exécutions en œuvres, et par des décisions pratiques quant à ce qui est prescrit et à ce qui est facultatif. Se prête à la notation un art dont la pratique antérieure ne se développe que lorsque les œuvres produits sont habituellement éphémères, ou dépassent les possibilités d'une seule personne. » (154-155)

⁴⁶Comme le précise Bernard Vouilloux dans *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, il s'agit en fait d'une « pseudo-partition » : « Les dialogues y fonctionnent [dans un texte dramatique] comme des

en scène, le texte devient une partition de l'œuvre réalisée sur scène :

Dans le cas d'un roman qui consiste partiellement ou même entièrement en un dialogue, le texte est l'œuvre ; mais le même texte, pris en tant que texte pour une pièce est ou contient la partition pour une œuvre⁴⁷.

§31

D'autre part, on ne saurait déduire de la théorie de Goodman qu'un lecteur de théâtre – même celui qui pratique une lecture « scénique » – lirait le texte de la même manière qu'un praticien le mettrait en scène⁴⁸. Si le metteur en scène se confronte bien à l'opposition entre « partition » et « script » dans l'opération d'« exécution » de l'œuvre, c'est-à-dire dans sa lecture *opératoire* (pour autant qu'il désire exécuter cette œuvre et non en créer une nouvelle sur la base du texte), ce n'est pas le cas du lecteur qui, dans sa lecture « fictionnelle » ou « scénique », ne procède à aucune « exécution » au sens de Goodman. De fait, « les lectures silencieuses [ne] sont [pas] les produits terminaux ou les exemples d'une œuvre⁴⁹ » : elles ne correspondent pas à une exécution de l'œuvre théâtrale, qui doit être réalisée devant un public⁵⁰. Le lecteur participe donc au mieux à l'« implémentation » de l'œuvre (*L'Art en théorie et en action*, 1984), ou à

partitions : les concordants du caractère y sont des énonciations (*utterances*) correctement épelées, ou des inscriptions correctement orthographiées, et les exécutions qui concordent avec la *partition* constituent l'identité opérable. La notationalité est approximative en raison de l'homonymie, ce pourquoi Goodman parle de *pseudo-partitions* : dans une dictée, par exemple, l'homophonie ne garantit pas la conformité de l'énonciation, au sens goodmanien d'occurrence phonétique, avec l'identité orthographique de l'exemplaire de départ. » (Vouilloux 1997 : 26 ; l'auteur souligne)

⁴⁷ Goodman [1968, 1976] 2011 : 249 et 250.

⁴⁸ J. de Guardia et M. Parmentier écrivent d'ailleurs : « La lecture du théâtre, même avec tous les yeux du théâtre que l'on voudra, est bel et bien un processus de lecture, qui partage très peu de caractéristiques avec la représentation. » (de Guardia et Parmentier 2009 : 137.) Elle s'avère « inassimilabl[e] à une mise en scène mentale » (139). Il nous semble qu'elle est encore moins assimilable à une mise en scène effective.

⁴⁹ Goodman insiste beaucoup sur le fait que la littérature, au contraire du théâtre, doit être considérée comme un art à une phase : « [...] ce que produit l'écrivain est ultime ; le texte n'est pas un simple moyen en vue de lectures orales à la manière dont une partition est un moyen en vue d'exécutions de musique. [...] Nous pourrions essayer de faire entrer la littérature dans un art à deux phases en considérant que les lectures silencieuses sont les produits terminaux ou les exemples d'une œuvre ; mais alors on qualifierait tout aussi bien de produits terminaux ou d'exemples l'acte de regarder une image ou d'écouter une exécution, de sorte que la peinture, non moins que la littérature, aurait deux phases et la musique trois. » (Goodman [1968, 1976] 2011 : 148)

⁵⁰ « Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. » (Goodman [1984] 2009 : 63) « Dans l'art dramatique, de même qu'en musique, l'œuvre est une classe-de-concordance d'exécutions. » (249)

son « activation », c'est-à-dire à son « fonctionnement⁵¹ » – au mieux, car Goodman semble exclure la possibilité qu'une « pièce » de théâtre soit activée lors d'une lecture individuelle⁵².

§32

En fait, ce n'est pas la distinction entre « partition » et « script » qui aide à comprendre la manière dont le théâtre peut être lu, mais la distinction entre « exécution » et « implémentation » : soit on exécute le texte (lecture opératoire), soit on l'implémente (lectures « fictionnelle » et « scénique »). Dans le second cas, il reste simplement (mais la question est tout sauf simple) à savoir quelle œuvre (spectaculaire ou littéraire) est activée lors de notre lecture – autrement dit à savoir comment la lecture fait fonctionner le texte sur le plan opéral.

§33

Les textes semblent souvent programmer leur fonctionnement opéral, notamment par le recours aux didascalies. Mais ce recours est souvent ambigu. Les approches les plus convaincantes montrent d'ailleurs que les didascalies relèvent de plusieurs « entre-deux⁵³ ». Il est très facile, comme l'ont écrit Genette (*Fiction et Diction*, 1991⁵⁴) et Bernard Vouilloux (*Lan-*

⁵¹L'exécution (ou « réalisation ») « consiste à produire une œuvre », et « l'implémentation » (par la suite appelée « activation ») « consiste à la faire fonctionner ». Une œuvre ne peut fonctionner que si elle est mise au contact de récepteurs : « le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. » (Goodman [1984] 2009 : 63)

⁵²Pour Goodman, rappelons-le, une « pièce » est réalisée « lorsqu'elle est jouée » (Goodman [1984] 2009 : 63). Il signale que « l'implémentation ne peut jamais avoir lieu sans la réalisation » (66), même si l'implémentation, sans réalisation préalable, « peut faire que ce qui n'est pas une œuvre fonctionne comme art ». Par exemple, « une pierre trouvée sur la plage [...] montée et exposée dans un musée d'art » pourra fonctionner comme art (67). Dans le cas du théâtre, « l'implémentation dépend de la réalisation des deux phases : une œuvre musicale ou dramatique existe seulement lorsqu'elle est exécutée [...]. Dans les arts d'exécution (*performing arts*), les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés ; car le premier fonctionnement d'une pièce se produit lorsqu'elle est jouée (*performed*) devant un public. Ce qui signifie que la représentation d'une pièce devant un public (une question d'implémentation) ne réclame pas seulement une exécution, mais se produit durant l'exécution (*performance*) (une question de réalisation). » (65)

⁵³Dans un article intitulé « Le statut des didascalies : les jeux de l'entre-deux », Thierry Gallèpe identifie six « perspectives » qui sont autant d'entre-deux : la « perspective diégétique [...] entre scène et diégèse », la « textuelle [...] entre texte et paratexte », l'« énonciative [...] entre auctorial et figural », la « typographique [...] entre texte et marge », la « pragmatique [...] entre injonctif, narratif et descriptif » et enfin la « sémiotique [...] entre écrit et oral », auxquelles on peut ajouter un « nouveau champ de tension (entre esthétique et technique) », un autre « entre pôle littéraire [...] et pôle linguistique » et une « ultime tension » entre « jeu auctorial » et « "Je" auctorial ». Il en conclut : « Ce qui définit les didascalies, c'est [...] un entre-deux dynamique [...]. » (Gallèpe 2007 : 23-38)

⁵⁴« L'intention de l'auteur est [...] indécidable entre le descriptif et le prescriptif, ou directif, selon qu'il s'adresse plutôt à un lecteur (Musset) ou à une troupe (Brecht). » (Genette [1991] 2004 : 120-121) Il

gages de l'art et Relations transesthétiques, 1997⁵⁵), de procéder à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une « transmodalisation de la lecture⁵⁶ » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, 1989). Aucune des lectures « fictionnelle » et « scénique » ne saurait dès lors être « spécifique » à un type de texte, même si la lecture scénique s'applique sans doute plus souvent aux textes de théâtre qu'aux romans ou à la poésie. Cette indépendance apparaît peut-être avec plus d'évidence aujourd'hui que le théâtre s'est largement emparé des textes non théâtraux⁵⁷ et que la part des textes dramatiques publiés sans avoir été joués est relativement importante⁵⁸. Il nous semble alors que l'éventuelle spécificité de la lecture des textes de théâtre tiendrait plutôt à leur mise en page (qu'ils partagent avec d'autres textes, non proprement théâtraux) et à son effet sur la saisie de l'information par le lecteur – saisie qu'Ève-Marie Rollinat-Levasseur appelle dans un article la « lecture stéréoscopique⁵⁹ » (2007) –, mais tiendrait aussi à la manière particulière dont l'es-

est significatif que Genette donne ces deux auteurs en exemple et ne semble pas envisager la possibilité que Brecht adresse son texte à des lecteurs.

⁵⁵ « La conversion pragmatique d'un type de lecture à l'autre est d'autant plus aisée que [...] la plupart de[s] actes directifs sont implicites (ou indirects), et comme tels ambigus, et qu'ils peuvent donc être aussi compris comme des descriptions. » (Vouilloux 1997 : 65-66) B. Vouilloux n'est pas clair s'il distingue entre la lecture opératoire et la lecture « théâtrale » (V. Lochert) ou « scénique » (J. de Guardia et M. Parmenier), ou s'il rabat la première sur la seconde. Il précise en effet que « l'activation de l'œuvre par le récepteur peut s'exercer directement sur la première phase [*i.e.* le texte] sans passer par la médiation d'une exécution [*i.e.* une mise en scène] » (54) Mais une fois encore, de quelle œuvre s'agit-il ? Il est évident qu'un lecteur peut lire le texte. Il est moins évident qu'il puisse lire un spectacle : on ne peut en toute logique pas recevoir une œuvre non réalisée.

⁵⁶ « Si on aborde le texte comme notation pour une représentation théâtrale, il est purement représentationnel, les didascalies ayant une fonction prescriptive. Par contre, lorsqu'on le lit comme œuvre littéraire, les didascalies, qui se réfèrent alors à des circonstances du monde fictionnel dans lesquelles se situent les dialogues, prennent une coloration narrative. Cette transmodalisation de la lecture est plus ou moins nette selon l'extension et la nature des didascalies. » (Schaeffer 1989 : 94) J.-M. Schaeffer la juge « improbable » dans le cas de Racine (*idem*).

⁵⁷ Voir notamment un article de Didier Plassard paru dans *Fabula-LbT*, intitulé « "On peut faire théâtre de tout" : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine » (2017).

⁵⁸ Comme le signale Antoine Doré dans un article récent paru dans *Acta Litt&Arts* : « Une particularité de l'édition théâtrale française est qu'elle permet à beaucoup d'auteurs non joués ou peu joués dans des institutions subventionnées ou des théâtres privés d'exister sur la scène éditoriale. » (Doré 2017 : § 24)

⁵⁹ « La double activité de lecture sollicitée par la mise en page du théâtre, visualisation globale des didascalies et lecture linéaire du texte, notamment des répliques, nécessite une réalisation presque simultanée. Car c'est dans le rapport que le lecteur construit entre le texte didascalique et le contenu des répliques qu'il déchiffre le texte. Plus qu'un simple rapport de complémentarité entre ces deux couches textuelles, il découvre aussi un jeu de redondances entre elles et des zones d'indétermination que ni l'une ni l'autre ne viennent combler. » (Rollinat-Levasseur 2007 : 90) « C'est ainsi que la page imprimée peut fonctionner

pace dramatique s'offre à l'appréhension (il est délimité la plupart du temps)⁶⁰ ou encore à la façon dont se construit dans un dialogue et dans les éventuelles didascalies ce que Vincent Jouve a appelé « l'effet-personnage » (*L'Effet-personnage dans le roman*, 1992). Mais sauf preuve du contraire, ces dernières « spécificités » se combinent aussi bien avec la lecture « fictionnelle » qu'avec la lecture « scénique »⁶¹.

comme une invitation à imaginer, avec le déchiffrement des répliques, les personnages nommés dans les indications de source locutoires ou dans les listes, à se les figurer en interaction les uns avec les autres à travers leurs échanges, et à se représenter un certain jeu de scène. Certes, l'expérience de lecture le prouve : ce n'est pas parce que les didascalies existent et fonctionnent comme un indice de théâtralité que le lecteur visualise la scène dans son entier. Mais du fait de leur présentation matérielle sur la page imprimée, les didascalies sont peut-être un appui visuel pour le théâtre de l'imagination et pour la représentation imaginaire de la scène théâtrale. » (92-93)

⁶⁰Sur l'espace dramatique, voir l'article de D. Chaperon intitulé « Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette) » (2018).

⁶¹Pour les raisons que nous avons avancées, ce que J. de Guardia et M. Parmentier pointent ci-après ne tient pas à la distinction entre partition et script (non avenue ici), mais bien à la construction de l'« effet-personnage ». Ils identifient cette construction à une « spécificité » de la lecture « fictionnelle » du théâtre vis-à-vis de la lecture « comme un roman », mais elle n'est pas spécifique aux textes *de théâtre* : elle est spécifique aux textes au *mode dramatique*, éventuellement assortis de didascalies, qui ne sont largement pas tous des textes théâtraux. Lisons : « les “partitions”, appelées à être strictement exécutées par le lecteur, sont beaucoup plus rares dans un roman que dans un texte théâtral. L'essentiel du texte romanesque, dans la terminologie de N. Goodman, correspond à un “script” que le lecteur peut se représenter mentalement de différentes manières. La construction du personnage dans l'esprit du lecteur en est une bonne illustration. Dans un *incipit* romanesque traditionnel, le texte introduisant le protagoniste est un script que le lecteur peut réaliser (provisoirement) de mille manières dans son esprit. C'est l'exemple canonique d'Etienne Lantier dans *Germinal*, autour duquel le narrateur épaissit à loisir l'obscurité – à tous les sens du terme. Inversement, au début d'un texte de théâtre, la construction du personnage dépend d'abord de partitions appelées à être strictement exécutées par le lecteur : les rubriques (la mention de son nom avant chacune de ses répliques) et la *dramatis personae*, qui donne souvent l'état civil des personnages, leurs relations (amant de, père de, etc.), ou leur raison sociale (serviteur, confidente...). Un certain nombre de caractéristiques objectives du personnage de théâtre sont ainsi offertes au lecteur, ce qui restreint considérablement le nombre de représentations possibles. » (de Guardia et Parmentier 2009 : 138) Outre le fait que Goodman déclare clairement que les textes « d'un poème, d'un roman ou d'une biographie [...] ne sont pas des partitions mais des scripts » (Goodman [1968, 1976] 2011 : 246) – il n'y a là *que* du script –, il est probable (mais, à vrai dire, nous n'en mettons pas notre main à couper) qu'il considérerait qu'un texte de théâtre pris comme un poème ou un roman serait constitué de script. Quoi qu'il en soit, un lecteur n'« exécute » rien s'il est seul et silencieux. Par ailleurs, il n'est pas certain que les rubriques et la *dramatis personae* ressortissent pour Goodman à la « partition » d'un texte dramatique – sauf peut-être à considérer qu'elles sont une extension du dialogue ? –, dans la mesure où « une exécution ne [les] détermine pas de manière unique » : « Le texte d'une pièce [...] est un composé de partition et de script. Le dialogue est [...] une partition, et les exécutions qui concordent avec elle constituent l'œuvre. Les indi-

§34

Il est ici temps de reformuler la proposition de Jean de Guardia et Marie Parmen-
tier (laissons tomber la notion encombrante de « fiction ») : soit on lit le texte *comme*
littérature, soit on le lit *comme* théâtre – quoiqu'on puisse encore faire les deux, en al-
ternance ou par hybridation. Nous reprenons à notre compte la proposition de qualifier
la lecture comme théâtre de lecture *scénique*. En nous inspirant de la tripartition de De-
nis Guénoun, nous dirons qu'elle consiste dans la tentative de lire la scène en articulant
une scène (séquence) avec un *sur* scène (espace et plateau)⁶².

§35

En fait, il existe plusieurs lectures scéniques, selon que nous mettons en lien le texte
avec une œuvre « à faire » – appelons-la la lecture *au futur simple* – ou avec une œuvre
existante : la lecture *au passé* (en lien avec un événement scénique antérieur à l'édition)
et la lecture *au futur antérieur* (en lien avec une mise en scène postérieure à l'édition,
mais antérieure au moment de la lecture) dont les ressorts sont différents parce qu'ils
présupposent des attitudes différentes face au texte écrit. Dans le cas où nous avons assisté
à une mise en scène du texte avant de le lire, il s'agit enfin de ne pas négliger les éventuelles
interférences mnésiques que notre esprit est susceptible de produire.

L'IMAGINATION DU LECTEUR (DE THÉÂTRE)

§36

Cette lecture scénique donne un grand rôle à l'imagination du lecteur. Elle demande,
pour le dire avec André Petitjean (« Lire un texte théâtral », 1992), « une robuste capa-
cité *inférentielle*⁶³ ». Ces opérations mentales ont logiquement un impact très fort sur le

cations scéniques, les descriptions de décor, etc., sont des scripts dans un langage qui n'obéit à aucun des
réquisits sémantiques pour la notationalité, et une exécution ne détermine pas de manière unique un tel
script ou une classe de scripts coextensifs. Étant donnée une exécution, on peut transcrire univoquement
le dialogue : différentes manières correctes de le mettre par écrit auront exactement les mêmes exécutions
comme concordants. Mais ceci n'est pas vrai du reste du texte. Une mise en scène donnée, par exemple,
peut concorder avec des inscriptions qui divergent en extension ; il se peut même qu'il soit en théorie
impossible de décider de sa concordance avec certaines descriptions. Les parties du texte autres que le dia-
logue ne comptent pas comme parties intégrantes de la partition définissante mais comme instructions
supplémentaires. » (249-250)

⁶²Cette reformulation a récemment fait l'objet d'une communication intitulée « Qu'est-ce qu'une *lec-
ture scénique* ? Lire une scène, lire la scène, lire sur scène », présentée aux « Rencontres internationales de
Reims : la *lecture littéraire* dans tous ses états » (28.05-01.06.2018). Ce colloque a été organisé par Chris-
tine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé. Une publication est prévue.

⁶³Même si la « fiction dramatique s'actualise sous la forme de deux dispositifs fictionnels possibles,
d'une égale légitimité, l'un d'ordre *textuel*, l'autre d'ordre *scénique* », « ce qui singularise tendancielle-
ment la lecture dramatique tient au fait que l'offre de sens qu'effectue le texte y étant relativement narco-
tisée et en attente d'être actualisée scéniquement, le lecteur doit faire preuve d'une robuste capacité *infé-*

texte lu, notamment parce qu'elles agissent sur ce qu'on peut appeler la *vérité du drame* (*i.e.* : ce qui est vrai dans le drame), au point où l'on a pu faire l'hypothèse frappante que Dom Juan aurait peut-être mis en scène sa propre mort dans la comédie de Molière⁶⁴.

§37

La manière dont fonctionne l'imagination du lecteur de théâtre est mal connue. Dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* (2006), Christian Biet et Christophe Triau proposent par exemple, sur la base de la distinction entre les « lieux » et les « espaces », de se livrer à une « lecture indicielle » du théâtre « qui n'est pas si simple » – pour le moins, car leur modèle est complexe :

[...] dans l'imagination du lecteur, deux espaces se mettent en place : l'espace du lieu, le théâtre ou le type de plateau investi, le lieu scénique (qui peut être pluriel, selon le(s) choix du lecteur), et l'espace théâtral « fictif », l'espace dramatique déterminé par le texte. En outre, [...] en se représentant la fiction et le jeu scénique, le lecteur sera convié à observer, sur lui-même, l'impact de son imagination au point que l'on peut alors parler d'une sorte de dédoublement : je m'imagine un espace dramatique sur un lieu qui doit, par la technique que je développe, m'entraîner dans l'espace où je vivrai mon illusion et dans lequel je ferai en sorte de m'émouvoir⁶⁵...

§38

Cela dit, il n'est pas du tout certain que « le lieu scénique » (matériel, mais ici imaginé) serve obligatoirement de levier pour l'advenue de « l'espace dramatique ». Le caractère facultatif d'une telle « mise en place » permet sans doute d'échapper à ce curieux « dédoublement » que vivraient certains lecteurs. Nous pouvons en effet nous demander dans quelle mesure le « lieu scénique » et « l'espace dramatique » ne sont pas indissociés ou mêlés dans la scène-séquence imaginaire, alternativement ou simultanément scénique et dramatique.

rentielle : savoir inférer un lieu et sa sémantisation à partir d'une constellation d'informants et d'indices spatio-temporels disséminés dans les dialogues et les didascalies ; savoir inférer un statut du personnage à partir de marques qui se conditionnent mutuellement (termes d'adresse, règles de civilité, contenus des échanges) ; savoir inférer un acte de langage ou un état émotionnel à partir d'indices verbaux ou non verbaux mentionnés dans les didascalies ou soulignés par un personnage... » (Petitjean 2005 : 199 et 198 ; l'auteur souligne) A. Petitjean renvoie à *id.*, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », dans *Pratiques*, n° 74, *Pratiques textuelles théâtrales*, dir. *id.* et Marie-Louise Martinez, 1992, p. 105-125, ainsi qu'à Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. II, Paris, Armand Colin, 1992.

⁶⁴Voir à ce sujet un précédent article paru dans *Poétique*, intitulé « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) » (2017).

⁶⁵Biet et Triau 2006 : 576 et 582.

§39

Ici comme ailleurs, il s'agit de ne pas céder à la tentation de systématiser des pratiques qui s'avèrent diversifiées et, pour une part, propres à chaque individu (même s'il existe des constantes). L'imagination des lecteurs fonctionne d'une manière extrêmement variable, y compris chez une même personne, comme le souligne Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* (2011) :

il suffit de relire un texte à quelques années d'intervalle, et de conserver quelque souvenir de sa première lecture, pour s'apercevoir à quel point on « meuble » différemment une *scène* – et donc qu'on la développe chaque fois par l'imagination, aussi vague et fugitive soit-elle⁶⁶.

§40

Si cette capacité à « meubler une scène » ne paraît pas spécifique à la lecture des textes de théâtre⁶⁷, nous pouvons faire l'hypothèse qu'elle est particulièrement sollicitée par eux – et comme légitimée par la *doxa* de leur illisibilité. À cet égard, il ne nous paraît pas surprenant qu'un grand nombre de manuels scolaires existent, dont le but est d'enseigner, outre les connaissances historiques indispensables à acquérir pour l'abord de tel théâtre ou de tel autre, une méthode qui permette d'objectiver un tant soit peu les inférences scéniques des lecteurs.

§41

En français, la méthode la plus célèbre est probablement celle d'Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I*, 1977 ; *Lire le théâtre II*, 1981 ; *Lire le théâtre III*, 1996). Posant en conclusion du premier tome de sa trilogie que « le sens au théâtre, non seulement ne préexiste pas à la représentation, à ce qui est concrètement dit, montré, [et] qu'il ne se fait pas sans le spectateur », la chercheuse propose aux lecteurs de nombreux outils servant à « lire le théâtre », c'est-à-dire à « préparer [...] les *conditions de production de ce sens*⁶⁸ ».

⁶⁶Saint-Gelais 2011 : 460-461 ; nous soulignons.

⁶⁷R. Saint-Gelais inclut les textes de théâtre à l'étude de ce qu'il appelle la « parafictionnalisation » : « Convenons qu'une partie de la diégèse dépend de l'intervention du lecteur, qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu : paraphrases à fonction d'élucidation, inférences, hypothèses, prévisions... Ce discours, je propose de le penser à l'aide de la notion de parafictionnalisation, de manière à souligner que le lecteur ne le produit que pour le verser aussitôt au compte de la fiction. Se dire, par exemple, que Holmes est plus futé que Watson, que Hamlet est névrosé ou que c'est l'amour de Sonia qui décide Raskolnikov à confesser son crime, c'est contribuer chaque fois à la diégèse par des propositions, qu'elles soient paraphrastiques, synthétiques ou conjecturales : ces propositions, lorsque nous les produisons, ne se rapportent pas tant au récit qu'à l'univers fictif. Ce qui définit la parafictionnalisation n'est donc pas son contenu propositionnel, éminemment variable, mais l'orientation diégétique qu'elle imprime à la lecture. » (Saint-Gelais 2011 : 457-458) Plus loin : « du fait du caractère privé de la lecture, la parafictionnalisation n'interdit pas les rêveries, notamment pour tout ce qui a trait à la figuration mentale » (460).

⁶⁸Ubersfeld [1977] 1996 : 226 ; l'autrice souligne.

Dans cette optique, le texte est en attente : il est une phrase en manque d'énonciation. Ubersfeld ne tire pas toutes les conséquences de ce parti-pris théorique. Or la possibilité de générer sur scène plusieurs sens différents sur la base d'un même texte fait de la mise en scène une « performance infinie », comme a pu l'écrire Danielle Chaperon (« Le mensonge sur scène : la performance infinie », 2006) : « Par ricochet, c'est-à-dire par le biais de la mise en scène, le répertoire classique se trouve lui-même emporté dans des zones d'intranquillité ».

§42

Les méthodes se confrontent différemment à ce problème. Jean-Pierre Ryngaert en prend par exemple son parti dans *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991) : sans « jamais invoquer la scène pour expliquer ou justifier le texte », il entend fournir des « analyses d[e] textes envisagées comme autant de pistes dont la scène aura à tenir compte ou qu'elle récusera, et [...] entièrement tournées vers la pratique scénique à venir⁶⁹ ». Nous n'entrerons pas plus dans le détail de ces méthodes⁷⁰, qui prennent souvent position, mais implicitement, au sujet de la valeur opérable à conférer au texte et, partant, quant à la manière adaptée de le lire. Remarquons simplement qu'elles font la plupart du temps l'impasse sur les théories de la lecture⁷¹, pourtant très fécondes en résultats ces dernières décennies⁷², et sur les travaux qui concernent le roman en particulier. Or sommes-nous sûrs que la lecture du roman n'a vraiment rien à nous apprendre de la lecture du théâtre, et plus particulièrement de la lecture des *scènes* ?

EFFETS DE SCÈNE – OU LES FORTUNES D'UNE MÉTAPHORE (EN LITTÉRATURE)

§43

Dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* (1885), Arthur Pougin écrit à l'entrée « Scène » : « On voit que ce mot *scène* est tout particulièrement souple, et qu'il se prête à des acceptions très diverses. » Il désigne en

⁶⁹Ryngaert 2008 : 1.

⁷⁰On peut citer, outre les références précédentes, de nombreux ouvrages à destination des étudiants des premiers cycles, la plupart spécialisés sur une période ou un genre théâtral précis : Nathalie Macé-Barbier, *Lire le drame* (1999) ; José-Luis García Barrientos, *Comment analyser une pièce de théâtre. Éléments de dramaturgie* (2001, trad. 2017) ; Patrice Pavis, *L'analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat* (2002) ; Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre* (2005) ; J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain* (2007) ; Fl. Dupont et Pierre Letessier, *Le Théâtre romain* (2012) ; Michel Corvin, *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain* (2015) ; etc.

⁷¹À vrai dire, l'ignorance est réciproque : la plupart du temps, les travaux récents sur la lecture délaissent les textes de théâtre.

⁷²Pour deux introductions, voir *La Lecture* de V. Jouve (1993) et *Le Lecteur* de Nathalie Piégay-Gros (2002).

effet – on reconnaît quelques éléments chers à Denis Guénoun – « la partie du théâtre où se produit le jeu des acteurs, où se pose la décoration », mais aussi « l'ensemble de la décoration » elle-même et « le lieu où se passe et où se déroule l'action dramatique », sans compter qu'on l'emploie encore au sujet « des divisions de l'action dramatique ». Il est donc « [a]bsolument spécial au théâtre » et « s'emploie » d'ailleurs « pour caractériser, et, si l'on peut dire, pour symboliser l'art dramatique⁷³. »

§44

Aujourd'hui, « ce mot » est toutefois intensément utilisé dans les études littéraires. Filant plus ou moins la métaphore d'Erving Goffman (*La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1959)⁷⁴, il sert par exemple à désigner la « scène d'énonciation » (Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, 2004), les « scénographies auctoriales » (José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, 2007) ou encore la « scène médiatique » (Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, 2017)⁷⁵. Il sert aussi – c'est en lien avec ce qui nous occupe – à désigner ce qui se distingue dans les romans du « sommaire⁷⁶ ». Voici ce qu'en dit Gérard Genette dans « Discours du récit » (1972) :

il est évident que le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le « fond » sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène⁷⁷.

§45

⁷³Pougin 1885 : 668 et 671.

⁷⁴Sur l'usage de la métaphore théâtrale en sciences sociales, voir l'article de Valérie Stiénon dans la revue *COntEXTE* (2011).

⁷⁵Pour une mise au point sur ces derniers usages du terme, voir l'article « Scénographie » de J. Meizoz et l'article « Scène » de Louis Jacob, tous deux dans *Le Lexique socius* (s.d.).

⁷⁶En réalité, il existerait « quatre formes fondamentales du mouvement narratif, que nous appellerons désormais les quatre *mouvements* narratifs[. Ce] sont les deux extrêmes que je viens d'évoquer (*ellipse* et *pause* descriptive [dans le premier cas, le temps du récit est « infiniment plus petit » que le temps de l'histoire – « TR=0, TH=n. Donc TR<∞TH » –, dans le second « infiniment plus grand » : « TR=n, TH=0. Donc TR∞>TH »]), et deux intermédiaires : la *scène*, le plus souvent “dialoguée”, dont nous avons déjà vu qu'elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire [« TR=TH »], et ce que la critique de langue anglaise appelle le “*summary*”, terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous traduirons par *récit sommaire* ou, par abréviation, *sommaire* : forme à mouvement variable (alors que les trois autres ont un mouvement déterminé, du moins en principe), qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse [« TR<TH »]. » (Genette [1972] 2007 : 90-91.) Sur la « scène », voir 107 sq. De manière significative, Genette ne revient pas sur « l'opposition classique entre sommaire et scène » (315) dans *Nouveau Discours du récit* (1983).

⁷⁷Genette [1972] 2007 : 93.

Les « scènes », donc, « se détachent » dans les pages d'un roman sur un « fond » constitué de « sommaires ».

§46

Reprenant à son compte ces usages, un séminaire intitulé « La scène », dirigé en son temps par Marie-Thérèse Mathet à Toulouse, s'est donné la mission suivante, affichée au début de *La Scène* (2001) :

la scène a été prise en compte par la critique, mais tantôt comme une scène énoncée (Genette), tantôt comme scène vécue (Goffman). Ce travail croise les deux niveaux et envisage la scène dans son autonomie. Elle transcende les genres littéraire et artistique puisqu'elle emprunte ses moyens à la peinture, au théâtre et au roman, voire à la prédication, à la poésie et au récit de voyage⁷⁸.

§47

L'idée d'une « transcendance » de « la scène » est également exprimée dans *La Scène de roman* de Stéphane Lojkin (2002). Son auteur y affirme que la scène est ce qui met « en échec la logique discursive ». Elle produirait un « effet spectaculaire » : « quelque chose dans le roman, à un moment donné, ouvre l'espace d'une scène de théâtre ». « De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique⁷⁹ ». C'est cet « effet de scène⁸⁰ » qui doit nous intéresser.

§48

Malgré son application aux autres arts, on voit d'abord que la notion de « scène » ainsi définie emprunte au modèle théâtral – modèle fondamental pour la « critique du dispositif »⁸¹ (également développée à Toulouse, notamment), régulièrement convoqué

⁷⁸Mathet 2001 : 7.

⁷⁹Lojkin 2002 : 1.

⁸⁰« L'effet spectaculaire de la scène, dans un roman, au théâtre, face à une peinture, transcende les genres, est immédiat. C'est, de la lecture, du spectacle, de la visite au murée, ce que l'on retient le mieux, mieux même que les méandres d'une narration, si haletante soit-elle, qui ne peut rivaliser avec la force synthétique qui caractérise la scène, avec les images flash qu'elle suscite et sait imprimer durablement dans la mémoire. Qu'est-ce qu'une scène de roman ? [...] La scène, c'est d'abord le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique » (Lojkin 2002 : 14).

⁸¹Dans un chapitre de *Discours, image, dispositif* (2008, dir. Ph. Ortel), B. Vouilloux explique, à l'occasion d'une mise en perspective du terme « dispositif » et de ses usages, l'utilité du « modèle théâtral » dans ce cadre : « [...] c'est le modèle théâtral de la machinerie qui permet [...] de construire la matrice machinique du dispositif, moyennant un mouvement qui renverse l'une des thèses axiales de la théorie *princeps*, notamment dans sa version lyotardienne, puisque le théâtre y était régulièrement désigné comme le paradigme des totalités closes et hiérarchisées, jusque dans la métaphore freudienne de l'"autre scène". Soit, donc, le dispositif instauré par le théâtre à l'italienne, avec la partition entre la scène et la salle et avec le "refoulement" dans les coulisses, les cintres et le sous-sol de toute l'infrastructure technique, laquelle

par les théoriciens qui s'en sont réclamés ou s'en réclament encore. On est en droit de se demander si ce recours au modèle théâtral est un héritage de la longue « sujétion de la littérature à d'autres codes de représentation⁸² » (Roland Barthes, *S/Z*, 1970). Genette (1972) a cette formule marquante : « Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation⁸³ ». Il reste que la conviction partagée par les chercheurs regroupés autour de *La Scène* est la suivante, ici dégagée dans un compte rendu par Philippe Ortel, paru dans *Acta fabula* :

Dans l'esprit du lecteur [...], la suite linéaire des signes devient facilement planaire, surtout quand le récit propose une scène. La lecture spatialise et iconise spontanément les éléments pourtant successifs du texte⁸⁴.

fait fonctionner le spectacle scénique, mais ne doit jamais être vue de la salle pour que puisse s'instaurer l'illusion mimétique. Cette double disposition dont les deux axes se recoupent à angle droit dans les trois dimensions du volume théâtral (jardin/cour et sous-sol/cintres *vs* scène/salle), l'efficace mimétique du drame, en tant que combinaison d'une histoire (le *muthos* d'Aristote : intrigue et caractères) et d'un spectacle (l'*opsis* du même Aristote : décors et costumes), a tout ensemble pour condition et effet de l'occulter en substituant à la vérité de la fabrication la vraisemblance des apparences. » Toutefois, « [a]ussi central qu'ait pu être le modèle théâtral à certaines époques de la culture occidentale, il ne saurait détenir à lui seul les conditions d'intelligibilité du dispositif. » (Vouilloux 2008 : 22 et 24.) Voir aussi le compte rendu de *La Scène* par Sylvain Fort dans *Acta fabula* (« Le lieu de la scène », s. d.).

⁸² « La contemplation référerait à un pur tableau de peinture ; l'admiration, mobilisant des formes, des couleurs, des sons, des parfums, reporte la description du salon (qui va suivre) à un modèle théâtral (la scène). On reviendra sur cette sujétion de la littérature (précisément dans sa version "réaliste") à d'autres codes de représentation [...]. » (Barthes 1970 : 31-32 ; sur « la scène », voir 160.) Sur le « geste théâtral » de Barthes, voir Christophe Bident, *Le Geste théâtral de Roland Barthes*, 2012. Sur la théâtralité selon Barthes, voir la section intitulée « La théâtralité » du cours d'Éric Eigenmann sur *Le Mode dramatique* (2003).

⁸³ « On ne doit pas méconnaître l'influence exercée pendant des siècles, sur l'évolution des genres narratifs, par ce privilège massivement accordé à la diction dramatique. Il ne se traduit pas seulement par la canonisation de la tragédie comme genre suprême dans toute la tradition classique, mais aussi, plus subtilement et bien au-delà du classicisme, dans cette sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique, qui se traduit si bien dans l'emploi du mot "scène" pour désigner la forme fondamentale de la narration romanesque. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation. Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. » (Genette [1972] 2007 : 176.)

⁸⁴ Ortel s. d. : § 4. Le chercheur conclut ainsi : « on prend conscience du caractère paradigmatique de la notion de scène, et plus largement encore de celle de dispositif. Le champ d'extension de ces notions est au moins aussi important que celui de la poétique des textes, même si leurs territoires respectifs ne se recoupent que très partiellement. »

§49 Si la scène romanesque « spatialise et iconise » (Ph. Ortel), si elle « ouvre l'espace d'une scène de théâtre » (St. Lojkine), faut-il comprendre qu'elle embraye un « effet de scène » similaire à ceux que Denis Guénoun recherche dans les textes de théâtre ? Cet « effet de scène », peut-on l'obtenir depuis tous les arts et tous les types de textes, romanesques et théâtraux, et de la même manière ?

§50 Attardons-nous sur la proposition d'Arnaud Rykner, contenue dans un chapitre de *La Scène*, qu'on gagne à citer longuement :

Si la théâtralisation [dans un texte] fonde ce que l'on peut nommer l'« effet de scène », elle n'agit que comme un cadre dont il faut sortir. [...] À la limite le théâtre sert d'appât : il attire le regard pour l'obliger à se dégager du cadre proprement textuel. Ce qui compte, c'est dès lors moins l'espace dessiné pour faire surgir la scène que l'appel au visible que permet cet espace. Si la théâtralisation ne suffit pas à l'éclosion de la scène, elle la facilite en effet en convoquant les regards [...]. Autrement dit, la monstration ne peut qu'être seconde : seul importe le regard de ceux qui voient la scène, et la construisent en la voyant. La surface se déploie ainsi en trois dimensions, le cadre est débordé par un *dispositif* qui le récupère⁸⁵.

§51 « La scène » serait « construi[te] » par « le regard de ceux qui [la] voient » – regard « convoqu[é] » par « la théâtralisation ». Le théâtre n'est donc pas nécessaire à la scène ainsi définie. La scène n'est pas une conséquence automatique du théâtre :

là où il y a théâtre, il y a scène.

Vrai ? on aimerait pouvoir le croire ; on n'aura pas la naïveté de le faire. Peut-être parce que, bien au contraire, la « scène » [...] est sans doute ce qui se dérobe le plus à la scène (le plateau où évoluent les acteurs) : rien de moins « dramatique » qu'une « scène ». Sans entrer dans les détails d'une définition qui ne pourrait qu'être partielle, admettons que dans la notion de « scène » il y a l'idée d'une certaine permanence : la « scène », c'est ce que l'on retient lorsqu'on a refermé le livre, lorsqu'on a quitté le théâtre. C'est parce qu'on peut l'isoler qu'un épisode fait scène, et la scène opère donc une sorte de prélèvement dans le tissu de la fiction. Ce prélèvement, pour filer la métaphore, va produire un véritable bouillon de culture : la scène, c'est ce qui grouille, ce qui enfle et prolifère dans l'imaginaire de qui la retient. Or que peut-on ainsi prélever dans la fiction théâtrale classique ? Que peut-on isoler ? Que garde-t-on qui soit à la fois du côté de la « scène » et

⁸⁵Rykner 2001 : 104-105 ; l'auteur souligne. Sur le dispositif, voir l'article de B. Vouilloux déjà cité, ainsi que le livre de Ph. Ortel qui le contient (*Discours, image, dispositif*, 2008).

du côté du « dramatique » ? En toute rigueur, la réponse est bien : rien. Le drame tend, par sa nature même, à évacuer tout ce qui relèverait de la « scène »⁸⁶.

§52

Il ne faut donc pas confondre la scène (« le plateau » mais aussi, ici, « le dramatique ») et la « scène » : parmi les scènes, sur la page ou dans la salle, certaines seulement seraient aptes à « faire scène »⁸⁷. La « scène » n'est pas ce qui interrompt « la fiction », mais ce qu'on « prélève ». « Or que peut-on ainsi prélever dans la fiction théâtrale classique », c'est-à-dire dans un drame régulier, dont l'action se tient de bout en bout ? La réponse est nette : « rien »⁸⁸. » C'est pourquoi, selon Arnaud Rykner, « la scène travaille clairement contre le dramatique ». Le chercheur est alors « tenté de définir la scène comme le moment de l'irruption de l'épique au sein du dramatique »⁸⁹. Si l'on pense à la position de Genette présentée précédemment, le retournement s'avère spectaculaire (il demande en toute rigueur que l'on s'attarde sur l'usage qui est fait ici et là des termes « dramatique » et « épique »⁹⁰) – si bien qu'on pourrait amender, en italique et entre

⁸⁶Rykner 2001 : 193.

⁸⁷M.-Th. Mathet écrit cela, qui n'est pas sans rapport : « À ce que l'on voit représenté succède, ou se substitue, derrière l'écran de la représentation, un irréprésentable. Ainsi, au théâtre, le langage fait-il lever une scène qui se présente au-delà de celles qui sont représentées, qui se "présente" parce qu'elle n'est pas "représentée". [...] Car la scène est toujours prête pour l'"autre scène", celle qui se joue derrière l'écran, interdite de représentation. » (Mathet 2001 : 8)

⁸⁸Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans une discussion sur ce point. Bornons-nous à objecter que certaines scènes classiques font bien « scène » et que du point de vue des spectateurs, certaines scènes sont bien « à faire » (on peut être déçu le cas n'échétant pas).

⁸⁹Rykner 2001 : 196. « Des exemples frappants nous sont donnés par Diderot qui, au cœur d'une forme qui résiste par nature à la scène, réintroduit massivement cette dernière par le biais du "tableau". Le tableau, c'est le moment où l'inventeur du drame bourgeois arrête l'action et immobilise les personnages pour les donner à contempler en une posture signifiante. Il découpe dans la continuité dramatique une image qui fait scène. » (*Idem.*)

⁹⁰A. Rykner ne veut pas « entrer dans les détails d'une définition » (Rykner 2001 : 193) de la scène, qui nous semble malgré tout nécessaire : la scène est-elle un équivalent de la « pause descriptive » de Genette (sur le plan de la vitesse narrative), ou est-elle le fruit d'une attention particulière de la part des récepteurs (un « épisode » qu'on « prélève » et « isole ») ? Pour le comprendre, il faudrait notamment préciser le sens des termes « dramatique » et « épique » : la scène est en effet posée comme « le moment de l'irruption de l'épique au sein du dramatique ». Une telle formulation fait évidemment écho à l'usage qu'on a longtemps pu faire de ces deux termes, en particulier dans le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de la Sorbonne-Nouvelle, fondé par Jean-Pierre Sarrazac en 1996. Dans *L'Avenir du drame* de J.-P. Sarrazac (1981), qui se réclame explicitement de *Theorie des modernen Dramas* de Peter Szondi (1956, 1963), ces deux termes désignent chacun une « forme » et un « contenu ». La thèse est que le drame serait entré en crise dès le moment où la « forme dramatique » aurait été travaillée par la présence d'un « sujet épique » (Szondi), sous l'effet d'une « pulsion rhapsodique »

crochets, la proposition de Lise Charles (« La scène : le mot et l'idée », 2011) : « En un mot, la scène, pour nous modernes, c'est le théâtre qui fait irruption dans le tissu romanesque [*ou dramatique*] ; elle est l'autre du récit [*ou du drame*]⁹¹ ». Restons-en là.

§53

À quoi cette brève incursion dans les territoires du roman a-t-elle servi ? À remarquer que le vocabulaire utilisé pour qualifier « l'effet de scène » dans les textes théâtraux et romanesques, c'est-à-dire probablement dans *les textes en général*, a trait aux « surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots » (D. Guénoun), au « détachement » sur un « fond » (Genette), à ce qui « se présente au-delà » (M.-Th. Mathet) et « ouvre » (St. Lojkine), à « l'irruption » (A. Rykner, L. Charles) – bref à ce qui, localement, « spatialise et iconise » (Ph. Ortel). Ce qui « fait scène » (A. Rykner) *dans un texte*, ce serait alors bien ce qui, soudainement, fait signe vers son dehors. Parfois, ce dehors pourrait « avoir lieu » (D. Guénoun) sur la scène d'un théâtre.

RÉPONDRE À « L'APPEL DU TEXTE »

§54

On peut croire que l'article aboutit à une manière d'abracadabra. Il vise plutôt à mettre en évidence le fait qu'une grande part des opérations permettant au lecteur d'inférer la scène théâtrale dans les textes tient à son expertise. De quelle nature celle-ci est-elle ? Un lecteur habitué des spectacles (il en voit souvent, de toutes sortes) la développe. Un lecteur habitué des bibliothèques (il lit des témoignages, des critiques, des études, consulte des données, etc.) la développe aussi – très différemment, mais de manière complémentaire. Cette expertise relève donc d'une *certaine idée* du théâtre et d'une certaine idée d'un *certain théâtre* (celui de la scène élisabéthaine, du « théâtre contemporain », des « classiques » français, du « théâtre russe », du Berliner Ensemble, etc.) qui s'élaborent à leur contact et à celui des livres qui en parlent (écrits par des personnes qui, souvent, mais pas toujours, sont elles-mêmes habituées des spectacles, ou d'un certain type de spectacles ;

(J.-P. Sarrazac). Mais il n'est pas clair dans quelle mesure la forme ainsi comprise ressortit à un *mode* de représentation de l'histoire racontée (dramatique *vs* narratif, dans le vocabulaire de Genette), par principe anhistorique, ou dans un (archi-)genre (dramatique, épique, lyrique), par principe historique.

⁹¹Charles 2011 : dernier §. La chercheuse a raison d'ajouter ce qui suit, à condition de remplacer « théâtrale » par « dramatique » ou, mieux encore peut-être (pour éviter les quiproquos), par « mimétique », car il s'agit de ne pas confondre l'art (théâtral *vs* littéraire) ou l'(archi-)genre (dramatique *vs* postdramatique, prédramatique, lyrique, romanesque, etc.) avec le mode (dramatique ou mimétique *vs* narratif), dont il est probablement question ici : « Il reste qu'il y a une différence fondamentale entre la scène théâtrale et la scène romanesque : tandis que la scène théâtrale forme une entité claire, facilement délimitable, et constitue l'unité élémentaire de la pièce, la scène romanesque ne se démarque pas d'une autre scène, mais du texte narratif lui-même. »

le serpent se mord la queue). Ajoutons encore que cette expertise peut aussi tenir d'une pratique théâtrale – autrement dit que la lecture scénique d'un texte (l'une des deux manières de l'implémenter, au sens de Goodman) peut se nourrir de sa lecture opératoire (son exécution, au sens de Goodman). De fait, la capacité du lecteur à inférer la scène théâtrale tient aussi dans son désir de théâtre (de vocalisation, de gestualisation, de spectacularisation, de sonorisation, d'invention, etc.). Il n'y a là, on le voit, aucune science positive : le lecteur pose un cadre en fonction de ce qu'il connaît et reconnaît, et ce cadre oriente la réception du texte à son seuil.

§55

Le lecteur n'est bien évidemment pas exactement le seul maître à bord : les textes configurent dans une certaine mesure leur rapport à la scène. Mais ils sont souvent ambigus. D'une part ils font généralement signe vers une théâtralisation au statut variable (avérée, souhaitée ou possible), d'autre part ils ont souvent été « remodelés » (V. Lochert) à l'occasion de leur édition, de manière à pouvoir être lus par des lecteurs (dont le profil est à interroger), dans des contextes spécifiques ou variés. Partant, il n'est pas toujours facile de discriminer entre la lecture conforme et la lecture déviante – cela dépend de la valeur opératoire prêtée au texte par les différents acteurs en jeu (l'auteur, l'éditeur, les institutions, les premiers publics, etc.). Cela demande pour chaque texte une enquête. Si l'on en croit par exemple Georges Forestier dans son édition des œuvres complètes de Racine (1999), celui-ci « n'aurait jamais songé [...] qu[e ses pièces] pourraient un jour être lues par des lecteurs formés à la seule lecture silencieuse ». Pourtant, le même Racine « s'avise [à la fin de sa vie] que son œuvre devrait pouvoir devenir un simple objet de lecture individuelle⁹² ». Indépendamment de la valeur opératoire prêtée à un texte par son auteur (si l'on arrive à la déterminer), il s'agit alors de se demander quelle œuvre (spectaculaire, littéraire ou théâtrale) nous voulons lire aujourd'hui, et dans quel but.

§56

Dernier point : nous avons dit que les lectures scénique et opératoire peuvent tout à fait être appliquées à des textes qui ne ressortissent pas nécessairement au théâtre ou, pour une raison ou une autre, qui ne semblent pas *théâtralisables* (i.e. qui ne semblent pas adéquats au théâtre, ici et maintenant). Ces textes éveillent souvent l'intérêt sur le mode du « défi » (c'est souvent le cas des praticiens⁹³) ou sur celui de l'« appel ». En fait, la rhétorique désormais généralisée de « l'appel » n'est pas sans rapport avec la *doxa* de « l'illisibilité du théâtre » que nous avons présentée plus haut. Celle-ci hypostasie en effet la théorie de Wolfgang Iser (*L'Appel du texte*, 1970) qui veut que les « vides » d'un

⁹²Forestier 1999 : LIX-LXVIII et LXIII.

⁹³Voir p. ex. le hors série d'*European Drama and Performance Studies* dirigé par Alice Folco et Séverine Ruset intitulé *Déjouer l'injouable. La scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible* (2017).

texte – de *tous les textes* de fiction – soient nécessaires à « son effet esthétique⁹⁴ ». De nombreux théâtrologues n'ont pas manqué d'affirmer que les vides des textes de théâtre seraient proprement *scéniques* : ils manifesteraient en creux l'absence de la scène dans les textes. Dès lors, ils seraient comblés par l'imagination d'une manière insuffisante, ou insatisfaisante : seul le théâtre serait apte à les occuper efficacement. En manque de la scène qu'il « appelle », le texte de théâtre est alors déclaré particulièrement, voire essentiellement « troué » – selon la reformulation d'Ubersfeld⁹⁵ – et illisible⁹⁶. Il importe toutefois de remarquer que répondre à cet appel *scénique* du texte ne consiste pas à activer l'effet esthétique du *texte* en le lisant (lecture littéraire), mais consiste à tenter d'activer dans la lecture l'effet esthétique de la *scène* (lecture scénique) – ce qui, à vrai dire, est tout

⁹⁴ « [...] les vides ne sont pas – comme on pourrait le croire – une lacune du texte littéraire ; ils constituent, bien au contraire, les prémices de son effet esthétique. En règle générale, le public ne les remarque pas spécialement à la lecture – et cela vaut pour la plupart des romans jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Ces vides ne sont pourtant pas sans conséquence sur la compréhension du texte, dans la mesure où l'on accomplit sans cesse des "aspects schématisés" durant le processus de lecture. Cela signifie donc que le lecteur va combler ces vides ou, du moins, s'en débarrasser. Ce faisant, il use de la marge d'interprétation et tisse lui-même les relations implicites qui lient chaque aspect aux autres. On le remarque ne serait-ce que par la fréquente divergence entre les impressions produites par une première, puis par une deuxième lecture. » (Iser [1970] 2012 : 26) Iser reprend la notion d'« aspect schématisé » (*schematisierte Ansicht*) à Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1931). Il retravaille et discute ce que Ingarden appelle les « *Unbestimmtheitsstellen* » (lieux d'indétermination), pour préférer parler de « vides » (*Leerstellen*) (24-25 ; voir la longue). Iser suggère qu'« il faudrait déterminer à quel niveau du texte se logent les vides et quelle est leur fréquence respective. Ils produiront un effet différent dans le processus de communication s'ils abondent au niveau de la stratégie narrative et se font rares dans l'intrigue ou dans les relations entre les personnages. Les conséquences seront tout autres si l'on rencontre ces vides dans le rôle que le texte attribue au lecteur. Mais la fréquence des vides importe aussi en regard d'un autre type de classification des niveaux textuels. Les vides se placent-ils surtout sur le plan syntaxique – c'est-à-dire se limitent-ils à un système identifiable de règles structurelles du texte ? Ou se trouvent-ils davantage sur le plan pragmatique, à savoir celui du but poursuivi par le texte ? À moins que cela ne soit au niveau sémantique – entendez sur le plan de la signification que doit générer l'acte de lecture ? À chaque fois, les vides produiront un effet différent. » (39-40)

⁹⁵ Aujourd'hui, ce terme de « trou » est devenu un *topos* théorique. Au contraire du terme de « vide » qui signifie l'absence, la métaphore du « trou » nie la matérialité du papier à la manière d'une perforatrice. Cela nous semble révélateur d'un moment de l'histoire des études théâtrales.

⁹⁶ « Contrairement à un préjugé fort répandu et dont la source est l'école, le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique. Nous avons pu ailleurs tenter la tâche paradoxale de dire le texte de théâtre comme illisible et d'essayer de le lire comme le socle d'une pratique ou, plus exactement, d'un réseau de pratiques signifiantes. Il nous sera donc impossible de considérer la « représentation » comme la traduction d'un texte qui serait complet sans elle et dont elle n'apparaîtrait que le double ou la doublure. » (Ubersfeld [1981] 1996 : 9)

autre chose. Faut-il pour autant choisir ? Gageons au contraire que la lecture du théâtre gagne à se pratiquer de toutes les manières – à condition d’avoir clairement en tête ce que l’on fait, et surtout ce que l’on ne fait pas (car on ne peut pas tout faire, ou pas en même temps).

LE POUVOIR DES SCÈNES

§57

Réfléchir au pouvoir des scènes, c’est-à-dire à leur *effectivité* sur un public, demande de distinguer les multiples « scènes » en jeu. Il s’agit aussi, d’emblée, de préciser ce dont on entend parler : de quels objets (quel spectacle, quel texte, quel document, etc.) et de quelle œuvre (spectaculaire, littéraire ou théâtrale). On ne saurait assez rappeler l’avertissement qu’Ubersfeld a disposé en ouverture des trois tomes de *Lire le théâtre* : « C’est l’indistinction texte-représentation qui permet paradoxalement aux tenants de la primauté du texte de reverser sur ce dernier *l’effet* de la représentation⁹⁷. » Tout cela nécessite d’abord de reconnaître notre propre position de lecteur face à un texte, ensuite de conscientiser l’impact que notre lecture (littéraire, scénique, voire opératoire) peut avoir sur lui. Il faut aussi veiller à ne pas reverser l’effet du texte sur la représentation, en reconnaissant aux spectacles une effectivité propre, qu’il s’agit alors de chercher à mesurer par d’autres moyens que la seule lecture (la tâche est tout sauf aisée). Cela peut aboutir à la conclusion que les spectacles sont « seulement des spectacles⁹⁸ » (J. Rancière, *Le Spec-*

⁹⁷Ubersfeld [1977] 1996 : 14 ; l’autrice souligne.

⁹⁸Rancière 2008 : 29. La réflexion sur la question du « peuple » trouve des prolongements intéressants dans ce livre. Rappelons encore que J. Rancière convoque sans cesse la notion de « scène », notamment pour parler du « régime esthétique de l’art » (*Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*, 2011) et, plus spécifiquement, de théâtre et de politique, par exemple dans « Le théâtre du peuple » (*Les Scènes du peuple*, 2003). Il s’en est récemment expliqué dans un long entretien accordé à Adnen Jdey, publié sous le titre *La Méthode de la scène* : « Pour moi, le concept de scène ne revoie pas nécessairement à celui du théâtre comme institution. L’essentiel de la scène, c’est la construction d’une certaine intrigue où les notions se trouvent à l’œuvre, incarnées par des personnages conceptuels. Il y a des points où la rationalité de la scène rencontre ce qu’on pourrait appeler la question politique du théâtre. Mais la rationalité de la scène telle que je la construis [...] peut se comprendre d’une manière entièrement indépendante de l’institution théâtrale. Bien sûr, il y a un certain nombre de points où la question du théâtre et celle du peuple se rencontrent [...]. Il y a des moments où l’on peut dire que la question du théâtre est liée à l’action du peuple, au sens où il y a un rapport entre l’institution matérielle du théâtre et la question d’un espace où le peuple est manifeste, présent comme tel. Ce n’est pas la même chose que la question de la scène comme forme d’intelligibilité [...]. » (Rancière et Jdey 2018 : 15) On consultera également avec profit, du même J. Rancière, « Le gai savoir de Bertolt Brecht » (1979) (dans *Politique de la littérature*, 2007).

tateur émancipé, 2008) – mais sur ce point, Denis Guénoun s’est aussi exprimé⁹⁹. C’est alors qu’on peut commencer à réfléchir au « pouvoir en scène »¹⁰⁰, c’est-à-dire à ce que les scènes représentent (ce qu’elles montrent, ce qu’elles défendent, et/ou celle qu’elles symbolisent).

Quelques mots à propos de : Romain Bionda

Romain Bionda est assistant doctorant à l’Université de Lausanne. Il est co-directeur de la revue *Fabula-LhT. Littérature, histoire, théorie*. Il est membre du comité scientifique de Fabula.org, du comité de lecture d’*Émulations. Revue de sciences sociales* (P.U. de Louvain) et fait partie de plusieurs groupes de recherche sur le théâtre (CET, U. de Lausanne ; GRPSC, U. Paris III ; PRITEPS, Sorbonne U.), la lecture littéraire (LEA !, U. Lisboa) et la narratologie transmédiée (Na-Trans, U. Lausanne). Outre des traductions de l’allemand, il a dirigé *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, *Fabula-LhT* n° 19 ; *la théâtralisation*, *Acta Litt&Arts* n° 4 ; *un état de la recherche*, *Acta fabula* doss. 47 (2017) et écrit une vingtaine d’articles et chapitres, dont plusieurs sur la lecture des textes dramatiques (son sujet de thèse). Il a co-écrit *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (xix^e-xxi^e siècles)* et co-dirige un prochain numéro de *Fabula-LhT* intitulé *La Mort de l’auteur*.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
 BIDENT Christophe, *Le Geste théâtral de Roland Barthes*, Paris, Aujourd’hui, 2012.
 BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu’est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
 BIONDA Romain, « Qu’est-ce qu’un texte dramatique ? », dans *Atelier de théorie littéraire*, doss. *Penser par notions*, dir. Marta Caraion, Marc Escola et Jérôme Meizoz, éd. Béranger Boulay, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.

⁹⁹... dans un article intitulé « Contagion et purgation » (*Actions et Acteurs*, 2005).

¹⁰⁰Au sujet de Corneille, voir *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)* de Lise Michel (2013).

Id., « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : <http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre>

Id., « Le théâtralisable : une proposition », dans *Fabula-LbT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, dir. *id.*, en ligne, 2017 : <http://www.fabula.org/lht/19/bionda.htm>

Id., « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82 ; également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.

Id., « Le rôle de la “valeur opérable” dans l’appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 34, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/narratologie/9122>.

Id., « Qu’est-ce qu’une lecture scénique ? Lire une scène, lire la scène, lire sur scène », dans Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.), *La Lecture littéraire dans tous ses états*, à paraître.

Id., « Lire, voir le théâtre : jouer avec Denis Guénoun », dans Éric Eigenmann, Marc Escola et Martin Rueff (dir.), *Hypothèses sur le théâtre, la politique, l’Europe, la philosophie. Avec Denis Guénoun*, à paraître.

CHAPERON Danielle, « Penser l’espace dramatique (tout contre Gérard Genette) », dans *Études de lettres*, n° 306, *Penser le théâtre*, dir. Michael Groneberg, 2018, p. 47-62.

Id., « Le mensonge sur scène : la performance infinie », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2017 : http://www.fabula.org/atelier.php?Mensonge_dramatique#_ftnref18 ; version antérieure parue dans Ambroise Barras et Éric Eigenmann (dir.), *Textes en performance*, Genève, MétisPresses, 2006, p. 107-123.

CHARLES Lise, « La scène : le mot et l’idée », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2011 : http://www.fabula.org/atelier.php?La_scene.

CORVIN Michel, *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, Montreuil, Théâtrales, 2015.

DIAZ José-Luis, *L’Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

DORÉ Antoine, « L’oralité : un référentiel de théâtralité chez les auteurs dramatiques contemporains », dans *Acta Litt&Arts*, n° 4, *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*, dir. R. Bionda, en ligne, 2017 : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/auteur/217-l-oralite-un-referentiel-de-theatralite-chez-les-auteurs-dramatiques-contemporains#bodyftn23>.

DORT Bernard, « Brecht devant Shakespeare » (1965), *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, 1986, p. 88-110.

DUPONT Florence, « Peut-on lire la comédie romaine ? », dans *La Licorne*, Colloques II, Théâtralité et genres littéraires, dir. Anne Larue, 1995, p. 39-49.

Id. et LETESSIER Pierre, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2012.

EIGENMANN Éric, « La théâtralité », *Le Mode dramatique*, dans *Méthodes et Problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*, Département de français moderne – Université de Genève, en ligne, 2003 : <https://www.unige.ch/lettres/framod/>

European Drama and Performance Studies, hors série, *Déjouer l'injouable. La scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible*, dir. Alice Folco et Séverine Ruset, 2017.

FORESTIER Georges, « Lire Racine », dans Jean Racine, *Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. LIX-LXVIII.□

FORT Sylvain, « Le lieu de la scène », dans *Acta fabula*, en ligne, s. d. : <http://www.fabula.org/revue/cr/13>

GALLÈPE Thierry, « Le statut des didascalies : les jeux de l'entre-deux », dans Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud et PU de Bordeaux, 2007, p. 23-38.

GARCÍA BARRIENTOS José-Luis, *Comment analyser une pièce de théâtre. Éléments de dramatologie* (2001), trad. Christophe Herzog, Paris, Classiques Garnier, 2017.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (1994), *La Relation esthétique* (1997), 2^{de} éd., Paris, Gallimard, 2010.

Id., « Discours du récit. Essai de méthode » (1972) et *Nouveau Discours du récit* (1983), *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 7-290 et p. 291-435.

Id., *Fiction et Diction* (1991), Paris, Seuil, 2004.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1959), trad. Alain Accardo, Paris, Minuit, 1973.

GOLOPENTIA Sanda, « Économie des didascalies », *id.* et Monique Martinez-Thomas, *Voir les didascalies*, Toulouse et Paris, CRIC et Ophrys, 1994, p. 17-129.

GOODMAN Nelson, *L'Art en théorie et en action* (1984), trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet (1996), Paris, Gallimard, 2009.

Id., *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968, 1976), trad. Jacques Morizot (1990), Paris, Arthème Fayard, 2011.

GOUHIER Henri, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

DE GUARDIA Jean et PARMENTIER Marie, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », dans *Poétique*, n° 158, 2009, p. 131-147.

GUÉNOUN Denis, « Présentation » et « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Michel Deguy et alii, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 7-9 et p. 11-24.

Id., « Cours du 20 décembre 2006 », *Livraison et Délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009, p. 139-147.

Id., « La face et le profil » (2004), « Raison du drame » (2004) et « Contagion et purgation » (2004), *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 7-23, 91-109 et 189-199.

Id., « L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre », *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998, p. 9-43. Initialement publié sous la forme d'un essai : Paris, Aube, 1992.

Id., *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 1997.

HAUMESSER Matthieu et COMBES-LAFFITTE Camille, « Introduction », dans *Philosophie du théâtre*, éd. *id.* et Nicolas Puyuelo, Paris, Vrin, 2008, p. 7-91 ; en particulier « Maîtriser le pouvoir du théâtre. Diderot, Craig, Brecht », p. 19-30.

ISER Wolfgang, *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (1970), trad. Vincent Platini, Paris, Allia, 2012.

ISSACHAROFF Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.

JACOB Louis, « Scène », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique socius*, en ligne, s.d. : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/192-scene>.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), 2^{nde} éd., Paris, PUF, 1998.

Id., *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés* (1972), 2^{nde} éd. (2005), Paris, PUF, 2010.

LOCHERT Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.

LOJKINE Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

MACÉ-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, Paris, Dunod, 1999.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MATHET Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MEIZOZ Jérôme, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2017.

Id., « Scénographie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, s.d. : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie>.

MICHEL Lise, *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, PU Paris Sorbonne, 2013.

Id., « La didascalie ou les pratiques du théâtre aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Acta fabula*, vol. II, n° 3, en ligne, 2010 : <http://www.fabula.org/revue/document5536.php>.

NAUGRETTE Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002.

ORTEL Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Id., « Ordres et désordres de la scène », dans *Acta fabula*, s. n., en ligne, s. d. : <http://www.fabula.org/revue/cr/406.php>.

PAVIS Patrice, *L'Analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*, initialement intitulé *Le Théâtre contemporain* (2002), 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016.

PETITJEAN André, « Lire un texte théâtral », dans Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 189-201, ici p. 199 et 198.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, 2002.

PLASSARD Didier, « “On peut faire théâtre de tout” : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine », dans *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, dir. R. Bionda, en ligne, 2017 : www.fabula.org/lht/19/plassard.html.

POUGIN Arthur, « Scène », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme. Jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc. etc. etc.*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie 1885, p. 668 et 671 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674>.

PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

Id., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

Id., « Le gai savoir de Bertolt Brecht » (1979), *Politique de la littérature*, Paris, 2007, p. 113-143.

Id., « Le théâtre du peuple », *Les Scènes du peuple. Les révoltes logiques, 1975/1985*, Lyon, Horlieu, 2003, p. 165-281.

Id. et JDEY Adnen, *La Méthode de la scène*, Paris, Lignes, 2018 ; en particulier « Dramaturgies théâtrales », p. 32-51.

ROLLINAT-LEVASSEUR Ève-Marie, « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », dans Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud et PU de Bordeaux, 2007, p. 81-93.

RYKNER Arnaud, « Présentation. Du visible au visuel : flux et reflux de la scène » et « La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène) », dans M.-Th. Mathet (dir.), *La Scène*, *op. cit.*, 2001, p. 103-108 et 193-211.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991), 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2008.

Id., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2007.

SAINT-GELAIS Richard, « Critique et transfictionnalité », *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 435-532.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines* (1981), Paris, Circé, 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

STIÉNON Valérie, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », dans *CONTEXTES*, n° 8, *La Posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, dir. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, en ligne, 2011 : <https://journals.openedition.org/contextes/4721>

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1956, 1963), trad. Sibylle Muller, Paris, Circé, 2006.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

Id., *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2^{nde} éd., Paris, Belin, 1996.

Id., *Lire le théâtre I* (1977), 2^{nde} éd., Paris, Belin, 1996.

VISWANATHAN-DELORD Jacqueline, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2000.

VOUILLOUX Bernard, « Du dispositif », dans Ph. Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, 2008, p. 15-31.

Id., *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, Paris, L'éclat, 1997.

Pour citer cet article

Romain Bionda, « **Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ?** », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 20/01/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/466>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/429>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« E teus enseigne li dirai... » : Marie de France, les signes et leur surplus de sens

Catherine Nicolas

§I

Lorsque le fils de Milon se présente au vieil homme à la barbe et aux cheveux *chanuz* qu'il vient de désarçonner, il met en scène sur le mode de la prolepse des retrouvailles heureuses avec son père conformes aux espérances de sa mère, sans se douter qu'il fait au futur le récit du présent en train de se dérouler :

Tel anel d'or li *musterei*
E teus *enseigne* li dirai
Ja ne me vodra reneier,
Ainz m'*amerat* e tendrat chier. (*Mil.*, v. 463-466¹)

¹ *Milon*, v. 464-466, p. 504. Toutes les références renvoient à l'édition de Nathalie Koble et Mireille Séguy, *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, Paris, Champion (Champion Classiques – Moyen Âge), 2018. Nous utilisons les abréviations traditionnelles : *Mil.* (*Milon*), *Lc* (*Laiüstic*), *Lv* (*Lanval*), *Bisc.* (*Bisclaveret*), *Fr.* (*Frêne*), *Guig.* (*Guigemar*), *DA* (*Deux amants*), *Yö.* (*Yonec*), *Chait.* (*Chaitivel*), *Chev.* (*Chèvrefeuille*), *El.* (*Eliduc*). Tous les italiques sont de notre fait.

§2

L'anneau d'or, Milon l'a déjà aperçu à son doigt lorsque le jeune chevalier lui a rendu son cheval (v. 430). Quant aux *enseignes*, inutile de produire le *brief* qui contenait « li nuns son pere » (v. 79) et qui développait « l'aventure de sa mere » (v. 80) car les quelques mots que le jeune homme a prononcés pour justifier sa chevalerie hors pair et pour décliner son identité ont suffi à éclairer Milon :

Jeo quid k'il est de Gales nez
 E si est Milun apelez.
 Fillë a un riche humme ama,
 Celeement m'i engendra.
 En Norhumbre fu enveiez ;
 La fu nurriz e enseignez. (*Mil.*, v. 447-452)

§3

et à faire éclater les manifestations de son amour paternel :

Quant Milun l'ot issi parler,
 Il ne poeit plus escuter :
 Avant sailli hastivement,
 Par le pan del hauberc le prent.
 « E Deu ! fait il, cum sui gariz !
 Par fei, amis, tu es mis fiz ! » (*Mil.*, v. 467-472)

§4

Le nom du père, la périphrase pour désigner la mère, l'amour, le secret de la naissance et le nom du pays d'exil sont autant d'*enseignes* – de preuves, de signes de reconnaissance – pour le père déjà interpellé par la chevalerie exceptionnelle du jeune homme, par la vue de l'anneau et par l'impression diffuse qu'une *amitié* un peu spéciale les unit². Les *enseignes*, ici, ce sont les nouvelles qui disent l'histoire du fils, de sa naissance secrète et de son bannissement, mais ce sont aussi les mots qui redisent l'histoire du père (*ama*, *engendra*) et le secret des vieux amants (*celeement*). Plus que simple récit biographique ou étiologique, la parole du jeune homme est miroir de l'*estre* du père et figure d'un amour vieux de vingt ans mais toujours aussi ardent. De fait, ce que voit Milon à ce moment-là, ce qui lui est *mustré* en la personne du jeune homme, ce sont peut-être les mêmes *enseignes* que celles portées par la lettre de la dame et qui, vingt ans plus tôt, lui avaient procuré une joie intense³ :

² « Tu m'as abatu al juster / A merveille te puis amer » (*Mil.*, v. 443-444).

³ Comme la lettre, l'arrivée du cygne lui procure une grande joie. Voir les vers 265-266.

De chief en chief l'ad esgardé [la lettre],
Des enseignes qu'il y trova
Et des saluz se reheita. (*Mil.*, v. 270-272)

§5

De ces *enseignes* nous n'avons, nous lecteur, qu'une saisie imparfaite, médiatisée par le discours indirect libre qui objective la voix de la dame gravée dans la mémoire de l'ami (« Ne poet sanz lui nul bien avoir », *Mil.*, v. 273), de la même façon que le discours du jeune homme était figé dans la virtualité d'un futur (*li dirai*) déjà débordé par le présent de la reconnaissance. Mais la joie intense de Milon, père ou ami, ainsi thématifiée dans le récit, nous invite à nous interroger sur ce qui lui est *mustré*, sur la nature de ces *signes* qui, au-delà de la reconnaissance, disent la puissance de l'amour et tracent en creux le contour d'une merveille⁴ dont nous sentions déjà la présence diffuse à travers le regard appuyé que le père et le fils s'étaient mutuellement porté⁵. Ces deux occurrences du terme *enseignes*, les deux seules des *Lais* de Marie de France⁶, appellent une enquête sur les signes disposés par Marie, pour sonder leur obscurité – dans laquelle la critique a souvent voulu trouver la pierre angulaire de la poétique de Marie –, pour examiner le lien profond qu'ils entretiennent – *oscurement* – avec la merveille si spéciale qui hante les *Lais*, et pour déterminer la place qu'ils occupent dans la construction du sens d'un recueil qui n'a peut-être de merveilleux que l'exceptionnelle puissance de l'expérience amoureuse et poétique qu'il met en scène.

§6

Si le parcours lexical initié autour du mot *enseigne* s'arrête aux deux occurrences de *Milon*⁷, il n'ouvre pas moins d'autres champs d'investigation capables de débusquer les signes dispersés dans les *Lais* : la lettre comme signe écrit ou gravé offert au regard de

⁴Selon Francis Dubost, « la merveille médiévale occupe tous les degrés d'une échelle de sensations et de sentiments qui va de l'étonnement jusqu'à la terreur panique provoquée par les prodiges les plus effrayants. Car la merveille ne déclenche pas seulement un ébranlement intellectuel. Elle s'accompagne aussi d'un trouble émotif : joie indicible, jubilation intense certes, mais aussi angoisse et épouvante » (*Aspects fantastiques de la littérature médiévale*, Paris, Champion, 1991, p. 76).

⁵Lorsque le jeune chevalier arrive au tournoi, Milon cherche à le repérer dans la foule : « Tost l'eurent a Milun mustré, / E il l'aveit *bien* esgardé » (v. 395-396). Et lorsque le fils désarçonne le père, il porte lui aussi un regard appuyé comme si les signes de la vieillesse étaient déjà signes d'autre chose : « Desuz la ventaille *choisi* / La barbe e les chevoz chanuz : / Mut li pesa k'il fu cheüz ! » (v. 420-422).

⁶Dans le *Chaitivel*, le terme apparaît également, mais pour désigner les *enseignes* et les *escuz* qui permettent de reconnaître l'identité des quatre *drus* au tournoi de Nantes (v. 90).

⁷Les autres mots de la famille renvoient moins à la désignation de signes qu'à l'éducation ou à la transmission d'un savoir donné ou reçu (*El.*, v. 206, 488 et 1170). Il n'est pourtant pas anodin que, chez Marie de France, les demoiselles soient toujours *belles et enseignee* (*Guig.*, v. 248, *Fr.*, v. 253, *Lv.*, v. 302, *Chait.*, v. 11), comme les jeunes gens (*Lv.*, v. 67 et 607, *Mil.*, v. 452), que le Frêne *enseigne* aux suivantes chargées de la chambre nuptiale de Goron comment faire son lit (*Fr.*, v. 394), que la femme de Bisclavret *enseigne* à son

celui qui aime en sera un premier, le regard appuyé d'un personnage sur un être ou sur une situation en sera un autre, tandis que les balises traditionnelles de la merveille – les termes *merveille* et *se merveiller*, ainsi que ceux qui disent la peur ou l'effroi, mais aussi les descriptions énergiques – pourront constituer un troisième moyen de repérer ces signes particuliers pour les analyser.

§7

Parmi les objets *lettrés* ou *escrits*, on ne peut pas ne pas retenir en premier le *bastun* du *Chèvrefeuille* sur lequel Tristan a « De sun cutel escrit sun nun » (*Chev.*, v. 54), mais à propos duquel la critique s'est beaucoup interrogée, pour savoir quelle était la nature exacte de la *summe de l'escrit* portée par le bâton⁸ : simple prénom, longue glose sur la métaphore du chèvrefeuille et du coudrier dont le contenu nous est rendu au discours indirect et qui se clôt sur les deux vers les plus commentés de tous les *Lais* (« Bele amie, si est de nus : / Ne vus sanz moi, ne jeo sanz vus », v. 63 à 78), ou message dense resserré autour du support et de quelques signes capables de développer toute la rêverie amoureuse que la reine lui a inspirée ? On ne connaîtra pas la nature exacte du message, mais l'expérience de lecture qui nous est rapportée nous éclaire sur le fonctionnement du signe : « Le bastun vit, bien l'aparceut, / Tutes les lettres i conut » (v. 81-82). La reine voit l'objet *lettré*, identifie un signe et y retrouve un contenu qu'elle (re)connaît : le nom de Tristan (*tutes les lettres*), l'indice de sa présence dans les lieux dénoncée par le bâton (« Autre feiz li fu avenu / Que si l'aveit aparceü », v. 57-58), et peut-être des mots qui avaient été siens avant qu'il ne les grave sur le bâton (« ceo k'il aveit escrit, / si cum la reïne l'ot dit », v. 109-110). Autrement dit, ce que voit la reine à travers ce signe qui lui revient, c'est le *surplus* : la figure de son ami, l'image de l'amour qui les unit et la joie des retrouvailles⁹.

amant le chemin que prend son mari pour se rendre dans la forêt (*Bisc.*, v. 123), et que le chevalier oiseau *enseigne* à sa dame les vertus de l'anneau qui neutralisera la mémoire de son mari (*Yo.*, v. 416), car les personnages transmettent ou reçoivent un savoir comme Marie se propose de le faire pour son lecteur/auditeur dès les premiers vers du Prologue.

⁸Voir en particulier le dossier de Mireille Demaules en annexe de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (*Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1301-1305. Dans la note 3 de la page 537 de notre édition, N. Koble et M. Séguy reviennent sur le sens de ce terme : « Comme en français moderne, “somme” est un terme ambigu : il traduit la complétude d'un énoncé obtenu par accumulation d'informations, ou bien l'essence d'une chose, obtenue au contraire par condensation d'éléments symboliques ou signifiants ». Elles penchent pour la seconde hypothèse mais rappellent que « le manuscrit S [...] fait du bâton le support d'un long message écrit ».

⁹La leçon du manuscrit S qui précise que le lai a été écrit par Tristan « por la joie qu'il ot eüe, / De s'amie qu'il ot veüe / Par le baston qu'il ot escrit » met en avant la joie des retrouvailles. Valérie Fasseur en fait une lecture un peu différente, même si le processus est le même : « le noisetier, nommé Tristan, n'est plus seulement support matériel du message, mais se trouve en quelque sorte investi de la présence réelle de Tristan, qui rend flagrante, par contraste, l'absence du chèvrefeuille et de l'amante » (« Comment

Dans la rencontre de la *lettre* et du *surplus*¹⁰, le signe obscur se fait signe total capable de dire la *joie* des deux amants les plus célèbres du XII^e siècle. Et la particularité de ce signe total, c'est qu'il est à la fois le point aveugle du lai et un équivalent du lai qu'il met en abyme, puisque, dans la fiction d'écriture, Tristan a entrepris d'écrire un *nuvel lai*

Pur la joie qu'il ot eüe
De s'amie qu'il ot veüe
Et pur ceo k'il aveit escrit,
Si cum la reïne l'ot dit,
Pur les paroles remembrer (v. 107-111)

§8 pour dire la joie des amants, donc, et faire *remembrance* du bâton gravé. Comme le bâton, le lai dit la joie des amants, mais en plaçant ainsi en miroir le message gravé sur le bâton et le texte poétique, la mise en abyme creuse à l'infini l'obscurité du signe. Le signe est creux, et il creuse le lai comme Tristan entaille le bâton, car c'est en enlevant de la matière que Marie parvient à dire la joie des amants et à faire la *sume de l'escrit*, le hiéroglyphe de l'amour.

§9 Au bâton de Tristan, fait écho la « piece de samit a or brused et tut *escrit* » du *Laüstic* (v. 136) dans laquelle la dame enveloppe l'oiseau mort pour transmettre, telle Philomène, toute l'*aventure* à son amant afin qu'il n'aille pas croire à quelque dérobade de sa part et que leurs échanges puissent continuer¹¹. C'est donc un signe que son amour n'est pas mort et même qu'il est bien vivant qu'elle adresse à son amant. Là encore, nous ne connaissons pas la lettre du message, mais peu importe finalement que l'*aventure* raconte la découverte du mari et le piège mortel tendu à l'oiseau ou qu'elle écrive son aventure à elle, peut-être dans les termes métaphoriques qu'elle utilise pour se justifier devant son mari¹² : l'important reste que l'*escrit* qui entoure le petit corps mort vienne, comme un phylactère, rappeler les miracles de l'amour opérés jusque-là par ce petit corps saint

passer des Anciens aux Bretons. L'hybridation des sources littéraires européennes chez Marie de France », *Européens qui sommes-nous ?* actes des 2^e et 3^e Colloques Europe / textes réunis par Jean-Xavier Ridon, Pierre-Alexis Mével et Nadine Laporte, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 27).

¹⁰Pour Valérie Fasseur, « c'est donc Iseult qui restitue le message dont le lai livre au lecteur 'la sume', elle est l'auteur du 'surplus' qui forme avec la 'lettre' la *sume de l'escrit*. La 'sume de l'escrit', c'est le signe élaboré par Tristan, que complète l'interprétation qu'en donne Iseult » (*ibidem*).

¹¹Voir les vers 126 à 134 où la lamentation de la dame fait état de ses inquiétudes quant à ce que pourra *cuidier* l'amant lorsqu'il ne verra plus l'oiseau.

¹²Il nen ad joie en cest mund / Ki n'ot le laüstic chanter. / Pur ceo me vois ici ester. / Tant ducement l'i oi la nuit / *Que* mut me semble grant deduit; / Tant m'i delit et tant le voil / *Que* jeo ne puis dormir de l'oïl (*Lc*, v. 84-90).

et prolonger les vertus du rossignol en disant au présent le désir de la dame. Le *surplus* vient, cette fois, de la réponse de l'amant qui enchâsse le rossignol dans un petit coffre richement décoré qu'il porte toujours avec lui (v. 156). Et si la lettre de l'*aventure* écrite sur le tissu précieux ne nous est pas donnée – pas plus que la *sume de l'escrit* du bâton de Tristan –, si elle creuse un vide dans le poème en désignant le point obscur, elle n'en est pas moins un signe total – que le messenger rendra lui-aussi dans sa totalité (« *Tut sun message li cunta* », v. 143) – et un équivalent du lai tout entier. Marie joue en effet de l'ambiguïté des termes lorsqu'elle raconte la remise du rossignol à l'amant par le messenger de la dame :

Tut sun message li *cunta*
 Le laüstic li *presenta*.
 Quant tut li a *dit e mustré*
 E il l'aveit bien *escuté*,
 De l'aventure esteit *dolenz*. (*Lc*, v. 143-147)

§IO

L'abondance des verbes de parole, la polysémie de *presenter* et de *mustrer* (« rendre manifeste ») et la désignation de la chose, « le laüstic » – le rossignol mais aussi le titre du lai –, nous laissent un doute que vient lever le verbe *escuter*. C'est dans l'oreille attentive de l'amant qui reste *dolenz* après le récit de l'*aventure*, que le signe trouve son *surplus* : pour lui, le rossignol chante encore à travers la voix du messenger pour dire l'amour de la dame et son désir ardent de le manifester. Enveloppé dans le tissu *escrit* de l'aventure et dans le récit du messenger, le corps mort de l'oiseau devient donc vivante relique. Et lorsqu'il est enchâssé dans le précieux coffre puis dans le poème-reliquaire de Marie, il se fait signe ressuscité de la joie des amants. Comme précédemment, c'est en évidant la lettre que Marie parvient à la transfigurer.

§II

Le corps de Guilliadun ne porte pas de lettres. Pourtant, le regard porté par Guil-delüec sur la jeune fille « blanche et vermeille » (*El*, v. 972) donnée pour morte ne va pas sans rappeler celui d'Iseut sur le bâton :

El *vit* le lit a la pucele,
 Ki resemblot rose nuvele ;
 Del cuvertur la descovri
 E *vit* le cors tant eschevi,
 Les braz lungs e blanches les meins,
 E les deiz greilles, lungs et pleins.
 Or *seit ele la vérité*
 Pur quei sis sire ad duel mené (*El*, v. 1011-1018).

§12

Comme la reine *voit et connaît*, comme l'amant du *Laüstic* écoute et est touché (*dolenz*, v. 147), l'épouse trouve dans la *semblance* (*resenblot*) offerte à son regard un *savoir*, une *vérité*, sur le deuil insoutenable que porte son mari et, par là, sur la nature de l'amour qu'il partage avec cette jeune femme. Comme l'a montré Francis Dubost, « cette merveille sans merveilleux porte en elle-même l'évidence courtoise que l'amour inspiré par une telle femme, une telle *gemme*, a quelque chose de magique, qu'il est d'un autre ordre, doté d'une légitimité supérieure à celle de la conjugalité ordinaire¹³ ». Plus que de magique, cet amour a quelque chose de paradoxalement vivant. Dans l'héritage de la lyrique courtoise, la *rose nuvele* – ici juste évoquée mais parée des couleurs de la merveille – fait signe en direction de la reverdie, de la renaissance et, peut-être, comme le rossignol, de la vie et de la joie (« Il nen ad joie en cest mund / Ki n'ot le laüstic chanter », *Lc*, v. 84-85). Le corps de la demoiselle se donne donc comme signe offert massivement à la compréhension : à la fois signe de mort et signe de vie, la merveille de beauté rencontre, dans le regard de la dame, le deuil merveilleux d'Eliduc et en libère le sens, ou plutôt le *surplus*, en devenant un signe évident de l'amour exceptionnel qui relie les deux êtres.

§13

Que penser, à partir de là, de l'évidence qui frappe le vieux barbon jaloux de *Guigemar* face à l'image pourtant à la limite du burlesque du jeune amant de sa femme armé d'une poutre de sapin destinée jusque-là à supporter l'étendoir à linge (*Guig.*, v. 593-596) :

Li sire l'ad *mut* esgardé ;
 Enquis li ad e demandé
 Ki il esteit e dunt fu nez
 E coment est laeinz entrez (*Guig.*, v. 601-604).

§14

Du regard appuyé du mari naît la certitude que Guigemar est un être à part. La simple volonté d'exterminer l'intrus cède alors la place à l'interrogation sur son identité et son origine, puis à l'incrédulité, et enfin à l'idée de le renvoyer dans son pays – dans son (autre) monde – grâce à la nef sans pilote qui l'a amené. A-t-il vu le défaut de nature du jeune homme – cette absence de signe qui le donnait *a peri* dans son pays et faisait de lui un mort d'amour¹⁴ ? ou la nature extraordinaire de celui qui a été frappé au coin de la merveille de la biche blanche par le retour de la flèche ? A-t-il vu sa blessure à la cuisse qui lui signifie que, comme le vieux prêtre impuissant, Guigemar ne présente aucun danger

¹³Francis Dubost, « Les motifs merveilleux dans les *Lais* », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille dans les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1995, p. 41-80 ; p. 71.

¹⁴« Nuls ne se pout aparcevoir / Kë il voslist amur avoir. / Pur ceo le tienent a peri » (*Guig.*, v. 65-67). Voir l'étude d'Antoinette Saly qui relit le motif de la nef sans pilote à la lumière du topos du mort d'amour de la lyrique courtoise (« Observations sur le lai de Guigemar », *Image, structure et sens*, p. 7-21).

pour son honneur ? A-t-il entrevu, comme la femme d'Eliduc, la beauté du jeune homme qui reconstitue l'équation amoureuse du lai (« Vus estes bels e ele est bele ! », v. 453) et dit l'évidence d'un amour d'un autre ordre dont la légitimité déborde toutes les lois du mariage et avec elles sa propre légitimité de mari ? Dans le non-dit, le signe reste obscur et oppose son évidement à l'évidence saisie par le mari. La réponse de Guigemar, rapportée au discours indirect, explicite quelque peu les signes qui ont été *reconnus* par le mari :

Cil li cunte cum il vint
 E cum la dame le retint ;
 Tute li dist la destinee
 De la bise ki fu navree
 E de la neif e de sa plaie. (*Guig.*, v. 605-609)

§15

La parole prophétique de la biche, la nef sans pilote et la blessure sont données comme autant de signes de reconnaissance, de preuves, que le mari rejette : de fait, voir la blessure guérie, c'est voir la prophétie accomplie et recevoir la preuve de l'amour partagé des deux amants auquel il refuse de prêter foi. En multipliant les signes féériques, Guigemar ne cherche donc pas à prouver sa nature autre ni à asseoir sa position de force (« Ainz ke il d'eus seit aprimiez / Les avrat il tuz maïniez », v. 599-600), mais à dévoiler la puissance de son amour qui le met paradoxalement en position de faiblesse (« Ore est del tut en sa manaie », v. 610). Étonnante au premier abord, cette inversion trouve sa raison d'être dans l'intertexte des lais car elle place Guigemar dans une situation qui ne va pas sans rappeler celle de Lanval lorsqu'il révèle l'existence de son amie la fée : montrer sa blessure guérie, c'est, pour Guigemar, mettre au jour son amour exceptionnel et devoir dès lors en apporter les preuves. Seule une nouvelle preuve peut alors le sauver et c'est le retour de la nef sans pilote qui la fournira. Dans le récit abrégé de Guigemar (une *sume* du lai ?), la logique du lai qui révèle les preuves de l'amour vrai prend alors le pas sur celle du conte qui aurait donné la victoire au puissant héros venu libérer et enlever la jeune femme enfermée. Le regard appuyé du mari sur Guigemar met donc en lumière à la fois les signes qui disent l'amour et les indices génériques qui disent le glissement du conte au lai.

§16

Le jeu des regards appuyés et le glissement générique se retrouvent dans *Frêne* : regard de la suivante de la mère sur l'arbre qui dresse derrière elle son *ombre* inquiétante (v. 166-170), regard du portier sur la *chose* placée dans l'arbre (v. 187), regard appuyé (*forment*) de l'abbesse sur le bébé (v. 222), regard de la mère sur celle qu'elle a lointainement reconnue comme sa fille lorsqu'elle enlève son manteau (v. 383-384), puis sur les objets (la couverture, v. 413 ; l'anneau, v. 444), regard des barons, enfin, sur la jeune femme qui ne laisse rien paraître de ses sentiments quand elle prépare la chambre des

époux (v. 381-382). Si la couverture et l'anneau sont sans doute de simples signes de reconnaissance disposés par la mère pour elle-même¹⁵, l'arbre destiné à faire de l'ombre – ou plutôt l'*umbre* de l'arbre¹⁶ – et le corps si magnétique de la jeune femme placés sous ces regards multiples interrogent leur nature de signes. Placés en miroir, ils disent à la fois « la merveille du frêne » – l'identité obscure de la femme et celle de l'arbre, et peut-être l'histoire d'une nymphe sylvestre amoureuse d'un mortel issue d'un conte ancien¹⁷ – et l'extraordinaire force de son amour pour Goron, d'un amour d'un autre ordre qui sait cacher ses peines et ses douleurs, y compris quand elle apprend qu'elle va perdre son ami par le mariage. Là encore, rien n'est dit de ce que les personnages voient mais le signe obscur, élevé au rang de merveille par le regard et vidé de son contenu légendaire par les non-dits du lai, dit ce que l'amour de la jeune femme a de si solide et de si exceptionnel, de merveilleux donc. La *figure* de l'arbre et le corps de la jeune femme prennent le relais de la légende mise à distance pour dire l'évidence de l'amour humain.

§17

L'*umbre* du frêne appelle à son tour celle de l'*ostur* d'*Yonec* qui, sous le regard appuyé de la dame (« E ele l'ot bien *esgardé* », v. 114), devient un chevalier « bels e genz » (v. 115) et suscite un effroi bien normal (*poiür*, v. 118) chez la dame confrontée à cette « merveille » (v. 116). De la même façon que le corps magnétique de Frêne ou l'*umbre* de l'arbre laissaient apercevoir le spectre d'une légende amoureuse lointainement oubliée¹⁸,

¹⁵L'anneau de Frêne dont « La verge entur esteit *lettree* » (*Fr.*, v. 131) porte un message destiné à dire sa naissance noble mais qui nous reste inconnu. Comme l'anneau de Milon, il est signe de reconnaissance : seul celui qui l'a donné peut le reconnaître, et reconnaître du même coup son enfant. Seule l'identité sociale et familiale du protagoniste est alors en jeu et non pas sa nature exceptionnelle ou le caractère merveilleux de son amour. On pourrait dire que c'est un signe sans *surplus*.

¹⁶Comme souvent, lorsque Marie donne des justifications, le lecteur n'y croit pas un instant et voit dans les commentaires de la narratrice une bonne raison d'approfondir ses recherches. Ici, le texte précise que « pur *umbre* fere i fu plantez » (*Fr.*, v. 170). L'information paraît trop triviale pour ne pas être questionnée. Cette *umbre* en appelle une autre, celle de l'*ostur* dans le lai d'*Yonec*, et inscrit entre les lignes du *Frêne* le souvenir d'une métamorphose végétale.

¹⁷Christine Martineau-Génieys a montré dans son article magistral que ce que les personnages voyaient, dans l'*umbre* de l'arbre puis dans l'âme et le corps de la jeune femme, c'était la merveille du Frêne, la substance magique de l'arbre passée dans la forme de l'enfant et restée, comme l'incarnation d'une nymphe sylvestre, dans l'âme de la jeune fille (« La merveille du Frêne », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 25), 1993, t. 2, p. 925-939).

¹⁸Voir la définition du terme *umbre* que les éditrices rappellent dans la note 3 de la page 417 : « L'*umbre* apparaît comme une transposition du latin *umbra* qu'utilisent les textes visionnaires ou philosophiques, ou encore les recueils d'*exempla* médiévaux, pour parler du statut particulier de l'image qui caractérise les apparitions – visions, fantômes ou images oniriques. Dans la lignée de la réflexion inaugurée par saint

l'*umbre* de l'*ostur* réactive celui des « amanz / Beaus e curteis, pruz e vaillanz » (v. 97-98) des anciennes légendes (v. 92-93) « [ki] *rehaitouent* les pensis » (v. 94). Comme l'arbre ou le corps de Frêne, l'*umbre* de l'oiseau résume en une image ou en une *figure* la lettre du conte – la joie des amants – que, comme Marie, la jeune femme avait « sovent oï cunter » (v. 91), et l'expose dans la stase qui l'offre au regard de la dame (v. 113). Dans le *segrei oscur* (v. 123) de la métamorphose, dont rien ne nous est dit mais où s'entrelacent la *figure* et le regard qui la voit (*esté / esgardé*, v. 113-114), la lettre de la légende s'anime et le chevalier prend vie, mais c'est pour réaliser l'équation tragique annoncée par le chevalier-oiseau et placer finalement face à face deux autres images : le *semblanz* mortifère de la dame et la plaie mortelle de l'oiseau¹⁹. Encore une fois, la légende est congédiée et renvoyée à son obscurité, mais cette fois, elle laisse place à un signe lumineux : la tâche de sang.

§18

Le sang du chevalier-oiseau nous ramène en effet à celui du rossignol en mettant côte-à-côte, dans une écriture également énergique, le sang de la plaie qui macule les draps puis le chemin dans *Yonec*, et la tache qui s'imprime sur le *chainse* de la dame du *Laüstic* (v. 118). Or si *Laüstic* offre une saisie globale du tableau dans le passé simple « sun chainse ensanglanta » (v. 118), *Yonec* joue davantage de la fascination esthétique exercée par la vue du sang à partir de la plaie initiale (« Li sans vermeilz en sailli fors », v. 312), démultipliée dans les sept occurrences du mot sang et le polyptote en *sanglent* et en *seignot*, d'aspect sécant, qui se développe dans les quelques vers qui suivent. Ce sang, qui est *plaie*, *trace*, goutte, *rosée* et pluie (*degotot*, *arusee*, *moilliee*), inonde peu à peu les draps de la dame puis le paysage tout entier pour guider la dame vers le palais merveilleux. Ainsi placé à la surface du texte, le sang est, dans les deux lais, un signe aveuglant qui, comme un écran, arrête et fascine tout à la fois le regard du lecteur. Son obscurité n'en est que plus grande et son interprétation plus difficile : faut-il y voir la trace de l'amour adultère, souvenir de l'univers tristanien²⁰ ? celle d'un amour tragique à la manière de Pyrame et Thisbé ? ou le signe de la mise en cause frontale du mari et de l'institution²¹ ? ou encore la marque

Augustin, elles sont considérées comme des « semblances de corps », encore définies comme des *figurae*, *formae*, ou *similitudines*, auxquelles une subjectivité donne une forme ».

¹⁹ « Bien le vus dit qu'en *avendreit* / Vostre semblanz nus *ocireit* » (*Yö.*, v. 321-322).

²⁰ « En un mot, les lais semblent reprendre trait pour trait la configuration de l'univers tristanien : l'exaltation de l'amour y côtoie une méfiance jamais démentie à l'égard des forces d'Éros » (Yasmina Foehr-Janssens, *La jeune fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 249), 2010, p. 187).

²¹ « Tout en jouant avec les symboles les mieux établis de la faute sexuelle, les lais en modifient considérablement la portée et reconfigurent entièrement le débat sur l'amour courtois en se fondant sur une attaque en règle contre la loi patriarcale » (*ibidem*). Ailleurs, Yasmina Foehr écrit « la mise à mort de l'oiseau est le signe éclatant et aveuglant de la contrainte qui s'exerce sur les amants tout au long du récit du fait

d'une ouverture nouvelle à l'éros comme dans le cas de la blessure de Guigemar ? Là encore, il est impossible de trancher car la trace de sang se donne comme une obscurité irréductible, comme une pierre d'achoppement de la *senefiance* où l'intelligible bascule brutalement dans le sensible²².

§19

Placée au centre du lai, la tache de sang est aussi un point de bascule du récit, car la trace – comme le reliquaire de *Laüstic* et comme la blessure refermée de *Guigemar* – rappelle qu'il y a un *après* de la blessure ou de la mort, un *surplus*, que l'histoire d'amour ne s'arrête pas là, n'en déplaie à ses modèles littéraires, et qu'elle prend une autre direction : « la mécanique narrative s'anime, contre la loi de la mort par amour, du fait de la résistance que lui oppose la figure de la jeune dame, mue par l'élan de son désir²³ ». Dans le *Laüstic*, cette reprise était « l'occasion de congédier les leurres de l'idylle²⁴ » ; dans *Yonec*, c'est l'aventure courtoise inspirée des vieilles légendes, avec ses *semblanz* artificiels et mortifères (*avendreit / ocireit*, v. 321-322), qui est écartée. Dans les deux cas, la tache de sang arrête un processus de signification pour en mettre en place un nouveau dans lequel les signes de la mort s'inversent en signes sensibles et transitifs qui mènent vers l'ailleurs de l'amour vrai et de la joie des amants. On serait tenté de chercher du côté des signes chrétiens (sacrements) pour comprendre le fonctionnement des signes mis en place par Marie, à cause du sang et du reliquaire d'abord, mais aussi à cause de la communion imposée à Yonec pour prouver que, malgré ses multiples métamorphoses, il n'est pas de nature diabolique. Toutefois, le *signum sacrum* par excellence qu'est la communion n'est pas activé ici dans son fonctionnement de signe sacré qui permet au personnage d'accéder au divin, de voir Dieu, comme ce sera le cas dans la *Queste del Saint Graal*. Il sert simplement à donner la preuve de la bonne foi du chevalier – Francis Dubost parle de « Contrôle d'identité métaphysique²⁵ ». Seul le reliquaire garde son fonctionnement

du jaloux. Le geste violent et la tache de sang sur la robe nous laissent penser que la violence fait irruption à ce moment-là du récit, mais elle est latente tout au long du récit » (« Le corps glorieux de la lettre : lire "au plus haut sens" ? », *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*, Actes du colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du CESCO, Poitiers, 1^{er}-4 septembre 2003, éd. Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, Claudio Galderisi et Éric Palazzo, Turnhout, Brepols (Culture et société médiévales), 2005, p. 771-782 ; p. 778).

²²Sur ces notions d'écran et de signe aveuglant, voir mon article intitulé « Les *esperiteus demoustranches* de l'Arche dans le manuscrit français 344 de la Bibliothèque nationale de France : Représentation du Graal et figuration des mystères chrétiens dans l'*Estoire del Saint Graal* » dans *La Pensée du regard. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, P. Charron, M. Gil, A. Vilain éd., Turnhout, Brepols, 2016, p. 261-269.

²³Yasmina Foehr-Janssens, *La jeune fille et l'amour*, op. cit., p. 187 n. 10.

²⁴*Ibidem*.

²⁵Cité par J.-M. Boivin, « Bisclavret et Muldumarec : la part de l'ombre dans les *Lais* », dans *Amour*

transitif de présentation de la relique, mais la nature de la relique – le rossignol, métaphore du poète-amant – nous invite à en faire une autre lecture, moins chrétienne que poétique, qui appelle un détour par les merveilles estampillées et les descriptions d'objets merveilleux.

§20

De ce troisième champ d'investigation, autour des mots de la merveille²⁶ et de la description, nous pourrions retenir la nature du loup-garou et le comportement étrange-courtois de la bête devant le roi (*Bisc.*, v. 97 et 152), la biche blanche affublée de bois de cerf et son faon (*Guig.*, v. 89-92), la nef sans pilote avec son lit merveilleux et son coussin magique (*Guig.*, v. 151-186), le *paile roé* de Constantinople et l'anneau serti d'une hyacinthe (*Fr.*, v. 123-125), la tente et le manteau de la fée (*Lv.*, v. 80-101), et enfin le palais rutilant de Muldumarec avec les trois chambres et les chevaliers endormis (*Yö.*, v. 380-384). Destinés à servir de signe de reconnaissance (*paile roé*), à afficher le luxe et la beauté d'un objet frappé du sceau de la merveille de l'Orient (*purpre alexandrine*, aigle au sommet de la tente, manteau précieux) ou à désigner un être venu de l'autre monde (couleur blanche de l'animal), ces merveilles bretonnes sont des signes déjà vus²⁷ ; mais elles n'en sont pas pour autant des signes transparents. Les critiques sont unanimes pour dire que la biche hermaphrodite défie l'entendement, qu'il y a « un faon en trop », et que le coussin de Guigemar est un motif aveugle car les pouvoirs magiques qui lui sont attribués ne seront pas activés dans la suite du récit²⁸. Quant aux chevaliers endormis du palais de Muldumarec, ils éveillent bien le souvenir du Bisclavret endormi au moment où il retrouve sa forme humaine, mais ils n'en restent pas moins des aventures en latence dans un récit qui ne les exploitera pas. Et dans le cas du manteau de la fée de Lanval, le jeu de la mise en recueil et de l'intertextualité interne démultiplie la merveille dans *Yonec*, *Frêne* et *Laüstic*, sans que l'obscurité ne soit levée, au contraire, puisque dans ces lais, le détail du manteau, a priori insignifiant, devient un élément marqué qui ajoute au trouble du lecteur²⁹.

et merveille, *op. cit.*, p. 147-168 ; p. 158.

²⁶Nous laissons de côté les nombreux emplois où le terme *merveille* apparaît dans un tour hyperbolique (voir, entre autres, *Fr.*, v. 357, *Lc.*, v. 15, *Mil.*, v. 518, *El.*, v. 224 et 254, *DA.*, v. 10, etc.) ou pour marquer un simple étonnement (*Eq.*, v. 167, *Bisc.*, v. 218, *Lv.*, v. 346, *Yö.*, v. 338).

²⁷Ce sont les signes de l'aventure bretonne : « Meinte merveille avum veüe, / Ki en Bretagne est avenue » (*Bisc.*, v. 259-60).

²⁸Voir Francis Dubost, art. cit., p. 59 et 71-77.

²⁹Le manteau de la fée rappelle le *chier bliant* donné par Muldumarec à sa dame au moment de sa mort (*Yö.*, v. 438), celui que porte la dame du *Laüstic* pour aller à la fenêtre la nuit écouter le rossignol (*Lc.*, v. 72), et surtout celui que Frêne emporte en partant de chez l'abbesse, qu'elle ne porte pas lorsqu'elle prépare le lit nuptial et qu'elle enlève devant sa mère, comme pour lui donner à voir les signes manifestes qu'elle

§21

De ces signes, nous ne retiendrons que la nef sans pilote de Guigemar. Marie en a repris le motif aux récits de voyage celtiques, peut-être par l'intermédiaire des *Tristan*, et emprunte largement au roman d'Antiquité pour décrire le navire puis le lit :

En mi la nef trovat un lit
 Dunt li pecul e li limun
 Furent a l'ovre de Salemun
 Taillié a or, tut a triffiore,
 De ciprés e de blanc ivoire.
 D'un drap de seie a or teissu
 Ert la coilte ki desus fu.
 Les altres dras ne sai preisier,
 Mes tant vos di de l'oreillier ;
 Ki sus eüst sun chief tenu
 Jamais le peil n'avreit chanu.
 Li covertur de sabelin
 Vols fu de purpre alexandrin.
 Dui chandelabre de fin or
 (Li pre valeit un tresor !)
 El chief de la nef furent mis ;
 Desus out deus cirges espris. (*Guig.*, v. 170-186)

§22

On aurait tort de penser que Marie utilise ces intertextes pour flatter son auditoire en lui servant une nouvelle variation sur le tout jeune motif littéraire du lit merveilleux inspiré par la description du lit de Camille dans l'*Enéas*³⁰. Il semble en effet que, pour Marie, la description du lit soit moins un morceau de bravoure qu'une nouvelle façon de disposer des signes à destination de son lecteur/auditeur : parce qu'elle a choisi la brièveté, elle ne s'autorise que quelques vers de description contre des centaines dans l'*Enéas* et ne garde que les détails qui évoquent le caractère funéraire du lit (couverture précieuse, coussin, chandelier). La nef sans pilote apparaît alors comme une nef funéraire dont le coussin n'est peut-être pas tant un auxiliaire magique qu'un accessoire destiné à un mort – celui qui ne vieillira plus est bien un mort, si l'on s'en tient à la lecture littérale du passage. Et ce mort n'est autre que Guigemar, qui ne tardera pas à sombrer dans un profond sommeil sur ce lit, et qui réactive le souvenir du mort d'amour des troubadours – s'il est

n'avait pas perçus jusque-là (*Fr.*, v. 392 et 429).

³⁰Voir l'article cité d'A. Saly que nous paraphrasons ici, p. 9 ; et E. Hoepffner, « Marie de France et l'*Enéas* », *Studi Medievali*, 5, 1932, p. 272-308, notamment p. 281-282.

vrai que celui qui ne connaît pas l'amour est comme mort en attendant que l'amour de la dame le ressuscite. On comprend alors que la description de la merveille de la nef sans pilote est moins une façon de nous livrer une merveille lumineuse, signe de la perfection de l'art humain, que de proposer un complexe signifiant qui nous parle, obscurément, de Guigemar, le mort-vivant, et de l'amour tel que Marie le comprend :

La conception courtoise et lyrique de l'amour-vie confère un sens neuf au motif de la navigation féerique qui était peut-être une donnée de la source, en en faisant la navigation funéraire d'un cœur insensible. La nef mène Guigemar vers sa dame [...], mais surtout elle mène un mort vers sa résurrection³¹.

§23

Les motifs littéraires (couche funéraire de l'*Énéas*, mort d'amour des troubadours, navigation magique de la tradition celtique) ainsi repris et superposés les uns aux autres, mais surtout réduits à quelques détails, semblent destinés à être reconnus par le public de Marie et interrogés pour leur caractère fragmentaire. Par là, ils fonctionnent eux-aussi comme des signes de reconnaissance (des *enseignes* littéraires) capables de transmettre une connaissance sur l'amour et sur l'éthique amoureuse de Marie. Cet exemple montre bien comment Marie évide les *topoi* hérités des anciens ou de ses contemporains et les place dans un nouveau cadre littéraire pour leur donner un sens nouveau. Cela nous ramène à l'image du rossignol mort placé dans son reliquaire : pour Marie le poète-amant de la tradition lyrique est mort. Mais replacés dans le linceul de l'*aventure* et enchâssés dans le reliquaire du lai, les fragments du corps (poétique) mort gagnent la vertu de *mus-trer* une vérité plus grande encore, celle d'un amour vivant, comme le corps mort du saint mène à la vision de Dieu.

§24

Des *enseignes* opportunément placées dans la diégèse pour que les parents reconnaissent leurs enfants aux *enseignes* littéraires directement adressées au lecteur, en passant par les signes obscurs, les signes évidents et les *ombres*, Marie dispose de tout un appareil de signes pour dire à sa manière la merveille d'amour et la joie des amants. Mais ce qui réunit tous ces signes, c'est que leur puissance signifiante est proportionnelle à leur obscurité. Plus le signe est obscur, plus il sera apte à frapper la mémoire pour dire l'indicible et la force de l'amour. Et s'il emprunte les voies de l'évidence ou celles de l'écriture de la merveille, s'il traverse les lieux communs de la lyrique courtoise ou ceux du roman d'Antiquité, c'est encore pour trouver une forme d'obscurité plus grande, capable d'approfondir le sens. En disposant ainsi des signes fragmentaires, évidés, ou même morts, Marie construit une poétique où l'obscurité rejoint la brièveté pour dire tous les degrés de l'amour humain, une poétique où la lettre transfigurée devient hiéroglyphe de l'amour.

³¹ *Ibidem*, p. 18.

Quelques mots à propos de : Catherine Nicolas

Catherine Nicolas est Maître de Conférences à l'Université de Montpellier-Paul Valéry et auteur d'une thèse intitulée « *Cruor, sanguis* » : *approche littéraire, anthropologique et théologique de la blessure dans les romans du Graal en prose (XIII^e siècle)*. Ses recherches, qui portent notamment sur les Hauts-Livre du Graal, Perlesvaus, Le Lancelot-Graal ou encore La Queste del Saint-Graal, interrogent la construction du sens et la sollicitation herméneutique ménagée par les auteurs médiévaux.

Pour citer cet article

Catherine Nicolas, « « E teus enseigne li dirai... » : Marie de France, les signes et leur surplus de sens », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 08/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/429>.

Eliduc, v. 909-1184 : métamorphoses de la merveille, merveille de l'amour.

François Suard

§1 Dans cette dernière partie du lai d'*Eliduc*¹, Marie de France propose le dénouement d'une crise intervenue au sein de la relation amoureuse qu'entretiennent les trois protagonistes du récit, Eliduc, Guilliadon son amie et Guildeluëc son épouse. Un développement douloureux s'est en effet produit : navigant vers la Bretagne insulaire avec son amie, Eliduc a vu au cours de la traversée Guilliadon tomber dans une pâmoison qui ressemble à la mort. Il dépose dans la chapelle d'un ermitage le corps inanimé de la jeune femme puis retourne auprès de son épouse à qui, dans son désespoir il ne peut faire bonne chère, tandis que Guildeluëc se désole de la tristesse qui accable son mari.

§2 Quelle solution peut-elle être apportée à cette situation dramatique, qui voit l'élimination, au moins apparente, d'un des protagonistes et le malheur des deux autres ? Guilliadon peut-elle être rendue à la vie ? Si c'est le cas, Eliduc peut-il vivre ce nouvel

¹Édition de référence : *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles)* : Marie de France et ses contemporains, Édition bilingue de Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion Classiques, 2018.

amour en Petite Bretagne auprès de son épouse, à laquelle il a toujours voulu rester fidèle ? Guildeluëc s'accommodera-t-elle de la relation amoureuse qu'a nouée son mari et qui est indispensable au bonheur de celui-ci ?

§3

Trouver une solution à une telle crise, c'est donc l'objet de cette dernière séquence du lai, qui commence de manière paradoxale, puisque l'élimination d'un ou de plusieurs membres du trio amoureux règle en général le problème de la relation triangulaire² : « ces treis » (1181) ne sont désormais plus que deux, et le lai pourrait éventuellement prendre fin ici. Mais une telle réduction ne règle rien dans notre texte, puisqu'elle plonge dans la douleur le mari et sa femme.

§4

On verra dans un premier temps comment, grâce à une suite de péripéties, Marie construit un dénouement heureux et original ; on montrera ensuite comment le sens donné à la merveille est la cause profonde de ce dénouement ; enfin la célébration du personnage de Guildeluëc et de son amour désintéressé permettra de relire le texte comme une peinture de différents visages de l'amour et de son achèvement dans une union spirituelle qui confère une place prééminente aux deux personnages féminins.

1. LA FIN ÉTONNANTE D'UN PETIT ROMAN D'AVENTURES

§5

Le lai d'*Eliduc* est le plus long des douze lais attribués à Marie de France³. Il semble accumuler, jusqu'au dénouement, aventures et péripéties, de sorte que, à la différence d'autres lais, on peut voir en lui un petit roman⁴.

§6

Le héros, Eliduc, un chevalier de grande valeur qui habite la Petite Bretagne, est victime de calomnies qui le desservent auprès de son seigneur ; il doit s'exiler en Bretagne (la Grande), après avoir promis fidélité à sa femme, et se met au service d'un roi du Devonshire⁵, qu'il délivre de ses ennemis. La fille du roi, Guilliadon, s'éprend pour lui d'un vif

² Marie a très souvent évoqué en effet la situation du triangle amoureux dont la tension aboutit, d'une manière ou d'une autre, à l'effacement de tel ou tel protagoniste : mort naturelle du mari gênant (*Milon*), punition spectaculaire de l'épouse adultère (*Bisclavret*) et de son amant (*Equitan*), mort échelonnée des trois protagonistes (*Yonec*), effacement de la femme injustement promise à l'amant (*Fresne*).

³ Il compte 1184 v., soit près de 300 de plus que celui de *Guigemar* (886 v.), qui vient en deuxième position. Le troisième, *Lanval*, n'a que 618 v., soit à peu près la moitié d'*Eliduc*, dont le texte n'est copié que dans la seule collection complète des lais de Marie de France, celle du ms. British Museum, Harley 978 (ms H).

⁴ « Il s'étire en longueur et semble souvent hésiter entre l'esthétique du roman et celle de la nouvelle », écrit Jacques Ribard dans « Le lai d'*Eliduc* : étude thématique », *Mélanges Charles Foulon*, Rennes, 1980, t. 1, p. 295-299, ici p. 295.

⁵ Le texte ne précise pas la localisation de ce (petit) royaume. Nous savons seulement qu'Eliduc aborde

amour qui devient vite réciproque, mais Eliduc reste fidèle à la promesse qu'il a faite à sa femme (83-84), sans pourtant révéler à son amie qu'il est marié.

§7

Pendant ce temps, le premier seigneur d'Eliduc est à son tour victime des traîtres qui avaient calomnié le héros ; il le conjure de venir à son secours. Eliduc accepte, en promettant à son amie de revenir la trouver au terme qu'elle lui fixera (698). Arrivé en Petite Bretagne, il accomplit loyalement sa mission, mais éprouve douloureusement la séparation d'avec Guilliadon. Son épouse s'aperçoit de sa tristesse et en souffre, alors qu'Eliduc ne peut rien lui dire. Il repart pour la Bretagne insulaire, enlève son amie et revient avec elle dans son pays. Au cours de la traversée vers la Petite Bretagne, une tempête terrible se déclenche, et un matelot, qui connaît le secret d'Eliduc, dénonce violemment la double relation du héros, cause à ses yeux du déchaînement des flots. Jointe aux souffrances physiques que provoque la tempête, cette révélation cause la pâmoison durable de la dame⁶. Eliduc, qui a tué le matelot, réussit à gagner la terre ; il emporte avec lui le corps de Guilliadon, qu'il se propose d'inhumer dans la chapelle d'un ermitage, dont il fera un couvent richement doté.

§8

Commence donc ici (v. 909), dans une situation de crise majeure, la dernière séquence du récit, qui mène au dénouement : cette partie sera riche en péripéties et en retournements de situation.

§9

D'abord l'ermite auquel Eliduc comptait s'adresser pour inhumer son amie, et sans doute pour trouver réconfort auprès de lui, est mort depuis quelques jours (917-919), ce qui augmente la tension dramatique. Désespéré, le héros repousse le moment d'inhumer Guilliadon, affirmant sa volonté de réfléchir d'abord aux moyens de construire une église ou une abbaye sur le site de l'ermitage (924-928). Sans doute s'agit-il d'un prétexte, comme la suite le montre : le héros ne se résigne pas à se séparer de son amie, qu'il dépose dans la chapelle sur une sorte de reposoir sommaire (« un lit », 932, fait avec les vêtements de la dame). Il retourne chez lui, mais sans pouvoir dissimuler sa tristesse à son épouse, ni renoncer à venir chaque jour pleurer auprès de Guilliadon, dont le corps, à son grand étonnement, ne montre aucun signe de corruption :

Unkes la colur ne perdi,
Fors un petit qu'ele enpali (973-974)

à « Toteneis » (88, Totness) et que l'ennemi de son nouveau seigneur demeure près d'« Excestre » (91, Exeter).

⁶Marie prend bien soin de faire comprendre au lecteur que la mort n'est qu'apparente : Eliduc, écrit-elle, « Quidot pur veir k'ele fust morte » (858), et plus loin « Nen ot semblant si de mort nun » (872). Il s'agit d'une « paumeisun » (969) : nous sommes en présence du motif de la fausse morte.

§10

Le récit connaît un basculement à partir du v. 978, avec l'entrée en scène de Guildeluëc, jusqu'ici limitée au rôle compassionnel de témoin de la douleur du mari⁷, et qui va devenir le véritable maître du jeu. Agissant avec ruse, elle découvre à la chapelle de l'ermitage la cause de la tristesse de son époux. On pourrait s'attendre à une révolte de sa part, à son désir de venger ce qui doit apparaître à ses yeux comme une infidélité : tout au contraire, la beauté extraordinaire de la gisante (« la merveille », 1020) lui révèle la raison du comportement d'Eliduc, dont elle partage immédiatement le désespoir

« Jamés n'avrai joie nul jur » (1027).

§11

Tandis qu'elle regrette cette mort supposée, intervient un incident dérisoire en apparence : un petit animal (une belette) est passé sur le corps de la belle endormie, et le valet qui accompagne la dame l'a tué d'un coup de bâton. Cet incident en amène un autre, d'une importance capitale pour qui sait en comprendre l'enjeu : la compagne de la belette, après avoir constaté la mort de son amie, s'en va dans la forêt voisine et en rapporte une fleur qui, placée dans la bouche de la belette morte, la rend à la vie. Guildeluëc imite aussitôt ce geste, et Guilliadon se réveille de son long sommeil : « Deus, fet ele, tant ai dormi ! » (1066).

§12

Le réveil de Guilliadon met sans doute fin à l'effacement d'un des protagonistes du lai, mais ne résout pas pour autant le conflit potentiel entre les trois protagonistes. Il semble même faire naître une nouvelle crise, car Guilliadon éclate en reproches contre celui qu'elle accuse de l'avoir trompée en lui dissimulant son mariage et en l'abandonnant en terre étrangère (1071-1084). Mais loin de se joindre à la dénonciation de la trahison masculine (« Mut est fole ki humme creit » 1084, affirme Guilliadon), Guildeluëc justifie l'amour d'Eliduc pour la jeune femme et déclare qu'après l'avoir conduite auprès de son mari, elle libérera son époux du lien conjugal et prendra le voile (1101-1102).

§13

Tout semble dit maintenant : une dernière péripétie vient pourtant surprendre le lecteur. Après un certain temps où, s'étant mariés⁸, Eliduc et Guilliadon connaissent le

⁷ Avant ce dernier épisode, Guildeluëc s'est déjà efforcée d'apaiser la tristesse de son époux lorsqu'Eliduc, mandé par son premier seigneur en Petite Bretagne, a dû provisoirement quitter son amie (718-740).

⁸ Ce qui ne va pas de soi au regard de la loi religieuse. L'Église admet en effet la séparation des époux lorsque l'un d'entre eux décide d'entrer en religion, mais à une double condition : que le conjoint en soit d'accord et qu'il garde ensuite une vie chaste. Le mariage reste indissoluble, et le conjoint ne peut se remarier (voir par exemple, le *Dictionnaire de théologie catholique*, t. 9/2, art. « Mariage », col 2122 (Hincmar de Reims), col. 2150 (Gratien) et *Dictionnaire de droit canonique*, t. 7, col. 966). Eliduc, qui rejette le choix de la bigamie (601-602), devient donc, *stricto sensu*, bigame. Mais comme pour toute règle, des exceptions ont pu être constatées, telle la dissolution, en 1152, du mariage de Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine pour

bonheur, ils se tournent vers Dieu (1152) et décident de quitter le monde : ils se retirent dans deux monastères différents, masculin et féminin⁹, où Guilliadon retrouve Guildeluëc, qui « la receut cum sa serur » (1167). Tous trois, sans rester indifférents les uns aux autres (Eliduc fait prendre régulièrement des nouvelles de « ses deux femmes¹⁰ », 1174-1176) mènent une vie exemplaire jusqu'à leur mort.

§14

Le dénouement du lai, grâce à une série de bouleversements dans l'action narrative et dans le statut des personnages, a donc apporté au problème posé par le trio amoureux deux solutions successives, apparemment contradictoires mais en réalité complémentaires l'une de l'autre. D'une part Guildeluëc, l'épouse légitime, s'est effacée devant l'amie de son époux en se séparant de lui et en devenant moniale ; d'autre part, dans un second temps, c'est une réunion spirituelle des trois protagonistes qui est réalisée, mais vécue de manière différente pour les femmes et pour l'homme : Guildeluëc et Guilliadon demeurent ensemble dans la même communauté, formant ainsi un couple uni dans l'amitié et la prière.

§15

Au terme de ces péripéties multiples, qui constituent un aspect essentiel de l'originalité du lai d'*Eliduc*, c'est donc un dénouement heureux, mais étonnant, qui est proposé, assez éloigné de celui qui termine les autres contes. Il pose deux importantes questions. Comment Guildeluëc a-t-elle pu accepter de renoncer à son époux et décider de se retirer au monastère ? Que signifie cette fin édifiante – l'entrée des trois protagonistes en religion –, bien différente de la tonalité des autres lais ? On peut songer, par exemple, à la fin d'*Yonec*, où l'héroïne, vengée par son fils de son époux criminel, meurt sur la tombe de son ami (539-542), ou, dans un mode plus léger, à la manière dont Lanval, suivant la fée dans l'Autre Monde, met fin au récit (*Lanval*, 638-644). Une réflexion sur le rôle accordé par Marie à la merveille permet de répondre à la première question.

consanguinité. Le remariage « illégitime » d'Eliduc et de Guilliadon ne devait donc pas choquer à l'excès les lecteurs de Marie de France. Gautier d'Arras, dans *Ille et Galeron*, ne voit pour sa part nul obstacle au remariage d'Ille avec Ganor après que son épouse est entrée en religion : les deux nouveaux époux mèneront jusqu'au bout une vie heureuse dans le siècle (voir l'édition d'Yves Lefèvre, Paris, Champion, CFMA, 1988 et sa note au v. 5658)

⁹Cette séparation est à peu près inévitable ; l'expérience d'une communauté mixte comme celle de Robert d'Arbrissel à Fontevraud, où coexistaient moniales et frères, est exceptionnelle, et a vu assez rapidement la partie féminine de la communauté prendre l'ascendant sur la partie masculine (voir Jean-Marc Bienvenu, *L'étonnant fondateur de Fontevraud, Robert d'Arbrissel*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1981).

¹⁰On sait que Gaston Paris a écrit sur le lai d'*Eliduc* en donnant pour titre à son propos « La légende du mari aux deux femmes » in *Revue bleue*, t. 14, 1887, réimpression dans *La poésie au moyen âge*, 2^e série, Paris, 1895, p. 109-130.

2. LES MÉTAMORPHOSES DE LA MERVEILLE

§16

Comme la plupart des lais, celui d'*Eliduc* comporte des éléments tirés du répertoire des contes populaires et du roman d'aventures. L'histoire du héros, jusqu'à son retour auprès de son seigneur, procède de la démarche classique analysée par Wladimir Propp¹¹ et, en ce qui concerne certains textes médiévaux, par Friedrich Wolfzettel¹² : exil, mise au service d'un seigneur étranger dont le héros conquiert la fille, retour au pays et reconquête du statut initial. On reconnaîtra aussi comme motifs traditionnels¹³ le déchaînement d'une tempête¹⁴, le fait de vouloir jeter à la mer une femme conçue comme responsable du danger encouru¹⁵, la fausse morte¹⁶, et évidemment le talisman qui rend la vie¹⁷.

§17

Mais Marie ne recourt pas à ces motifs comme à de simples adjuvants du récit. Elle leur donne une signification symbolique qui concourt à un sens plus élevé. Il en est déjà ainsi de la tempête qui se lève tandis que les amants regagnent la Petite Bretagne. « L'es-chipre » (830) qui reproche hautement à Eliduc de manquer à la loi humaine et divine en ramenant chez lui une femme alors qu'il est marié (835-838) dit la vérité et s'inscrit authentiquement dans la logique du motif folklorique. Pourtant Eliduc, rendu fou de douleur et de rage en voyant que la révélation du matelot semble avoir fait mourir son amie, tue le coupable et le jette à la mer, prend lui-même le commandement du navire et parvient au port. Tout se passe comme si le matelot avait apaisé la mer en prenant la place de la femme, ce qui laisse au motif son efficace, tout en le détournant vers la proclamation de la puissance ambiguë de l'amour, capable de mort comme de vie : la passion d'Eliduc semble en imposer aux flots eux-mêmes, mais en même temps causer la mort de Guilliadon, sans compter celle du matelot¹⁸.

¹¹Dans sa *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

¹²Voir « Zur Stellung und Bedeutung der *Enfances* in der altfranzösischen Epik, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 83, 1973, p. 317-378 et 84, 1974, p. 1-32.

¹³Voir sur l'ensemble de ces motifs les remarques de Reinhold Köhler dans la seconde édition des *Lais de Marie de France* par Karl Warnke, Halle, 1900, p. CXLV-CLX.

¹⁴Lieu commun des romans d'aventures, mais aussi d'un roman courtois comme le *Tristan* de Thomas, v. 1595-1699.

¹⁵Autre lieu commun du roman d'aventures, le motif de la femme jetée à la mer, qu'on trouve dans *Apollonius de Tyr*, *Jourdain de Blaye* ou le *Tristan* en prose.

¹⁶On trouve ce motif dans *Apollonius de Tyr* (éd. M. Zink, p. 138 et 139), et bien sûr dans *Cligès* (conte type AT 990). Voir Philippe Ménard, *Les lais de Marie de France*, PUF, 1979, p. 162-163.

¹⁷Ph. Ménard, *op. cit.*, p. 161-162. Voir aussi la note au v. 1053 dans l'édition de référence.

¹⁸Nous ne suivons donc pas ici Francis Dubost (« Les motifs merveilleux dans les *lais* de Marie de France, in *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*, Études réunies par Jean Dufournet, Paris,

§18 Le héros ne peut tirer la gisante de sa pâmoison¹⁹ : cela se réalisera grâce à un autre élément surnaturel, mais exploité à nouveau dans un sens différent du registre habituel : Guildeluëc, l'épouse d'Eliduc, confrontée à la merveille, est transfigurée par elle et accomplit une œuvre elle-même merveilleuse.

§19 Le premier élément merveilleux, l'évanouissement thanatomorphe, constitue pour le lecteur une sorte de signal, de pierre d'attente : il sait que Guilliadon n'est pas morte, car elle n'a pas perdu les couleurs de la vie, et le héros lui-même est sensible à ce fait extraordinaire :

De ceo li semblot grant merveille
K'il la veeit blanche e vermeille (971-972).

§20 Par le jeu des couleurs – qui rappelle « li vermauz sor le blanc asis » du *Conte du graal*²⁰, lors de la scène des trois gouttes sang sur la neige – Marie évoque, sur un mode poétique, un état intermédiaire entre la vie et la mort. Qui fera pencher la balance du côté de la vie ? Sûrement pas Eliduc, dont les pleurs et les prières sont impuissantes :

Quant aveit fete sa priere
A sa meisun aloit ariere (977-978).

§21 Le lecteur attend donc un héros qui fera triompher la vie : ce sera Guildeluëc.

§22 Un deuxième niveau du prodige apparaît en effet lorsque la dame entre dans la chapelle et découvre le corps de la jeune femme. Elle est saisie par sa beauté, qualifiée de « merveille²¹ » (1020). Marie joue ici sur le sens du terme : la beauté de Guilliadon est certes naturelle, mais elle tient en même temps réellement, et pas seulement de manière symbolique, du sortilège, dans la manière dont elle agit sur Guildeluëc qui la contemple. Elle ouvre en effet son cœur à la compréhension de l'amour d'Eliduc pour la belle endormie, et à la compassion profonde et définitive avec Guilliadon, dont elle portera désormais le deuil :

Champion, 1995, p. 41-80, ici p. 68) lorsqu'il considère que « Le secret d'amour une fois divulgué, la transparence est rétablie entre les amants », et que c'est pour cette raison que la tempête se calme. La colère à venir de Guilliadon montre qu'il n'est guère question ici de transparence.

¹⁹Le terme de léthargie (Ph. Ménard, *op. cit.*, p. 226) ne s'impose pas ici. Marie de France se soucie peu de rendre plausible la situation de Guilliadon et n'a aucun souci de réalisme médical : la pâmoison prolongée de Guilliadon signifie d'abord sa mise hors jeu symbolique.

²⁰Éd. trad. D. Poirion, in *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, v. 4204.

²¹Le terme renvoie à la beauté surnaturelle de Guilliadon. La traduction de l'édition de référence (« cette scène stupéfiante ») affaiblit, nous semble-t-il, la portée du terme.

Tant par pitié, tant par amur²²
Jamés n'avrai joie nul jur (1027-1028).

§23

Comment expliquer cette affirmation étonnante, sinon en considérant que les sentiments de Guildeluëc à l'égard de son mari et ceux qu'elle éprouve désormais à l'égard de Guilliadon se sont fondus dans une sorte d'osmose due à la contemplation de la *merveille* ? Guildeluëc éprouve de la pitié pour la douleur de son époux et pour la mort de Guilliadon, mais elle aime aussi d'amour l'un et l'autre. La beauté merveilleuse de Guilliadon illumine en effet la dame et lui permet d'entrer en symbiose avec son mari, dont elle comprend et partage aussitôt l'amour : elle n'est plus seulement Guildeluëc, l'épouse d'Eliduc, mais aussi Eliduc, qui aime Guilliadon²³.

§24

Voici donc Guildeluëc transformée de manière inouïe, et du même coup rendue disponible à l'utilisation de l'auxiliaire magique qui se présente à elle, sous la forme d'une scène mimétique de sa propre attitude à l'égard de Guilliadon²⁴. La compagne de la belette tuée par le valet est saisie de douleur :

Quant ne la pot fere lever,
Semblant feseit de doel mener (1043-1044).

§25

Le comportement du petit animal met ainsi en abyme la douleur manifestée par Guildeluëc²⁵, ce qui permet à la dame d'accomplir à son tour un geste salvateur lorsqu'elle

²²La traduction de l'édition de référence pour le v. 1027 (« Tant par compassion que par affection pour elle ») en réduit doublement la portée. Il convient de garder au mot *amur* toute sa force, qui vise à la fois Eliduc et Guilliadon.

²³Fabienne Pomel donne de cet épisode, dans son article « Les belettes et la florete magique ; le miroir trouble du merveilleux dans *Eliduc* », « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* » *Homage to Francis Dubost*, Paris, Champion, 2005, p. 509-523, une analyse très fine que nous partageons pour l'essentiel. Il s'agit bien ici de l'apparition d'un couple féminin qui inverse le couple d'amants auquel il se substitue, et dont la réalisation finale sera le séjour des deux femmes dans le même monastère. Il ne nous semble pas en revanche qu'il y ait là trouble et ambiguïté (voir l'article p. 118-119). Guildeluëc est à la fois celle qui aime son époux et qui, devenue symboliquement Eliduc lui-même, aime Guilliadon et pleure sa mort. Lorsque celle-ci revient à la vie, son bonheur est parfait, et elle ne songe plus qu'à laisser s'épanouir celui des deux amants. Plus tard, Guilliadon sera pour elle « cum sa serur » (1167). Dans ces conditions, l'hypothèse d'un amour homosexuel, que suggère F. Pomel sur un mode interrogatif : « Marie de France évoquerait-elle ici un possible amour de femmes ? », p. 519, ne nous paraît pas satisfaisante. Transformée symboliquement par la merveille, Guildeluëc peut aimer à la fois son mari et Guilliadon : la métamorphose n'est pas de l'ordre du sexe, et la voix du désir ne se fait pas entendre.

²⁴F. Pomel, art. cit., p. 512, privilégie l'image du jeu de miroir entre l'animal (les belettes) et l'être humain (Guildeluëc).

²⁵V. 1029-1030 : « Ele cumencet a plurer / E la meschine regreter ».

reprend à la belette la fleur « Tute de vermeille colur » (1048), la couleur même de la vie, pour ranimer l'amie d'Eliduc.

§26

On voit donc se déployer ici deux registres de la merveille : la fleur *vermeille* (l'étroite parenté sonore des deux mots n'est pas un hasard) est un véritable talisman ; mais celui-ci ne pourrait agir sans l'autre *merveille*, celle de la métamorphose opérée dans le cœur de la dame par la beauté de Guilliadon. Cette métamorphose, merveille elle aussi, la rend attentive au geste de la belette et l'amène à le répéter auprès de Guilliadon, dont elle aurait pourtant toute raison de souhaiter la perte²⁶.

§27

C'est donc avec une grande subtilité que Marie de France utilise le merveilleux. Sans y renoncer, avec les motifs de la mort apparente ou de la fleur qui rend la vie, elle le sublime en quelque sorte en l'inscrivant dans la figure même de ses personnages (la beauté de Guilliadon) et dans leurs actes (le geste de Guildeluëc). C'est ainsi que peut se dénouer la crise, apparemment insoluble, qui régissait la relation entre les trois protagonistes.

3. GUILDELUËC HA GUILLIADON.

§28

Il reste à comprendre la signification de l'évolution du lai d'*Eliduc*, à partir du thème du conflit entre deux amours, vers une conclusion de type spirituel, deuxième temps de la résolution de la crise. Cette fin surprenante, qui pourrait signifier l'abandon du récit courtois au profit du récit hagiographique, a suscité de nombreux commentaires, montrant l'embarras des critiques²⁷. Nous considérons pour notre part que Marie de France a essentiellement donné une fin logique à son texte, en accordant successivement, au fur et à mesure du déroulement de l'action, une place majeure à chacun des trois protagonistes, Guildeluëc apparaissant au terme du récit comme celle qui, bien que s'étant effacée, ou en raison même de son effacement, tient fermement le fil de l'action et réalise le projet de l'auteur : réunir définitivement, dans une relation harmonieuse entre le spirituel et le terrestre, les deux héroïnes du lai, tout en ne les séparant pas d'Eliduc.

§29

Celui-ci est le héros principal d'une première partie du récit : comme dans un conte populaire, on l'a vu, il doit s'exiler, mettre son courage et sa force au service d'un souverain étranger (29-270), dont il conquiert l'estime. Mais il est séduit par la fille du roi, éprouve pour elle toutes les angoisses de l'amour, jointes à celles que lui procure la volonté de rester fidèle à son épouse, ainsi qu'il l'a juré. Il mène avec son amie une vie qui reste chaste,

²⁶Voir aussi la très belle analyse de F. Dubost, art. cit., p. 71 : « Cette merveille sans merveilleux porte en elle-même l'évidence courtoise que l'amour inspiré par une telle femme, une telle *gemme*, a quelque chose de magique, qu'il est d'un autre ordre, doté d'une légitimité supérieure à celle de la conjugalité ordinaire ».

²⁷Voir F. Pomel, art. cit., p. 519.

en raison de cette promesse : Eliduc ne s'unit pas à Guilliadon, ne jouit pas complètement du bonheur amoureux, mais ne révèle pas non plus à son amie qu'il est marié. Malgré sa volonté de dire la vérité :

« A la pucele irai parler
E tut mon afere mustrer ;
Ele me dirat sun voleir
E jol ferai a mun poeir » (615-618),

§30 il garde le silence : pourrait-il le rompre sans encourir la colère de Guilliadon et celle de son épouse ? Eliduc est donc pris dans un piège dont il ne peut s'évader : « De tutes parz va malement » (603). On peut voir en lui une image du pouvoir, mais aussi de sa faiblesse (l'impossibilité de sa réalisation en raison de la fidélité à une promesse antagoniste).

§31 Dans la naissance de cet amour, Guilliadon a joué le premier rôle. Touchée la première par la passion (« Amurs i lance sun message », 304), c'est en elle que Marie décrit tout d'abord, à la manière du roman d'*Eneas*²⁸, les tourments provoqués par ce sentiment, bien qu'Eliduc en soit lui-même pénétré dès qu'il a vu la jeune femme (458-459). Les deux amants soulignent donc l'un et l'autre la puissance de l'amour, mais c'est Guilliadon qui se montre la plus déterminée : c'est elle qui prend l'initiative, par des dons, de laisser entrevoir sa passion. C'est elle surtout qui par sa pâmoison lorsqu'elle apprend le secret de son ami – une pâmoison qui ressemble à la mort par amour – et par la réaction violente qu'elle manifeste lorsqu'elle revient à la vie, met en évidence l'impossibilité de tout compromis. L'amour, chez elle, est absolu : s'il est déçu, il se transforme en haine et peut conduire à la mort.

§32 C'est à Guildeluëc, dans cette dernière partie du récit, qu'il appartient de proposer un visage sublimé de l'amour, qui permettra la résolution du conflit et la réunion des protagonistes.

§33 Jusqu'à ce dénouement, l'épouse du héros n'a qu'une place limitée dans l'action. Une fois son nom donné au v. 20, Marie lui confie, comme nous l'avons dit plus haut, un rôle essentiellement compassionnel²⁹. Mais à partir du second retour de son époux auprès d'elle, lorsqu'elle ne reçoit pas de lui les marques d'affection qu'elle attendait (959-961), on peut reconnaître en elle l'héroïne sur laquelle repose la fin de la diégèse.

§34

²⁸On songe aux tourments de Lavine possédée par l'amour d'Eneas (*Eneas*, éd. J.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion, CFMA, 1929, v. 8047-8380).

²⁹Voir les v. 81-82, 716-740.

Elle se lance dans une véritable quête pour connaître la raison pour laquelle son époux ne témoigne aucune joie de la revoir et la quitte chaque matin. Montrant une grande finesse de jugement, elle est sûre que l'amitié d'Eliduc pour l'ermite n'explique pas son attitude (1002-1004) ; agissant avec subtilité (elle l'a fait suivre par un valet), elle se rend à l'ermitage, but des errances de son mari, en profitant de l'absence de celui-ci, qui est allé trouver le roi.

§35 Il ne s'agit pas seulement, pour Marie de France, de montrer la perspicacité de Guildeluëc et sa détermination. Son attitude pourrait même à ce moment rappeler celle des *losengiers*, les jaloux qui épient les amants – la vieille de *Yonec*, le mari jaloux du *Laüstic*. Mais l'hésitation dure peu, et la conduite de la dame, dès qu'elle a trouvé l'objet de sa quête – le corps endormi de Guilliadon – montre assez que toute son énergie est tournée vers la recherche du bonheur de ceux qu'elle aime : elle ne songe qu'à plaindre le malheur de cette femme si belle et de celui qui l'a perdue. La *merveille* se transfère ainsi, nous l'avons vu, de la beauté physique extraordinaire de la fausse morte dans la volonté de partager tout d'abord la peine de son mari puis, lorsque l'occasion s'en présentera, de procurer le retour à la vie de la belle endormie, éveil qui lui fait abandonner toute tristesse : « Que vive estes grant joie en ai ! » (1098).

§36 Le caractère singulier de son attitude est renforcé par le contraste qu'elle offre avec la réaction violente de Guilliadon lorsque celle-ci se réveille, accusant son ami de trahison. Ce face à face met ainsi en regard deux images de l'amour. L'une, celle de l'amie d'Eliduc, souligne la puissance irrésistible de la passion, qui ne supporte aucune distance avec l'être aimé et passe facilement de la dilection à la haine, s'il croit être trahi. L'autre, celle de Guildeluëc, met en évidence un autre pouvoir de l'amour, véritablement *merveilleux*, celui de conduire à l'intelligence du cœur et au sacrifice absolu, la séparation d'avec l'objet aimé, en vue de procurer son bonheur.

§37 Il est possible à cet égard de comparer Guildeluëc à Fresne³⁰, lorsque celle-ci, heureuse du bonheur de son ami, prépare avec les suivantes la chambre nuptiale où il s'unira avec une autre femme et, trouvant que la couverture jetée sur le lit n'est pas assez belle, y substitue l'étoffe dans laquelle elle a été enveloppée lors de son exposition dans le frêne : « Pur lui honurer le feseit » (405). Ce don, véritable sacrifice, la conduit au bonheur, puisqu'il permet la reconnaissance de son identité et le mariage avec son ami. Tous deux continueront à vivre dans le monde, jouissant de la part d'héritage que leur a donnée le père de Fresne (505-508).

§38

³⁰C'est ce que fait aussi F. Pomel, art. cit., p. 517.

Il n'en va pas de même pour Guildeluëc, qui renonce définitivement à son époux, mais qui va, dans son effacement même, manifester une remarquable fécondité. En effet, cette séparation, ce renoncement se situent toujours dans le prolongement de la merveille : non seulement ils procurent, grâce au mariage, le bonheur des amants, mais ce bonheur amoureux, dont Guildeluëc est l'artisan, est lui-même source de progrès spirituel :

Mut ot entre eus parfite amur.
 Granz aumoines e granz biens firent,
 Tant qu'è a Deu se cunvertirent (1150-1152).

§39 Pas de « conversion » ici, au sens habituel du terme, pas de retournement brutal, comme s'il y avait matière à remords ou à expiation, mais l'aboutissement d'une évolution logique qui les conduit à « se tourner vers Dieu », comme traduisent justement N. Koble et M. Séguéy³¹.

§40 Marie évoque sans doute ainsi une mutation de l'amour, dont Guildeluëc a donné l'exemple la première, et qui s'étend à ceux dont elle a permis l'union. Elle célèbre ainsi une fécondité qui écarte ses personnages de tout esprit de vengeance et permet une élévation spirituelle de tous les protagonistes du lai. Mais cette transformation est d'abord l'aboutissement du programme narratif énoncé dès le prologue du lai par Marie, la célébration de deux personnages féminins, rassemblés à la fois dans le service de Dieu, dans une amitié commune et dans la dilection, sorte de gémellité spirituelle, pour le même homme : « Deu priouent pur lur ami » (1172), sans que celui-ci soit vraiment écarté. Depuis son monastère,

Ses messages lur enveiot
 Pur saveir cument lur estot,
 Cum chescune se cunfortot (1174-1176)

§41 La problématique initiale du lai, qui est celle du mari aux deux femmes, se trouve donc inversée en celle des deux femmes communiant dans l'amour pour un même aimé. Ainsi se trouve résolue, par un passage au niveau spirituel ménagé par l'épouse-merveille, l'opposition fondamentale entre dualité (un amour qui réunit deux personnages en l'opposant au troisième) et trinité (une relation harmonieuse entre les trois protagonistes).

³¹C'était également le parti choisi par O. Jodogne dans son article « La conversion dans le lai d'Éliduc », *Mélanges de langue et de littérature offerts à Pierre Jonin*, Publications du CUERMA, Senefiance n° 7, Aix-en-Provence, 1979, p. 347-354.

La fin spirituelle d'*Eliduc*, loin d'être en rupture avec le propos initial du lai, obéit ainsi à une nécessité structurelle, qui fait passer les personnages, par le truchement de la merveille, de l'éros à l'*agapè*, c'est-à-dire à une relation où le lien terrestre ne disparaît pas mais est sublimé (rendu « merveilleux ») dans une vie tournée vers Dieu.

§42

La dernière partie du récit offre donc un dénouement original au problème posé par le triangle amoureux. Elle donne à voir trois figures exemplaires de l'amour, celle du mari engagé dans une nouvelle relation mais soucieux de rester fidèle à son épouse, celle de l'amie entièrement possédée par la passion et celle de l'épouse capable de reconnaître la merveille qui s'offre à elle dans la beauté de Guilliadon, puis de se l'approprier en travaillant, en dépit d'elle-même, à la réunion de son époux et de l'amie de celui-ci. Elle élève ainsi la représentation de l'amour à partir d'une vision courtoise (naissance d'un amour qui contredit la loi religieuse et qui peut conduire à la mort) jusqu'à un sens spirituel³².

§43

Il s'agit désormais d'une dilection parfaite qui transforme le conflit inhérent à la triade amoureuse en une union inébranlable et féconde humainement et spirituellement : le jeu subtil avec la merveille a réalisé ce véritable prodige, merveille de l'amour. Si chaque membre de cette triade est égal à chacun des deux autres, Marie de France privilégie toutefois, à l'intérieur du couple féminin devenu sororal, Guildeluëc : grâce à la merveille, la dame, elle-même merveille, est devenue par son effacement même, une sorte d'aimant qui attire vers un « plus haut sens » ceux dont elle a favorisé le bonheur. Au monastère, elle initie Guilliadon à ses devoirs (1169-1170) et exerce donc sur elle une sorte de magistère spirituel. En ce sens, l'épouse d'Eliduc va plus loin que Fresne, qui demeure dans le registre de l'amour humain³³.

§44

Dès lors, le titre donné au lai (*Elidus*) et repris par les éditeurs est-il légitime ? Non, si l'on en croit le propos de Marie à la fin du sommaire qu'elle propose de son conte : c'est des deux femmes que le lai tire son nom :

Guildeluëc ha Guilliadun.

Elidus fu primes nomez,

Mes ore est li nuns remuez,

³²Laurence Harf va sans doute un peu trop loin lorsqu'elle écrit à propos de Guildeluëc : « sainte Guildeluëc élève les amants à sa suite. Les trois héros terminent leurs jours loin du monde, ayant découvert au bout de l'amour humain l'amour divin » (« La reine ou la fée. L'itinéraire du héros dans les *lais* de Marie de France », *Amour et merveille*, op. cit., p. 103). Le terrestre n'est en effet pas aboli dans la nouvelle relation entre les trois héros, et rien n'indique que Marie de France ait voulu canoniser Guildeluëc, mais il est parfaitement exact que la dame « élève les autres à sa suite ».

³³On pourrait donc considérer que *Fresne* et *Eliduc* représentent deux variations complémentaires, mais explorant des registres différents, du thème du sacrifice féminin récompensé.

Kar des dames est avenu
L'aventure dunt li lais fu (21-26).

§45

Dès le début du lai, Marie a donc choisi son camp, celui des héroïnes féminines, ce que confirme notre présente étude. La formation d'un couple sororal et sa réunion finale dans un monastère est le terme visé par Marie, et le lai, plutôt que de conter l'histoire de « l'homme aux deux femmes », pour reprendre les termes de Gaston Paris, présente l'histoire des « deux femmes et de leur unique ami ».

§46

Elidus est donc un titre ancien (« *Elidus* fut primes nomez », 23) et dépassé. Pourquoi, dans ces conditions, le manuscrit l'a-t-il retenu ? L'hypothèse d'un choix propre au copiste, sans être irrecevable, n'est pas la plus convaincante. Sans doute la main qui indique ce titre est-elle différente de celle du copiste du texte³⁴, mais Marie de France ratifie en quelque sorte ce choix, puisqu'elle nous dit qu'*Eliduc* est le titre primitif du conte. Elle peut donc l'avoir elle-même volontairement maintenu, mais seulement afin de laisser attendre, en privilégiant immédiatement le nouveau titre, *Guilheluëc ha Guilliadon*, la réécriture à laquelle elle va procéder, et qui montre le rôle majeur des deux femmes dans l'aventure du lai.

§47

Ainsi l'analyse de la dernière partie du conte nous invite-t-elle à considérer qu'*Eliduc* est loin d'être indigne des autres lais de Marie. S'il s'écarte de l'esthétique de la brièveté³⁵ en faisant une large place au récit d'aventures, il révèle un projet à l'architecture complexe, mais structuré de manière rigoureuse : restant constamment sur le territoire de la merveille, dont il exploite différents registres, il décrit l'évolution exemplaire du sentiment amoureux de trois personnages qui, d'abord déchirés par un amour qui les oppose deux à deux³⁶, transcendent cette division en sublimant ce sentiment et construisent un nouvel équilibre, lui-même merveilleux, entre un couple féminin et un personnage masculin.

³⁴Comme pour les autres lais du ms. Harley 978, ce titre est inscrit hors texte, sur la seconde colonne du f. 151v. Il n'est donc pas arbitrairement choisi par les éditeurs.

³⁵Voir Philippe Ménard, *op. cit.*, Paris, PUF 1979, p. 202-212.

³⁶J. Ribard (art. cit., p. 298-299) insiste sur le passage de la dualité « à une sorte de trinité parfaite » ; il néglige toutefois la permanence du couple féminin et donne de cette évolution une interprétation théologique qui nous paraît excessive.

Quelques mots à propos de : François Suard

François Suard, Professeur émérite à l'Université de Nanterre, est spécialiste de la narration médiévale, en particulier de la chanson de geste, à laquelle il a consacré, entre autres ouvrages, le *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XIV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011. Il s'intéresse aussi au récit bref (*La nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990) et a publié plusieurs articles sur Marie de France.

Pour citer cet article

François Suard, « *Eliduc*, v. 909-1184 : métamorphoses de la merveille, merveille de l'amour. », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 11/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/435>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/427>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Énonciation et locuteurs dans les *Lais* de Marie de France

Sophie Marnette

1. OBJECTIFS

§I

On a conservé un peu plus d'une trentaine de lais français médiévaux, dont les douze plus connus, dits « de Marie de France », apparaissent sous forme d'un recueil précédé d'un prologue dans le ms. Harley 978 de la British Library. Ces récits courts se présentent comme la transposition en vers romans de récits chantés composés par les Bretons et racontant les aventures « vraies » d'hommes et de femmes du passé. La présence forte d'une voix narrative, surtout dans les prologues et les épilogues, encadre la narration des événements et la représentation des paroles prononcées par des sujets parlants, les personnages masculins et féminins des aventures originelles. Le présent article étudie comment les lais construisent les locuteurs et locutrices du récit (qu'il s'agisse du narrateur ou des personnages). La première partie examinera comment la voix du locuteur-narrateur est mise en scène dans les prologues et épilogues qui forment le cadre du récit tandis que la deuxième partie se penchera sur la représentation des paroles et pensées des personnages, par le biais du discours direct mais aussi par celui d'autres catégories du

discours rapporté (discours indirect et discours indirect libre) qui n'accordent pas au personnage la position de locuteur/locutrice à part entière mais seulement celle d'énonciateur/énonciatrice¹. L'article s'intéresse plus particulièrement aux différences éventuelles existant entre la façon dont les lais rapportent les discours féminins et les discours masculins, tout en examinant aussi si les douze lais dits « de Marie de France » (où la voix narrative est supposément féminine) se comportent différemment des autres lais, dont la plupart sont anonymes. Le but sera donc ici de savoir si la représentation des discours féminins dans les lais est affaire de genre littéraire (particulière aux lais en général) ou de genre sexué (lié au sexe de l'auteur(e))².

§2

Le corpus se compose de trente-deux lais et fera l'objet d'une analyse quantitative recensant la fréquence et la longueur des discours rapportés féminins et masculins ainsi que les références aux femmes et aux hommes à la troisième personne³. On distinguera aussi entre les catégories de discours rapportés (discours direct, indirect et indirect libre) et leurs types (paroles, pensées). Aux statistiques s'ajouteront également des considérations plus qualitatives, notamment dans la prise en considération du contexte et du co-texte des voix féminines et masculines. En comparant les différents lais du corpus, je m'attacherai surtout à relever des *tendances* qui concernent une majorité des textes plutôt que des faits communs à tous les textes. Je considérerai chaque lai comme un texte séparé, sans tenir compte ici du prologue général des lais de Marie de France dans le recueil du manuscrit Harley 978. Je m'intéresserai par contre à tout résultat éventuel de mon analyse qui pourrait montrer une certaine homogénéité des lais de ce recueil par rapport aux autres lais⁴.

¹Le « sujet parlant » prononce le discours au sens physique du terme ; le « locuteur » prend la responsabilité de l'acte d'énonciation ; et le(s) « énonciateur(s) » sont les entités réelles ou imaginaires dont les points de vue sont exprimés dans le discours. Le locuteur peut mais ne doit pas être identique à l'énonciateur. Voir Ducrot (1984).

²Par « énonciation féminine », on entendra donc ici la manière dont les paroles et les pensées des femmes sont présentées par les textes. Il ne s'agit pas du sexe biologique mais plutôt du « genre sexué », c'est à dire une construction socio-culturelle (voir notamment Yaguello, 1978 : 9).

³La liste des textes se trouve en annexe.

⁴En plus du recueil des douze lais dits « de Marie de France », conservé dans le ms. Harley 978 de la British Library avec son propre prologue, on trouve aussi deux autres recueils de lais, dont l'un consiste en une traduction en ancien norrois du prologue et de onze des lais de Marie plus neuf lais anonymes (ms. Uppsala, ca. 1230), et dont l'autre se présente comme un recueil de lais bretons et contient neuf des lais de Marie plus quinze autres lais (ms. Paris BnF n.a.fr. 1104). Les lais de ces recueils (dont quatre des lais de Marie) sont par ailleurs repris dans des manuscrits contenant un mélange de textes de genres différents (par ex. fabliaux, vies de saint, romans). Le ms. Harley contient d'autres ouvrages que les lais dont plusieurs en latin (traité musical, calendrier, traité médical, la vie de St Thomas Beckett, etc.) et en français (*Les Fables*

2. LE LOCUTEUR-NARRATEUR DANS LES PROLOGUES ET ÉPILOGUES

§3

Il est de coutume de considérer l'ensemble des lais du recueil de Harley 978 comme ayant une auteure, Marie (nommée dans le seul *Guigemar*), et donc comme ayant une narratrice et non un narrateur même si certains de ces lais apparaissent dans d'autres manuscrits de façon anonyme. Si la plupart des autres lais qui n'apparaissent pas dans le recueil de Harley 978 sont anonymes, certains incluent des noms d'auteurs masculins, dont Jean Renart (*Le Lai de l'ombre*, v. 946), qui est aussi connu pour avoir écrit des romans comme *Guillaume de Dole* ou *L'esconfle*. On pourrait donc penser que, dans ces textes, la voix qui raconte l'histoire est masculine plutôt que féminine. On reviendra sur le problème du genre des auteur(e)s de lais en section 6 mais en attendant, pour simplifier les choses, on parlera de narrateur-locuteur de façon neutre.

§4

Comme je l'ai indiqué, les lais se caractérisent par la présence forte d'une voix narrative, dans leurs prologues et épilogues, qui cadre à la fois le récit des événements et les discours rapportés des personnages. Le *je*-narrateur se met ainsi en scène en se présentant à la fois comme le locuteur principal du récit (celui qui prend la responsabilité de la narration, pour paraphraser Ducrot (1984, p. 194-195)) et comme le compositeur d'un poème qui reprend un récit antérieur en le traduisant et/ou en le mettant en vers. Cette mise en scène de l'oralité du texte, son « oralisation », repose par ailleurs souvent sur des adresses directes aux auditeurs⁵.

(1) D'un mut ancien lai bretun
 Le cunte e tute la reisun
 Vus dirai, si cum jeo entent
 La verité, mun escient.
 En Bretaine ot un chevalier
 [...]
 E mut par firent bele fin,
 La merci Deu, le veir devin !
 De l'aventure de ces treis
 Li auncien Bretun curteis

de Marie de France, *Le Besturné*, traité de fauconnerie, etc.).

⁵On entend ici par oralité le fait pour un texte de se donner pour oral, par exemple en faisant référence à son énonciation par le locuteur-narrateur ou en s'adressant directement à une audience. Il s'agit bien sûr d'une fiction et donc d'une « oralisation » du discours, plutôt que d'une réalité. De fait, un même texte peut aussi bien faire allusion à son caractère oral qu'à sa mise par écrit, comme le montre très bien S. Gaunt (2001) dans son article « Fictions of Orality in Marie de France's *Lais* ».

Firent le lai pur remembrer,
 Qu'hum nel deüst pas oblier. (*Eliduc*, v. 1-5 et 1179-1184)

(2) Les contes ke jo sai verrais,
 Dunt li Bretun unt fait les lais,
 Vos conterai assez briefment.
 El chief de cest comencement,
 Sulunc la lettre e l'escriture,
 Vos mosterai une aventure,
 Ki en Bretagne la Menur
 Avint al tens ancienur.

[...]

De cest cunte k'oï avez
 Fu Guigemar li lais trovez,
 Que hum fait en harpe e en rote ;
 Bone en est a oïr la note. (*Guigemar*, v. 19-26 et 883-86)

§5 Les prologues et épilogues des lais sont l'endroit où on trouve le mot *lai* pour référer soit à un récit antérieur (parfois présenté comme chanté ou mis en musique, voir (2) ci-dessus), soit au récit proprement dit, en tant que produit de la traduction et/ou mise en vers de récits prétendument préexistants. Le mot *lai* est aussi souvent utilisé pour indiquer le titre même du récit, ce que les lais omettent rarement de faire (27 lais sur 32, 84%, voir (3) ci-dessous)⁶.

§6 Un autre mot fréquemment utilisé dans le cadrage des lais est celui d'*aventure(s)*, principalement pour désigner les événements à l'origine du récit (26 lais, 81%, voir (1) et (2) ci-dessus). On trouve aussi des allusions aux notions de vérité (20 lais, 62.5%, voir (1) et (2)) et de souvenir (15 lais, 47%, voir (1)) ainsi que des références aux origines du texte (23 lais, 72%, voir (1)). Ces caractéristiques se retrouvent dans tout le corpus mais on notera que tous les lais de Marie réfèrent à leurs origines, d'une manière ou d'une autre, sans exception⁷. Toutes ces notions participent évidemment de la mise en scène des sources que l'on trouve régulièrement dans les lais. Les récits sont en effet présentés

⁶Les lais qui n'ont pas de titre au sein du texte (celui-ci pouvant éventuellement apparaître en rubrique) sont : *Lanval*, *Yonéc*, *Lay d'amour*, *Haveloc*, *Mantel mautaiillé*. Toutefois dans *Lanval* et *Yonéc*, deux lais de Marie, le prologue indique clairement le nom du personnage principal, qui forme par ailleurs souvent le titre du lai (comme l'indiquent ces vers du *Lai du Lecheor* : « cil a qui l'aventure estoit / son non meïsmes i metoit : /après lui ert li lais nomez », v. 27-29).

⁷Les moyennes dans les lais de Marie comme suit : *aventure(s)* : 10 lais sur 12 (83%) ; vérité : 6 lais (50%) ; souvenir : 7 lais (58%) ; références aux origines : 12 lais (100%).

par le locuteur-narrateur comme étant tirés d'aventures vraies dont il faut se souvenir par l'intermédiaire des lais (qu'ils soient récits initiaux ou secondaires).

§7 On a donc affaire ici à une médiatisation du matériau originel (l'aventure, c'est-à-dire à la fois les actions et les discours des personnages) par le locuteur-narrateur qui est par ailleurs toujours présent *en personne* dans les prologues et épilogues puisque tous les lais contiennent au moins une référence à la première personne dans leur cadre ; dans 97% d'entre eux, il s'agit de la première personne du singulier⁸. La voix narrative est dès lors vraiment tangible dans les lais et on retrouve la même tendance pour les adresses à la deuxième personne, présentes dans le cadre de 81% des lais (26 textes, voir (2) et (3))⁹.

§8 La mise en scène des sources du récit, la présence du *je*-locuteur et le dialogue avec les auditeurs-lecteurs contribuent donc à ce sentiment d'oralité ou plutôt d'oralisation des lais auquel j'ai déjà fait allusion. Il faudra cependant interroger le corpus pour voir comment cette voix forte s'accommode de la présence de voix autres, celles des personnages.

§9 Si le narrateur-locuteur des lais insiste sur la nécessité de se souvenir d'aventures passées et sur leur célébration, il ne semble pas chercher à avoir un impact direct sur la vie des auditeurs-lecteurs, en offrant par exemple une morale explicite et/ou des conseils comme le fait souvent celui des fabliaux. Seuls treize lais sur trente-deux (40%) contiennent de tels commentaires, qui pour la plupart invoquent l'importance du « beau parler » et de l'emploi de son propre talent à bon escient, tout en critiquant les envieux et les médisants en général (*Guigemar*, *Lanval*, *Equitan*, *Chaitivel*, *Eliduc* pour les lais de Marie et pour les autres, *Amour*, *Aristote*, *Conseil*, *Espervier*, *Ignauire*, *Ombre*, *Tydorel*, *Vair Palefroï*).

(3) Celui deivent la genz loër
 Ki en bien fait de sei parler.
 Mais quant il ad en un païs
 Hummë u femme de grant pris,
 Cil ki de sun bien unt envie
 Sovent en dient vileinie :
 Sun pris li volent abeissier ;
 Pur ceo comencent le mestier
 Del malveis chien, coart, felun,
 Ki mort la gent par traïsun. (*Guigemar*, v. 5-14)

⁸ *Nabaret* est le seul lai où il n'y a pas de première personne du singulier, seulement une référence à la première personne du pluriel (« En Bretagne fu li laiz fet /ke nus appellum Nabaret. », v. 2).

⁹ Tous les lais de Marie font référence aux auditeurs-lecteurs dans leur prologue et/ou épilogue, sauf *Milun* mais ce lai y réfère dans le corps du récit (voir par exemple au vers 252 : « Mes ore oëz cum l'en avint ! »).

(4) Issi mururent ambedui,
 Li reis avant e ele od lui.
 Ki bien vodreit reisun entendre
 Ici purreit ensample prendre :
 Tels purcace le mal d'autrui
 Dunt tuz li mals revert sur lui. (*Equitan*, v. 311-316)

§10 Pour résumer de façon un peu simplificatrice, le locuteur-narrateur des lais est fermement présent dans leur cadrage mais il se tourne résolument vers le passé tout en soulignant son rôle d'intermédiaire entre les aventures passées des personnages et les auditeurs. Il s'attache aussi à présenter le texte du lai comme un produit fini, avec un titre et des origines en apparence précises.

3. CONTEXTE ET CO-TEXTE DES VOIX FÉMININES ET MASCULINES

§11 Les voix des personnages ne peuvent pas s'étudier de façon détachée de la partie narrative du texte mais doivent être envisagées aux côtés d'autres éléments cruciaux. La section qui suit étudie le cadre de la narration (titre, prologue et épilogue) et compare le nombre de références aux personnages féminins et masculins dans l'ensemble des textes, en tenant compte aussi de leur première mention dans le récit.

§12 Une majorité de nos textes commence par une référence à un personnage masculin plutôt qu'un personnage féminin¹⁰. C'est le cas même si le personnage en question n'est que rarement mentionné dans la suite du récit. Le lai de *Guigemar*, par exemple, nomme d'abord le roi qui règne sur la région où se déroule l'histoire puis nomme le père du protagoniste mais ni l'un ni l'autre n'apparaît dans la suite du récit. Dans la plupart des cas, lorsque c'est d'un homme qu'il est d'abord fait mention, son statut social est aussi donné (par exemple « rei » dans *Guigemar* et *Equitan*, « chevalier » dans *Laiüstic*, *Fresne* et *Milun*, « vassal » dans *Lanval*, « ber » dans *Bisclavret*, etc.). Les premières références aux personnages masculins contribuent donc à cadrer le texte dans une société qui est à la fois patriarcale et hautement hiérarchisée.

§13 Lorsque le (ou les) titres des lais sont mentionnés, souvent dans l'épilogue, il ne s'agit jamais d'un titre portant sur une femme. L'exception serait ici le lai du *Fresne* dans le recueil de Marie mais comme beaucoup l'ont noté, il s'agit en fait d'un mot masculin utilisé pour désigner l'héroïne du récit. On pourrait aussi signaler que deux autres lais de Marie remettent en question leur titre « masculin ». En effet, dans le *Chaitivel*, la

¹⁰Vingt-sept lais sur trente-deux (84%) ; onze des douze lais de Marie.

dame qui compose le lai lui donne originellement le titre de *Quatre doels* (« quatre chagrins »), qui fait donc allusion à sa propre douleur d'avoir perdu quatre prétendants, alors que l'amant qui a survécu mais a été rendu impuissant lui impose le titre de *Chaitivel* (« malheureux »). Au contraire dans le lai d'*Eliduc*, si le récit commence bien par parler du héros masculin Eliduc, la voix narrative mentionne ensuite que le titre d'*Eliduc* d'abord donné au lai a été changé par la suite en « Guildeluëc ha Guilliadun », désignant les deux dames qui l'aiment (vers 22). Il reste qu'*Eliduc* est le titre choisi par les éditeurs modernes¹¹. Enfin, on notera également que le titre du *Lai du lecheor*, s'il est masculin, fait pourtant indirectement référence au *con* mot désignant un organe bien féminin¹².

§14

Seuls deux lais sur trente-deux ont plus de 50% de troisièmes personnes référant à des personnages féminins (61% dans *Fresne*, 51% dans *Yonec*)¹³. À l'exception du *Lai d'amour* (44%), du lai d'*Ignare* et du *Lai de conseil* (48% chacun), tous les autres lais contiennent moins de 41% de références aux femmes. En d'autres mots, seul un cinquième des lais réfèrent plus de 41% de fois aux femmes. Ceci s'ajoute au fait que seuls quatre lais commencent en mentionnant un personnage féminin (un huitième)¹⁴.

§15

En ce qui concerne les références à la troisième personne, il ne semble pas y avoir d'importantes différences entre les lais de Marie et les autres lais bretons même si parmi ces derniers, *Haveloc* et *Tyolet* font particulièrement peu référence aux femmes (respectivement 16% et 13% de toutes les références à la troisième personne).

§16

Contrairement au narrateur-locuteur des fabliaux, celui des lais critique rarement la gent féminine de manière explicite et générique. Un seul lai, le *Vair Palefroï*, commence son prologue en affirmant vouloir « remembrer et [...] retrère / Les biens c'on puet de fame trère » (v. 1–2), tout en admettant un peu plus loin que « lor cuer samblent cochet

¹¹Ce lai n'apparaît dans aucun autre ms. pas même celui très complet d'Uppsala. Il est cependant cité sous ce titre masculin dans une liste de lais qui apparaît dans le ms. Shrewsbury VII, f. 200. Sur le titre des lais et en particulier celui d'*Eliduc*, voir Bruckner (1993 : 180-184).

¹²Le lai anonyme du *Lecheor* commence comme un lai typique et raconte sa propre composition : huit jeunes dames à la cour évoquent ce qui inspire toute chevalerie et tout comportement courtois et concluent qu'il s'agit du *con*, ce à quoi s'accordent tous les autres nobles chevaliers et dames autour d'elles. Elles en font donc un lai que le narrateur appelle « lai du lecheor » (c'est-à-dire « débauché ») parce que son vrai nom serait trop osé. Un mot si cru est généralement l'apanage des fabliaux mais ce texte apparaît dans deux recueils de lais, celui du ms. Paris BnF n.a.fr. 1104 et celui du ms Uppsala.

¹³L'examen de ces références porte sur les noms communs, les noms propres, les pronoms sujets et objets, et les verbes à la troisième personne désignant des êtres humains. On notera que dans nos textes, les femmes sont un peu plus susceptibles d'occuper la place d'objet grammatical de la phrase que les hommes (dans vingt-deux lais sur trente-et-un – i.e. 71%).

¹⁴*Chaitivel*, *Conseil*, *Doon*, *Lecheor*. Le *Vair Palefroï* commence en mentionnant les femmes en général mais le premier personnage mentionné est en fait un homme.

au vent » (v. 17)¹⁵.

§17

Le monde décrit dans les lais est donc patriarcal et les récits, même s'ils ne comportent pas de commentaires explicites sur un sexe ou l'autre, tendent non seulement à privilégier les références aux personnages masculins mais aussi à se présenter comme des « histoires d'hommes », si l'on s'en tient à leurs titres. On pourrait dès lors y considérer la présence des femmes comme marquée alors que celle des hommes serait non marquée¹⁶ et ce contexte est absolument crucial à prendre en considération lorsqu'on étudie les voix féminines et masculines.

4. DISCOURS RAPPORTÉ

4.1. Définitions et exemples

§18

J'utiliserai ici les définitions des catégories du discours rapporté telles que je les ai présentées dans deux ouvrages précédents mais en donnant des exemples tirés des lais¹⁷.

¹⁵L'une des six versions du *Lai d'Aristote* (Ms 1104) critique aussi les femmes : « Miex velt estre sanz compaignie / Qu'avoir compaignon a amie » (v. 407-408). Dans le lai de *Trot*, c'est le personnage principal masculin qui se charge à la fin du récit de raconter son aventure aux dames de la cour en leur conseillant de ne pas refuser le service d'amour. La version du *Mantel mautailié* de ce corpus ne contient pas d'épilogue (ms. BnF fr. 1593) mais dans celle du ms. BnF fr. 1104 le narrateur s'adresse aux « seigneurs » pour expliquer qu'il pense présenter aux dames et demoiselles le « mantel » (qui une fois porté révèle si elles ont été infidèles à leur ami) mais qu'étant certain qu'aucune ne voudra l'essayer et craignant leur colère, il préfère finalement ne pas le faire (voir ces variantes présentées dans l'édition de Nathalie Koble, *Le Lai du cor* et *Le Mantel mal taillé. Les dessous de la Table Ronde*, Paris, ENS éditions, 2005).

¹⁶À propos du concept de « markedness », voir S. Fleischman, 1990 : 52 : « Markedness is founded on the idea that where there is an opposition involving two or more members [...] one member of the opposition is often felt to be more normal, more common, or less specific than the others, which are marked by the presence of some feature that the unmarked member lacks. [...] The criteria for assigning markedness values may be semantic, morphological, statistical (frequency) and/or contextual, and are logically independent of one another. »

¹⁷Voir S. Marnette (1998 : 115-117) et S. Marnette (2005 : 23-24, 180-181). Ces définitions reposent par ailleurs sur mon interprétation de la théorie de l'énonciation dans les travaux d'O. Ducrot et de D. Maingueneau (voir S. Marnette, 2005 : 19-38, O. Ducrot, 1984, 1989, D. Maingueneau, 1991, 1993). On considère ici des exemples canoniques de discours rapporté mais il existe également des formes hybrides mélangeant discours direct et discours indirect, comme c'est aussi le cas dans la langue parlée et le discours journalistique (voir S. Marnette, 2005 : 182-189). Dans cet article, le discours direct sera mis en caractères gras, le discours indirect sera souligné et le discours indirect libre sera indiqué en italiques.

4.1.1. Discours Direct

- (5) Li reis li dit par maltalant :
« **Vassal, vus m'avez mut mesfait ; [...]** » (*Lanval*, v. 362-363)

§19

Dans ce qu'on a convenu d'appeler le « discours direct » (DD), le discours citant et le discours cité constituent deux actes d'énonciation différents, possédant chacun un repérage distinct pour leurs embrayeurs. En se basant sur les catégories d'O. Ducrot (1984 : 194-195), on peut décrire le discours direct comme ayant un seul sujet parlant, mais deux locuteurs et au moins deux énonciateurs ; dans le cas minimal, deux énonciateurs correspondent aux deux locuteurs. Ainsi, dans l'exemple (5) ci-dessus, le pronom *m'* renvoie-t-il au locuteur-énonciateur du discours cité.

4.1.2. Discours Indirect

- (6) Milun respunt quë il fera,
Ceo quë ele cunseillera. (*Milun*, v. 65-66)

§20

Dans le discours appelé « indirect » (DI), il y a un seul sujet parlant qui est aussi le locuteur d'un acte d'énonciation unique mais il y a deux énonciateurs différents au moins, dont l'un correspond au locuteur et l'autre à la personne dont le discours est cité. Dans l'exemple (6) ci-dessus, le pronom *il* réfère à l'énonciateur du discours cité. On notera qu'en ancien français le verbe *dicendi* est souvent à l'indicatif présent et que les verbes du discours rapporté sont dès lors soit au présent, soit au futur, comme c'est le cas dans l'exemple (6) ci-dessus.

4.1.3. Discours Indirect Libre

- (7) Li damiseus, joius e liez,
Quant ariere fu repeiriez,
Ne surjurnat pas en sa tere ;
Al rei alat sa fille quere :
Qu'il li donast, *il la prendreit*,
En sum le munt la portereit.
Li reis ne l'en escundist mie,
Mes mut le tint a grant folie, [...]. (*Les Deus Amanz*, v. 153-160)

§21

En termes narratifs, le discours indirect libre (DIL) est un procédé grâce auquel le locuteur-narrateur mêle à son discours celui d'un personnage-énonciateur sans interrompre le fil de son récit, c'est-à-dire sans employer une formule d'introduction du discours direct. Ainsi dans (7), le narrateur insère-t-il les paroles du jeune homme au sein de son propre discours en passant du DI (souligné) au DIL (en italiques). Le DIL est une forme de discours rapporté dans lequel on trouve un mélange des techniques du DD (questions directes, exclamations, ordres, répétitions, termes familiers, etc.) et du DI (pronoms, personnes et temps verbaux soumis au système de référence du discours citant). On peut le définir comme un acte d'énonciation unique dans lequel le locuteur (responsable de l'acte d'énonciation et désigné par *je*, le cas échéant) rapporte dans son discours le point de vue d'une autre personne (l'énonciateur) sans indiquer explicitement au sein de son énoncé qu'il rapporte ce point de vue. Autrement dit, le locuteur ne subordonne pas le discours de l'énonciateur à un verbe *dicendi* et ne le coordonne pas non plus à un autre discours rapporté subordonné. Le locuteur et l'énonciateur dont le point de vue est rapporté ne sont pas cantonnés formellement à des parties spécifiques de l'énoncé (contrairement au DI). Comme je l'ai noté pour le DI, il n'est pas rare que les verbes du DIL soient au présent ou au futur de l'indicatif mais l'imparfait et le conditionnel sont possibles également (*prendrait, porterait* dans (7)).

4.2. Place du discours rapporté dans les textes

§22

La brièveté des lais pourrait expliquer qu'on fasse l'économie de certaines parties du récit par comparaison par exemple avec le roman et notre analyse montre que ce qui est « économisé » est le discours rapporté. Seuls 7 des 32 lais consacrent plus de 40% du récit au discours rapporté (DD, DI et DIL), c'est-à-dire moins d'un cinquième des lais¹⁸. Ce point est encore plus important si on ne considère que les lais de Marie, dont seuls *Eliduc* et *Equitan* offrent plus de 40% de discours rapportés¹⁹. On pourrait dès lors dire que ce qui fait le ressort principal des lais n'est pas, ou pas seulement, les paroles des personnages mais plutôt leurs actions ou encore ce qui leur arrive, c'est-à-dire les *aventures* auxquelles les prologues et épilogues font fréquemment allusion. Dans les fabliaux

¹⁸Pour déterminer combien d'espace un texte accorde à une catégorie de discours rapporté comme le DD, on divise le nombre de vers au DD par le nombre total de vers dans le texte et on multiplie par cent. Dans une analyse antérieure, j'ai montré que l'ensemble des neuf romans de mon corpus consacraient plus de 40% du texte au discours rapporté (S. Marnette, 1998 : 251).

¹⁹*Eliduc* (40%), *Equitan* (45%), *Lai d'amour* (62%), *Lai du conseil* (84%), *Ignare* (46%), *Mantel maillaillé* (48%), *Tydorel* (50%). En moyenne, les lais de Marie consacrent 32% d'espace au discours rapporté ; la moyenne pour l'ensemble des lais étant de 37%.

par contre, l'action dépend plus souvent des paroles des personnages puisque ces récits mettent en scène des personnages qui en trompent d'autres, souvent par le biais de leurs discours²⁰.

4.3. Catégories du discours rapporté

§23

Lorsqu'on examine l'emploi des diverses catégories de discours rapporté (DD, DI, DIL), on découvre que les lais ont davantage tendance que d'autres genres comme les fabliaux ou les romans à intégrer les paroles et pensées de personnages au sein du discours du locuteur-narrateur (c'est-à-dire au sein de la narration) par le biais du discours indirect et du discours indirect libre. Ainsi, seule la moitié des lais utilise majoritairement le discours direct (16 lais sur 32)²¹. Il ne s'agit que d'un quart si l'on ne s'en tient qu'aux lais de Marie (3 lais sur 12).

§24

La fréquence du discours indirect et du discours indirect libre dans les lais se mesure aussi à un moindre degré à la place que ces catégories occupent dans les textes. Le discours indirect est employé plus d'un tiers du temps dans 11 des 12 lais de Marie et au total dans 22 lais sur 32 (69%)²². Il occupe en général au moins 3,5% du texte dans 59% des lais (19 sur 32).

§25

Le discours indirect libre est bien plus rare que le discours indirect et n'apparaît d'ailleurs pas du tout dans certains textes. Il est absent dans un cinquième des lais (7 sur 32), tous anonymes. Plus de la moitié des lais en utilisent au moins 10% (17 sur 32), allant jusqu'à plus de 20% dans cinq des lais de Marie²³. En ce qui concerne l'espace que les textes consacrent au DIL, on constate qu'il excède 2% dans un gros tiers des lais (13

²⁰Remarquons par ailleurs que certains des lais qui font exception en matière de discours rapporté soit se rapprochent des fabliaux, comme *Equitan*, *Ignauze* et le *Mantel mantaillié*, soit ont une structure très distincte des autres lais, comme c'est le cas du *Lai d'amour* (échange de déclarations d'amour épistolaires entre deux amants) et du *Lai du conseil* (majoritairement un dialogue sur le modèle d'un jeu parti).

²¹Pour déterminer la fréquence d'une catégorie de discours rapporté comme le DD par rapport à l'ensemble du discours rapporté, on divise le nombre de DD dans le texte par le nombre total de discours rapportés et on multiplie par cent. Les lais qui emploient plus de 50% de DD par rapport à l'ensemble du discours rapporté sont *Laüstic* (60%), *Bisclavret* (56%), *Chaitivel* (50%), *Lai d'amours* (63%), *Lai d'Aristote* (85%), *Lai du Conseil* (100%, pas de DI, ni de DIL), *Désiré* (65%), *Lai de l'épervier* (92%), *Ignauze* (80%), *Haveloc* (54%), *Mantel mantaillié* (79%), *Mélion* (56%), *Ombre* (78%), *Tydorel* (70%), *Tyolet* (66%), *Vair Palefroï* (58%). La fréquence moyenne du DD est de 38% dans les lais de Marie et de 57% dans l'ensemble des lais du corpus.

²²La fréquence moyenne du DI est de 41% dans les lais de Marie et de 31% dans l'ensemble des lais. J.-Ch. Payen (1975, p. 42) note l'usage fréquent du style indirect dans les lais.

²³*Laüstic* (20%), *Deus Amanz* (23%), *Fresne* (23%), *Eliduc* (26%), *Milun* (29%), *Chievrefoil* (45%). La fréquence moyenne du DIL est de 20% dans les lais de Marie, de 11% dans l'ensemble des lais contre 2%

sur 32). Cette tendance s'accroît encore dans les lais de Marie puisque 10 d'entre eux consacrent plus de 2% du texte au DIL (et 6 plus de 4%)²⁴.

4.4. Types de discours rapporté

§26

La prédilection des lais pour le DI et le DIL est sans doute liée au fait que les lais tendent aussi davantage à représenter les pensées des personnages. En effet, en général et dans les récits médiévaux en particulier, les pensées sont rapportées par le biais du DI et du DIL plutôt que du DD (voir S. Marnette, 2005, p. 49-63, 92-93). Deux tiers des lais présentent plus de 10% de pensées rapportées (22 textes sur 32). Seuls deux lais ne rapportent pas du tout de pensées (*Conseil*, *Lecheor*). La plupart du temps les pensées représentées dans les lais ont trait soit aux sentiments amoureux et à leur évolution, soit aux réactions des personnages par rapport aux événements merveilleux dont ils font l'expérience.

4.5. Interprétation des données

§27

Les personnages des lais ne sont donc pas toujours des locuteurs à part entière mais souvent aussi des énonciateurs dont les paroles et pensées sont intégrées au discours du locuteur-narrateur. Comme je le notais à propos des lais de Marie dans un ouvrage précédent, « [i]l semblerait donc que la narratrice des *Lais* ait tendance à privilégier la narration et à inclure dans celle-ci les paroles de ses personnages au DIL et au DI. Il ne serait pas juste d'affirmer que la narratrice n'accorde pas d'importance aux paroles des personnages [...] [t]out simplement, elle leur impose un filtrage, elle les 'transcrit' avec ses propres mots. » (S. Marnette, 1998, p. 128). Selon la présente analyse, cette constatation pourrait donc s'étendre aux autres lais, même si certains font exception²⁵, et même si on a noté à plusieurs reprises que les lais de Marie présentaient des tendances plus fortes en matière d'intégration du discours rapporté au sein de la narration.

§28

Une autre remarque peut elle aussi être généralisée à l'ensemble des lais : le fait que la narration soit rendue perméable aux discours des personnages par le biais des DI, des DIL et des DD qui suivent un DI(L), avec ou sans verbe *dicendi*, ce qui rend plus souple le passage des actions aux discours, et vice versa. Ainsi, dans l'exemple (8), la narratrice du

dans les fabliaux. Pour une analyse du DIL dans les lais de Marie, voir M. Bruña Cuevas (1988) et surtout J. Rychner (1989).

²⁴*Equitan* (2.2%), *Bisclavret* (2.2%), *Guigemar* (2.7%), *Lanval* (3.2%), *Deus Amanz* (4.5%), *Yonec* (5.3%), *Fresne* (6.1%), *Milun* (8.2%), *Eliduc* (8.2%), *Chievrefoil* (15.3%).

²⁵Voir note 20 ci-dessus.

Chievrefoil passe-t-elle insensiblement de la narration au discours direct en rapportant le discours de Tristan de trois manières différentes : DI, DIL et DD sans introduction (voir aussi (7) ci-dessus où on passe du DI au DIL).

(8) Ceo fu la summe de l'escrit
 Qu'il li aveit mandé e dit
 Que lunges ot ilec esté
 E atendu e surjurné
 Pur espiër e pur saveir
 Coment il la peüst veoir
Kar ne poeit vivre sanz li ;
D'euls deus fu il tut autresi
Cume del chievrefoil esteit
Ki a la codre se perneit :
Quant il s'i est laciez e pris
E tut entour le fust s'est mis,
Ensemble poënt bien durer,
Mes ki puis les voelt desevrer,
Li codres muert hastivement
E li chievrefoilz ensement.
« Bele amie, si est de nus :
Ne vus sanz mei ne jeo sanz vus. »
 La reine vait chevalchant. (*Chievrefoil*, v. 61-79)

§29 Loin d'être immédiat, le passage du récit au discours des personnages est donc progressif ou même « médiatisé » (filtré, différé) par le biais du DI et du DIL. L'atmosphère du récit en est dès lors différente. Cette « mise à distance » peut par ailleurs faire penser à ce que nous disent prologues et épilogues à propos des événements originels qui ont donné lieu au récit, un récit (éventuellement chanté) lui-même traduit et mis en vers (en rimes et *ditiés*) par des compositeurs postérieurs (comme le fut peut-être Marie)²⁶.

§30 Enfin, on notera aussi que l'emploi du discours indirect et du discours indirect libre peut amener à une certaine incertitude en ce qui concerne la distinction entre narration et discours rapporté. En effet, les frontières de ces discours rapportés sont parfois poreuses²⁷

²⁶Cette fonction médiatrice des lais ainsi que la position de Marie en tant qu'agent de circulation du discours sont soulignées par J. M. López Muñoz (2008 : 27-32).

²⁷On constate bien cette porosité au vers 157 de l'exemple 7 ci-dessus car « Qu'il li donast » peut être soit rattaché au verbe « quere » (il alla voir le roi pour lui demander qu'il lui donne sa fille) ou bien

et l'empilement des couches discursives via les discours indirects et indirects libres opacifie quelquefois l'origine précise de ces discours. Ce filtrage des discours pourrait être mis en rapport avec la fine étude de M. Griffin (1999) sur les notions d'autorité et d'origine dans l'ensemble des lais. En effet, selon elle, l'autorité des sources des lais relève de l'intertextualité telle que la définit J. Kristeva : « Pour devenir lui-même un présupposé, le texte se pose en s'appropriant ce qu'il présuppose » (Kristeva, 1974, p. 339, citée par M. Griffin, 1999, p. 44). Autrement dit, c'est le discours même du locuteur-narrateur qui pose les sources – en fait fictives – de sa narration pour autoriser celle-ci, par exemple en expliquant que c'est Tristan qui a composé le lai du *Chievrefoil* ou bien que ce sont les anciens Bretons qui ont composé le lai originel (voir (1) et (2) ci-dessus). Pour M. Griffin, ce mythe des origines a pour effet d'opacifier et de rendre contingente l'identité de l'auteur (comme l'est d'ailleurs souvent la paternité des héros des lais), ce qui est d'après moi comparable à l'effet du filtrage des discours, qui peut rendre aléatoire l'identité de leur(s) énonciateur(s).

5. ÉNONCIATIONS FÉMININE ET MASCULINE

5.1. Analyse

§31 Si la majorité des textes commencent en faisant référence à un personnage masculin, ils ne sont que la moitié à commencer par un discours rapporté masculin²⁸, ce qui montre que les paroles et les pensées des femmes ne sont pas nécessairement mises en retrait.

§32 Dans la plupart des lais, les hommes sont représentés comme parlant et pensant plus souvent et plus longuement que les femmes (21 lais sur 32, 66%). Dans le *Chaitivel*, la fréquence des discours rapportés est la même pour les deux sexes mais les discours de la Dame y sont en moyenne plus longs. Seuls trois lais – le *Fresne* pour les lais de Marie et les lais anonymes d'*Ignature* et du *Lecheor* – présentent le discours féminin comme plus fréquent et plus long que celui des hommes²⁹. Dans sept lais (22% des textes), si les hommes

détaché comme l'indique la ponctuation de l'éditeur moderne (il alla voir le roi pour lui faire une requête. Qu'il lui donne sa fille !). La porosité paraît aussi au vers 67 de l'exemple 8 où le « car » peut aussi bien se rattacher au DI précédent ou bien ouvrir un DIL. Dans les deux cas, la question est de savoir où commence le DIL même si sa présence ne fait aucun doute. Voir J. M. López Muñoz (2002), S. Marnette (1996).

²⁸Vingt-huit lais commencent par une référence à un homme (88%) ; seize commencent par un DR masculin (10 DD, 6 DI = 50%). Seize lais commencent par un DR féminin (10 DD, 6 DI, = 50%).

²⁹Il n'y a pas de pensées rapportées dans le *Lecheor*. De plus les paroles rapportées masculines y sont très peu nombreuses (moins de 1% de l'espace du texte contre 34% pour le DR féminin) et entièrement au DI.

parlent/pensent plus souvent, ce sont les femmes qui parlent plus longuement³⁰.

§33 Un regard plus détaillé sur les lais apporte des informations intéressantes :

§34 1. La fréquence du discours rapporté masculin est plus haute dans une majorité de lais (28 sur 32, 88%). Les trois exceptions étant les lais du *Fresne*, d'*Ignauze* et du *Lecheor* ; la fréquence est égale dans *Chaitivel*.

§35 2. L'espace consacré au discours rapporté masculin est plus important dans une majorité des lais (22 textes, 69%). C'est particulièrement le cas pour le DI masculin, auquel vingt-huit lais consacrent plus d'espace qu'au DI féminin (28 textes, 88%)³¹.

§36 3. Cependant les choses diffèrent légèrement lorsqu'on observe la répartition des catégories du discours rapporté au sein du discours féminin ou du discours masculin. En effet, si le discours rapporté des femmes est en général moins fréquent, on s'aperçoit que par rapport à leur total de discours rapportés, elles tendent à s'exprimer plus au DD que les hommes tandis que ceux-ci ont de plus hautes fréquences de DI et de DIL. Ainsi dans vingt-et-un lais (66% des cas), les femmes utilisent plus de DD que de DI et de DIL et dans cinq lais elles utilisent 50% de DD³². Cela veut dire que dans vingt-six lais elles utilisent 50% de DD ou plus contre seulement quinze lais pour les hommes. C'est le cas dans neuf des lais de Marie (*Chievrefoil*, *Yonec* et *Milun* étant les exceptions). Du point de vue du DI et du DIL, on remarque que les hommes utilisent davantage les deux : les femmes n'utilisent davantage le DI que les hommes que dans onze des lais (34% des cas) et le DIL que dans dix lais (31% des cas)³³.

§37 4. On ne distingue pas de différence de fréquence des paroles et des pensées au sein des discours masculins et féminins. Les paroles sont plus fréquentes dans les deux cas.

§38 Dans les lais, le discours des hommes, plus présent, tend donc aussi à être davantage transposé au sein du discours du narrateur alors que celui des femmes, plus rare, est néanmoins plus marqué et plus vif puisqu'il n'est pas autant converti en DI mais plutôt rendu « tel quel » via le DD.

5.2. Interprétation des données

§39 Le discours et la place des femmes paraissent marqués dans les lais. Ceux-ci présentent en effet la parole féminine dans un contexte masculin (références à la troisième

³⁰ *Laüstic*, *Chaitivel*, *Deus amanz*, *Désiré*, *Nabaret*, *Trot*, *Tydorel*.

³¹ Il n'y a pas de DI dans *Conseil*.

³² Ces fréquences sont calculées en divisant le nombre de DD féminins par le nombre total de discours rapportés féminins puis en le multipliant par cent.

³³ Huit lais ne contiennent pas de DIL.

personne, titres des lais), un contexte qui est renforcé par le volume des discours rapportés masculins et l'espace qui y est consacré ainsi que par l'intégration plus forte des discours masculins dans la narration par le biais du DI et du DIL. La parole féminine est marquée non seulement en creux, parce qu'elle est moins présente que la parole masculine, mais aussi en saillie car le DD se démarque davantage au sein de la narration puisque ses pronoms et déictiques dépendent du personnage féminin cité et non du locuteur citant, le narrateur ou la narratrice. Les femmes tendent donc à être présentées comme locutrices plutôt qu'en tant que simples énonciatrices, et leur parole se distingue ainsi davantage du reste du récit. Cela va à l'encontre de la tendance globale des lais à « médiatiser » le discours des personnages et à privilégier leurs actions. Cela signifie-t-il que le discours féminin soit délibérément présenté comme différent par rapport au discours masculin et comment lier ces remarques aux lais en tant que genre littéraire ou en tant que textes composés par une auteure de sexe féminin ?

6. UNE QUESTION DE GENRE

§40 Jusqu'à présent les médiévistes se sont surtout intéressé(e)s au discours féminin (des personnages ou de la narratrice) dans les lais dits « de Marie » plutôt qu'aux lais dans leur ensemble.

§41 Selon M. A. Freeman (1984 : 865), Marie pratique délibérément une poétique du silence typiquement féminine. Elle s'intéresse plus particulièrement à deux lais qui mettent en scène un objet qui est aussi symbole d'absence ou d'ambiguïté : le corps du rossignol enchâssé dans le *Laüstic* et le bâton gravé dans le *Chievrefoil*. Il s'agit donc là d'une étude qui se base davantage sur le discours (ou le silence) de la « narratrice » plutôt que sur celui des personnages. D. Faust (1988) étudie le rôle des femmes en tant qu'auteures de lais (*Chaitivel*) ou compositrices de récits (ou d'œuvres d'art) subordonnés au récit principal (*Milun*, *Deus Amanz*, *Laüstic* et *Guigemar*) et elle rattache leur importance au fait que ces lais aient été composés par une femme. A. Paupert qui restreint son étude au DD des femmes dans les lais de Marie note que la thématique de la parole est particulièrement importante pour les personnages féminins, qui ne parlent pas davantage que leurs homologues masculins mais qui utilisent la parole comme moyen d'action privilégié dans une société qui ne leur en permet guère d'autre. Elle se demande alors si on peut repérer dans les paroles des personnages féminins « parfois la trace d'une perspective qui serait celle de l'auteur féminin des *Lais* » (1995 : 173). Y. Foehr-Janssens (2006 : 126) évoque quant à elle sa perplexité par rapport à l'écriture « féminine » de Marie. Elle n'examine pas seulement les lais de Marie mais aussi le lai de *Pyrame et Thisbé* et certains fabliaux érotiques,

pour suggérer que la parole féminine dans ces textes se caractérise par sa confrontation nécessaire à la violence masculine et à la norme patriarcale. Dans ce sens, elle voit dans le travail de Marie « une conscience de femme [qui] a su prendre appui sur des contraintes exercées sur elle pour créer, susciter le merveilleux comme une réponse et une victoire de l'imaginaire sur le fonds de violence qui caractérise les rapports de pouvoir » (2006 : 141).

§42

S. Gaunt (2001 : 59) note que l'oralité montrée ou « fictionalisée » des lais de Marie n'est pas à proprement parler inhérente au sexe féminin de l'auteur. Pour lui, cependant, l'oralité dans les lais de Marie est utilisée pour souligner la fragilité de l'emprise de l'auteur sur son texte à cause des aléas de la transmission manuscrite et ce problème du statut de l'auteur est dépeint comme particulièrement aigu pour les femmes. (Gaunt, 2001 : 58). Il illustre son propos par ce qu'il considère dans le *Chaitivel* et le *Laiistic* comme l'expropriation d'un texte de femme par un homme (*ibid.* : 65). Il montre aussi la problématisation de l'origine du texte dans le lai du *Chievrefoil* (*ibid.* : 66-69).

§43

Ce problème des origines avait déjà été noté par Griffin (1999) qui l'envisageait elle comme une caractéristique des lais en général et pas seulement de ceux dits « de Marie » (1999 : 42). Alors que pour les autres médiévistes, il paraît évident que les caractéristiques du discours féminin dans le recueil du ms Harley 978 sont liées au fait que leur auteure elle-même est une femme, Griffin note qu'un lai anonyme comme celui du *Lecheor* met aussi en scène des femmes le composant alors qu'on lui attribue généralement un auteur masculin à cause de son sujet risqué. On pourrait ajouter à cela que l'on trouve un autre lai composé par une femme dans le recueil en ancien norrois. Ce lai présenté comme ayant été traduit du français, comme les autres lais du recueil norrois, ne se trouve pourtant dans aucun des autres manuscrits ayant conservé des lais en français. L'histoire nous dit qu'une certaine « Dame rouge », vivant en Bretagne et experte en matière de lais, en compose un pour Guillaume de Normandie qui lui a demandé de l'intituler le *Lai de la plage* (*strandar ljóð*). On remarquera ici l'offre du lai à un roi similaire au prologue général du recueil de Marie³⁴, l'imposition du titre par le protagoniste masculin qui nous rappelle *Chaitivel* mais aussi l'absence de détails sur le contenu du lai qui fait aussi penser au « silence » dont parle Freeman. Par ailleurs on ne trouve dans ce lai que très peu de discours rapportés et seulement au DI, ce qui rappelle fortement l'atmosphère du *Chievrefoil*, où c'est pourtant une reine qui inspire à Tristan le lai. Un autre lai qui met en scène une narratrice féminine (dans la lignée de celles décrites par Faust) est celui de *Tydorel*, où la moitié des discours rapportés consiste en un long monologue de 117 vers où

³⁴Ce prologue général est présent à la fois dans le ms. Harley 978 et dans la version en ancien norrois dont le manuscrit est plus ancien qu'Harley 978 (voir Baum 1968 : 124-128, Cook et Tveitane 1979).

la mère du héros lui explique d'où il vient. Ce monologue est en soi assez surprenant car, situé en fin de récit, il reprend en fait toutes les péripéties que le narrateur a déjà contées au lecteur-auditeur et rapporte même au DD les paroles déjà prononcées par le père du héros plus tôt dans le récit. On voit dès lors une locutrice féminine à la fois se substituer à la voix narrative principale, en répétant le récit mais sans pouvoir effacer pour autant le discours originel de son amant, qui reste partiellement au moins locuteur³⁵. On notera par ailleurs qu'il s'agit là du seul et premier DD de la reine, dont les autres discours, peu fréquents, avaient jusque-là tous été rapportés au DI.

§44

Il semblerait donc que les traits qui ont été attribués aux lais dits « de Marie » puissent être au moins en partie conférés aux lais anonymes. Dans ce cas la mise en exergue – la problématisation ? – de la parole féminine ainsi que celle des origines des lais ne serait pas propre aux lais du recueil d'Harley 978 mais aux lais en général. Cela reviendrait aussi à dire que ces traits ne relèveraient pas nécessairement du genre sexué d'un(e) auteur(e) en particulier mais du genre littéraire auquel appartiennent les textes envisagés. Il faudrait dès lors peut-être considérer l'association des lais et de noms de femmes (Marie citée dans *Guigemar* mais aussi mentionnée par Denis Pyramus³⁶, la dame du *Chaitivel*, celle du *Lecheor* et la Dame rouge du *Lai de la plage*) comme un effet de la mise en relief de la parole féminine et non comme sa cause.

7. CONCLUSION

§45

L'analyse de la position du locuteur-narrateur dans les prologues et les épilogues des lais montre qu'à l'immédiateté et la présence forte du *je*-narrateur, les lais ajoutent une mise à distance des personnages et de leurs aventures, et une mise en avant du texte en tant qu'objet littéraire dépendant du locuteur-narrateur pour sa composition ainsi que pour sa transposition du passé au présent. Ce qui est mis en exergue ici, c'est la transmission de l'aventure devenue texte par le biais du *je*-narrateur, un mouvement qui est particulièrement bien illustré par le coffret enfermant le corps meurtri du rossignol et les mots brodés de la dame du *Laiüstic* que l'amant devenu narrateur emmène dans tous ses déplacements³⁷. Cela se retrouve au niveau du discours rapporté puisque les lais privilégient la voix du locuteur-narrateur, qui insère et filtre les paroles et les pensées des

³⁵Certaines des paroles originelles de l'amant sont rapportées au DI et au DIL ainsi qu'au DD.

³⁶Dans sa *Vie Seint Edmund le Rei* (v. 35-48), Denis Pyramus fait allusion à une dame Marie « Ki en rime fist e basti / E compassa les vers de lais, / Ke ne sunt pas del tut verais » (cité par Baum 1968 : 122).

³⁷Cette métaphore du *Laiüstic* est notamment mise en exergue par Michelle Freeman (1984) et revue par Miranda Griffin (1999 : 45-46).

personnages au sein de son propre discours (via le DI et le DIL).

§46

On ne sera pas surpris non plus de constater que les lais ont fait l'objet de mises en recueil, dont le plus célèbre est bien sûr celui du ms. Harley 978. Son prologue, même s'il ne signifie pas nécessairement que tous les lais soient d'un même auteur, témoigne d'une volonté de conjointre des textes qui participent d'une même préoccupation artistique et qui semblent bien montrer une certaine homogénéité quant à la représentation de leurs locuteurs.

§47

Dans les lais, le discours des personnages féminins tend à être rapporté moins souvent et moins longtemps que celui des personnages masculins mais davantage au DD. Il est plus rare mais plus saillant. Il est aussi irréductiblement *autre*, montré plutôt qu'intégré. Les femmes occupent donc fréquemment une posture de locutrice plutôt que de simple énonciatrice et leur discours (oral ou écrit) peut jouer un rôle déterminant dans les lais même si le récit accorde généralement plus d'importance au discours et surtout aux actions des hommes.

§48

Dans ce monde d'hommes, où la hiérarchie féodale et patriarcale est établie dès les premiers vers du poème, la parole féminine fait donc contraste tout comme les références aux femmes auteures de lais détonnent par rapport aux références aux clercs auteurs (de lais, comme Jean Renart ou, en majorité, de romans). Si on lie ces constatations à la fiction des origines dans les lais, et donc à la contingence de l'auteur, dont parlent Griffin (1999) et Gaunt (2001), on peut conclure que le genre littéraire des lais met en scène et problématise à la fois le statut de la parole féminine au sein d'un monde masculin et celui du texte par rapport à son contexte et intertexte.

Quelques mots à propos de : Sophie Marnette

Sophie Marnette enseigne le français médiéval au Balliol College (Université d'Oxford). Ses recherches portent sur le discours rapporté et sur la parole des personnages féminins dans les récits brefs du Moyen Âge. Elle est notamment l'auteure de *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Peter Lang, Berne, 1998.

BIBLIOGRAPHIE

Baum, R. (1968) : *Recherches sur les œuvres attribuées à Marie de France*. Heidelberg, Winter.

Bruckner, M. T. (1993) : *Shaping Romance : Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions*. University of Pennsylvania Press, Philadelphie.

Bruña Cuevas, M. (1988) : « Le Style indirect libre chez Marie de France », *Revue de linguistique romane* 52 : 421-446.

Cook, R. et Tveitane, M. (1979) : *Stengleikar, An Old Norse Translation of Twenty-one Old French Lais Edited from the Manuscript Uppsala De la Gardie 4-7 AM 666b*. Norsk historisk kjeldeskrift-institutt, Oslo.

Ducrot, O. (1984) : *Le Dire et le dit*. Paris, Minuit.

Ducrot, O. (1989) : *Logique, structure et énonciation*. Paris, Minuit.

Faust, D. (1988) : « Women Narrators in the Lais of Marie de France », in M. Gugenheim (éd), *Women in French Literature*. Saratoga, CA, Anma Libri, 17-27.

Fleischman, S. (1990) : *Tense and Narrativity : From Medieval Performance to Modern Fiction*. University of Texas Press, Austin, Texas.

Foehr-Janssens, Y. (2006) : « La discorde du langage amoureux : paroles d'amour, paroles de femmes dans les lais et les fabliaux (XII^e–XIII^e siècles) », in C. Liaroutzos et A. Paupert (éds.) *La Discorde des deux langages : représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'âge classique*, 125-141.

Freeman, M. A. (1984) : « Marie de France's Poetics of Silence : The Implications for a Feminine Translatio », *Publications of the Modern Language Association of America* 99.4 : 860-883.

Gaunt, S. (2001) : « Fictions of Orality in Marie de France's Lais », in S. Gaunt, *Retelling the Tale : An Introduction to Medieval French Literature*. Londres, Duckworth, 49-70.

Griffin, M. (1999) : « Gender and Authority in the Medieval French Lai », *Forum for Modern Language Studies* 35.1 : 42-56.

Kristeva, J. (1974) : *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

López Muñoz, J. M. (2002) : « Discours rapporté et subordonnée relative en ancien français », *Faits de Langues* 19 : 51-60.

López Muñoz, J. M. (2008) : « Agents et fonctions de la circulation des discours dans les Lais de Marie de France », *L'Information grammaticale* 118 : 27-32.

Maingueneau, D. (1991) : *L'Analyse du discours*. Paris : Hachette.

Maingueneau, D. (1993) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod.

Marnette, S. (1998) : *Narrateur et point de vue dans la littérature médiévale : une approche linguistique*. Berne, Peter Lang.

Marnette, S. (2005) : *Speech and Thought Presentation in French : Concept and Strategies*. Amsterdam, John Benjamins.

Marnette, S. (2013) : « Oralité et locuteurs dans les lais médiévaux », *Diachroniques* 3 : 21-48.

Marnette, S. (2016) : « L'Énonciation féminine dans les lais médiévaux ». *Le Discours et la langue* 8.1 : 97-120.

Paupert, A. (1995) : « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », in J. Dufournet (éd.), *Amour et merveille : Les Lais de Marie de France*. Paris, Champion, 169-187.

Payen, J.-C. (1975) : *Le Lai narratif*. Turnhout, Brepols.

Rychner, J. (1989) : « Le Discours subjectif dans les *Lais* de Marie de France », *Revue de Linguistique Romane* 53 : 57-83.

Yaguello, M. (1978) : *Les Mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris, Payot.

ANNEXE

Corpus

Le corpus textuel des lais autres que ceux de Marie a été emprunté à la base de données électronique Champion, « Corpus de littérature médiévale des origines à la fin du 15^e siècle » (www.classiques-garnier.com) : *Lay d'amours* (par Girart), *Lai d'Aristote* (attribué à Henri d'Andeli), *Lai du conseil*, *Désiré*, *Doon*, *Lai de l'épervier*, *Lai de l'épine*, *Graelent*, *Guingamor*, *Haveloc* (version de Gaimar), *Ignare*, *Lecheor*, *Mantel mautailié*, *Mélion*, *Nabaret*, *Lai de l'ombre* (par Jean Renart), *Trot*, *Tydorel*, *Tyolet*, *Vair Palefroi* (par Huon le Roi). Par ailleurs, les variantes du *Mantel mautailié* du ms BnF fr. 1104 sont présentées dans l'édition de Nathalie Koble (*Le Lai du cor* et *Le Mantel mal taillé. Les dessous de la Table Ronde*, Paris, ENS éditions, 2005).

L'édition utilisée pour le corpus des lais de Marie de France est celle des *Lais bretons*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Honoré Champion, collection « Champion Classiques du Moyen Âge » 32 : *Bisclavret*, *Chaitivel*, *Chievrefoil*, *Deus Amanz*, *Eliduc*, *Equitan*, *Fresne*, *Guigemar*, *Lanval*, *Laüstic*, *Milun*, *Yonéc*.

Pour citer cet article

Sophie Marnette, « Énonciation et locuteurs dans les *Lais* de Marie de France », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne],
« Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 03/12/2018,
URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/427>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/434>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« *Noble oisel a en autour* » : la noblesse animale et la « conjointure » des *Lais* de Marie de France

Yasmina Foehr-Janssens

§1

Comme le fait remarquer Pierre-Yves Badel dans un remarquable article qui fait le point sur les éclairages nouveaux que les études de genre apportent à la lecture du lai d'*Eliduc*, Marie de France n'aime pas le mariage :

Pour que Georges Duby ait écrit que « dans les lais attribués à Marie de France, l'amour idéal est celui dont le mariage est l'aboutissement », il faut qu'il ait été un lecteur très inattentif ! Car les Lais dans leur ensemble ne donnent pas une image flatteuse de l'institution¹.

§2

Contrairement à Chrétien de Troyes qui oriente les exigences éthiques de la *fin'amor* vers la nuptialité, dans aucun de ses lais, Marie de France ne fait des noces le couronnement d'un itinéraire amoureux semé d'embûches. Le plus souvent, sous sa plume, le

¹Pierre-Yves Badel, « Guidelüec et la merveille. Sur des lectures nouvelles du lai d'*Eliduc* », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 130, n° 2, 2014, p. 269–315, ici p. 296. La citation de Georges Duby est tirée de *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981, p. 238.

mariage est dépeint comme une institution oppressante, imposée par la contrainte à de jeunes femmes *malmariées*, comme l'amie de Guigemar dans le premier récit du recueil ou la jeune épouse d'un vieux barbon qui se plaint amèrement de son sort au début d'*Yonec*, la dame amoureuse de son voisin dans le *Lai du Laiüstic* et enfin comme l'amie de Milon contrainte d'accepter contre son gré l'homme que lui destine son père.

§3

Il n'y a rien là que de très banal, semble-t-il, dans un contexte littéraire dominé par le retentissement des amours tragiques de Tristan et Iseut. Cependant, il convient de bien mesurer tout ce qui sépare l'agencement des intrigues amoureuses de Marie de celui des récits contemporains les plus célèbres. L'auteure des *Lais* impose à la présentation des emblèmes les mieux établis de la poésie et de la dramaturgie amoureuse, à savoir la blessure amoureuse, la trace de sang vermeille sur le linge blanc, le verger, le rossignol, la fontaine, le philtre d'amour une torsion légère dont la portée est considérable, bien qu'à première vue à peine perceptible.

§4

Le lai des *Deux amants* conduit à une mort conjointe deux héros adolescents qui tentent d'obtenir le consentement du père de la belle à leur amour. Cependant, si, pareils en cela à Pyrame et Thisbé et à Tristan et Iseut, les « deux enfants qui s'entre-aiment » ne peuvent s'unir que dans la tombe, ce n'est pas pour avoir bu un philtre d'amour, mais, au contraire pour avoir refusé le remède merveilleux, le *beivre* (*Deux Amants*, v. 114, 144, 151, 193, 224) qui aurait permis au garçon de gravir la montagne en portant son amie. La trace sanglante qui tache le *chainse* de la dame dans le *Lai du Laiüstic* (v. 118-119) et celle qui permet à la jeune épouse d'un cruel jaloux de suivre le chemin parcouru par son bel amant ailé dans *Yonec* (v. 316, 342, 348, 357, 373, 378) n'expriment pas, contrairement à la tache de sang sur la fleur de farine dans le *Tristan* de Bérout, la culpabilité refoulée des amants adultères. Elle résulte de l'effort acharné de maris cruels pour réduire en pièces tout ce qui, ne serait-ce qu'en rêve, pourrait faire le bonheur d'une malmariée. La blessure d'amour de Guigemar ne renvoie ni à une faute ni à une transgression, elle ne demande qu'à être guérie et le sera. Marie travaille à innocenter l'adultère, à exalter l'idylle, à dénoncer la violence brute imposée aux corps et aux âmes. Elle cherche à légitimer l'expression d'un désir de liberté en travestissant, le plus subtilement du monde, les codes d'une culture courtoise qui ne cesse de se confronter aux scandales d'un amour qu'elle veut indomptable, mais qu'elle réprime en le sublimant dans la mort ou par les noces².

§5

Le trait le plus saillant de cette revendication se lit dans les lais de *Yonec* et *Milon* : il s'agit de donner aux amants adultères une descendance légitime. Le bel article de Francis

²Nous nous permettons de résumer ici une lecture des *Lais* dont on trouvera le détail dans *La jeune fille et l'amour : pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010 (Publications romanes et françaises), p. 179-204.

Dubost « Yonec le vengeur et Tydorel le veilleur³ » propose une comparaison entre un lai féerique anonyme, *Tydorel*, et *Yonec* de Marie de France sur la base de leur structure narrative commune, « la liaison secrète d'une dame terrestre et d'un amant surnaturel⁴ ». F. Dubost met d'emblée en exergue « la légalité merveilleuse du lai d'*Yonec* » et montre comment le récit « compromet Dieu » dans l'histoire d'amour pour en faire un allié des amants. La prière désespérée de l'épouse recluse prend Dieu à témoin de l'injustice qui est faite à la malmariée (« Deus, ki de tut ad poësté, / il en face ma volenté », *Yonec*, v. 103-104), de sorte que l'apparition instantanée de l'amant-oiseau doit être comprise comme un exaucement miraculeux du vœu de la dame. L'amant, quant à lui, témoigne de son « adhésion sans réserve à la foi chrétienne » de la part d'un « être faé qui a fait la preuve de ses pouvoirs surnaturels ». L'enfant qui naît de cette union n'est affecté par aucun signe inquiétant qui trahirait son appartenance à un monde parallèle toujours potentiellement marqué par des accointances diaboliques. Sa présence ne génère aucun sentiment d'inquiétante étrangeté, contrairement à Tydorel, le fils d'un ondin, incapable de trouver le sommeil. Pour F. Dubost, Marie de France « déconstruit radicalement le rapport que le désir entretenait avec la loi⁵ ». Et de citer Roger Dragonetti : « Il ne peut y avoir pour Marie de France amour de la loi que là où la loi fonde son autorité sur l'amour⁶. »

§6

Le plus intéressant, cependant est bien le statut entièrement légitime que le récit reconnaît au bâtard à naître de cette union. La naissance de l'enfant fait l'objet de plusieurs prophéties de la part de son père (v. 329-336 ; 425-440). Muldumarec présente d'emblée le fils comme un consolateur (v. 333) et comme un vengeur (v. 335), en usant d'une typologie qui mêle habilement des références christiques et féodales. L'anneau et l'épée transmis par le père surnaturel à son fils par l'entremise de sa mère consolident l'élaboration de cette filiation indiscutable. Ce fils est attendu comme un sauveur par les sujets endeuillés de leur défunt roi :

« Unques puis n'eümes seignur,
Ainz avum atendu meint jur
Un fiz qu'en la dame engendra,

³Francis Dubost, « Yonec le vengeur, et Tydorel le veilleur », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble : hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, vol. I, p. 449-467.

⁴*Ibid.*, p. 449.

⁵*Ibid.*, p. 466.

⁶Roger Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France *pur quei fu fez, coment et dunt* », *Littérature, Histoire, Linguistique (Mélanges B. Gagnebin)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 120, repris dans *La musique et les lettres, Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 52.

Si cum il dist e cumanda. » (v. 523-526⁷)

§7

Lors du dénouement du récit, la révélation de la mère (« c'est vostre pere qui ci gist » (v. 531)) se fait en public et à haute voix, avérant ainsi le triomphe paradoxal de l'adultère voulu sur le mariage forcé, de la loi du cœur sur la contrainte sociale. Le mari trompé en est réduit à être dénoncé comme un « villarz » (v. 536), qualificatif dont la forme contractée permet la rencontre de deux termes injurieux et permet l'assimilation du vieillard au vilain :

Quant la dame oï la novele,
A haute voiz sun fiz apele :
« [...] C'est vostre pere ki ci gist,
Que cist villarz a tort ocist.[...] »
Oiant tuz li a coneü
Qu'il l'engendrat et sis fiz fu. (v. 527-526 ; 531-532 ; 535-536)

§8

Mais la promotion de l'enfant de l'amour au rang de fils légitime ne s'exprime jamais avec une telle audace que dans le dénouement du lai de *Milon*. Dans ce cas, le récit fait fi de tout assujettissement à une forme quelconque d'autorité et le fils, ayant retrouvé et réuni son père et sa mère préside seul à leurs noces :

Unc ne demanderent parent :
Sanz conseil de tute autre gent
Lur filz amdeus les assembla,
La mere a sun pere dona. (v. 525-528)

§9

Les deux derniers vers de ce dénouement prennent la forme de la conclusion d'un conte de fées :

En grant bien e en grant duçur
Vesquirent puis e nuit e jur. (v. 529-530)

§10

Pourtant le pacte amoureux ne correspond en rien à l'entrée du couple dans la logique d'un ordre de la reproduction autorisée et légalisée, puisque c'est le fils né hors du mariage qui valide l'union de ses parents. Lorsqu'on la compare au dénouement d'*Yonec*,

⁷Les citations sont tirées de l'édition suivante : *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Nathalie Koble et Mireille Séguy, 2^e tirage, Paris, Champion, Champion Classiques. Moyen Âge, 32, 2018.

la conclusion heureuse de la fin de *Milon* frappe par l'absence de toute violence. Comme Yonec, le fils de Milon prévoit de tuer le mari de sa mère pour permettre le mariage de son père avec la femme que ce dernier aime depuis l'adolescence. Cependant la mort opportune du mari permet d'éviter le meurtre, qui ne saurait prendre l'aspect d'une vengeance, puisque dans *Milon* le mari n'a qu'une présence très ténue et ne se caractérise pas par la cruauté que les lais d'*Yonec* et du *Laüstic* prêtent aux époux jaloux. De même, le combat entre le père naturel et le fils lors d'un tournoi où ils se mesurent sans se connaître ne se solde pas par un parricide. Les nobles sentiments du fils s'y opposent, lorsque celui-ci rend hommage à l'âge de son adversaire (v. 420-428).

§II

Ce récit, presque entièrement dépourvu de merveilleux, parvient à mettre en scène une issue narrative hautement improbable pour la société féodale : la validation d'une union adultère, placée sous l'autorité indiscutée du bâtard qui en est issu ! Tel est l'exploit de Marie qui réussit, en opérant subrepticement une translation des valeurs les mieux établies de la société de son temps, la loyauté, la fidélité, la valeur sacrée de la filiation, l'idéalisation d'un amour d'élection, le dévouement réciproque, la foi en la valeur indéfectible d'une alliance, à rendre acceptable une loi d'amour qui renie les règles de la domination et subvertit l'ordre moral. Marie réussit à déguiser la dynamique de l'amour libre pour nous faire croire qu'il est aussi inoffensif qu'une blquette romantique. Mais le dénouement de *Milon* serait insoutenable s'il ne s'inscrivait pas dans la continuité du lai d'*Yonec* et de celui du *Laüstic*. Il n'est recevable que parce qu'il prend la relève d'une suite de récits travaillant à légitimer les élans du cœur et à vilipender l'injustice d'une loi qui broie les êtres et qui détruit impitoyablement toute aspiration au bonheur. Ce groupe de trois lais est bien repéré par la critique⁸. Il se distingue par la présence d'oiseaux qui jouent un rôle de premier plan dans leurs intrigues. La métamorphose en autour de Muldumarec, le meurtre du rossignol, qui rejoue la cruelle mutilation de Philomena dans *les Métamorphoses* d'Ovide, et la fonction de messenger du cygne tissent des jeux d'échos entre ces récits. Les oiseaux dessinent un bestiaire amoureux qui bénéficie de l'aura positive de ces animaux dont la noblesse ne saurait faire de doute : « Dame », dit l'amant ailé en se présentant à la jeune épouse désespérée, « N'eiez poür / Gentil oisel ad en ostur ! » (*Yonec*, v. 121-122)⁹. Là encore, Marie use de leurres qui font passer sa louange inconditionnelle

⁸Denise Delcourt, « Oiseaux, ombres, désir : Écrire dans les lais de Marie de France », *MLN*, vol. 120, n° 4, 2005, p. 807-824 ; Valérie Fasseur, « Marie de France, les ailes du désir », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge* [en ligne]. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009 (généré le 03 octobre 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pup/4271>>. ISBN : 9782821836877 DOI : 10.4000/books.pup.4271.

⁹Sur la noblesse des oiseaux, voir Jude Hall McCash, « The Hawk-Lover in Marie de France's *Yonec* »,

du désir d'ailleurs (*Yonec*), sa prédilection pour la vocation et la veille poétique (*Laüstic*), son appel à la persévérance dans la réalisation des aspirations les plus intimes (*Milon*), bref son affirmation du droit de rêver sa vie, pour une éthique nobiliaire de la mesure et de la distinction. L'oiseau amant, martyr d'amour, le rossignol brutalement énuqué, puis transformé en corps saint ou le cygne, messager infatigable d'un amour privé d'horizon, peuvent passer pour les icônes d'une passion malheureuse, vouée à la mort, invitant au sacrifice et au renoncement. Mais en réalité, il en va tout autrement : leurs vols, leurs chants, leurs trajectoires leur permettent de s'insinuer dans les brèches et dans les interstices des murailles et de trouver les failles d'une surveillance assidue, afin de rejoindre, au plus intime, une espérance sur le point de succomber, de faire se survivre à lui-même un amour privé de toute intimité, d'offrir aux êtres les plus constamment épiés l'occasion d'une escapade salvatrice :

Ensemble viendrent plusurs feiz.
Nuls ne poet estre si destreiz
Ne si tenuz estreitement
Qu'è il ne truisse liu sovent. (*Milon*, v. 285-288)

§12

La suite formée par *Yonec*, *Laüstic* et *Milon* permet de mesurer l'acuité de la critique de Marie. Elle fustige les esprits chagrins qui, comme les domestiques gardiens de l'amie de Milon, jouissent de la tristesse d'autrui :

Vieuz e jeofnes, mes chamberlains
Ki tuz jurz heent bone amur
E se delitent en tristur. (*Milon*, v. 144-146)

§13

Medieval Perspectives 6, 1991, p. 67-75 ; Vanessa Obry, « À vol d'oiseau : séparation et réunion des amants dans quelques récits brefs français et occitans (XII^e-XIV^e siècles) », *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge* [en ligne]. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009 (généré le 03 octobre 2018) ; Matilda Tomaryn Bruckner, « Speaking Through Animals in Marie de France's *Lais* and *Fables* », Logan E. Whalen (dir), *A companion to Marie de France*, Leiden, Boston, Brill, 2011, p. 157-185, en particulier p. 169-176. Le *lai de l'Oiselet* oppose la distinction du rossignol à la trivialité du vilain qui prétend s'emparer de l'oiseau et de la beauté de son chant. Il en dit long sur l'association de l'oiseau chanteur avec une éthique et une esthétique nobiliaire. Valérie Fasseur (art. cit., p. 19) fait remarquer que le cygne ne reçoit pas une appréciation unanimement positive, puisque le contraste entre son plumage blanc et sa chair noire amène certains exégètes du monde animal comme Brunet Latin à en faire une figure de l'hypocrisie. Cependant le lai de *Milon*, celui de *Doon* et les *Enfances du chevalier au cygne* s'accordent sur la valence aristocratique de cet oiseau.

Elle s'en prend aux vieux maris qui assoient leur tranquillité sur le dépérissement et l'ennui meurtrier qui terrasse leur jeune épouse (*Yonec*, v. 225-230) ou encore saccagent la joie nocturne capable de tenir un esprit en éveil (*Laiüstic*, v. 107-110).

§14

C'est en jouant de l'opposition entre noblesse et vilenie que Marie réussit à imposer son éthique contestataire, sans avoir l'air d'y toucher. Le choix des oiseaux nobles dans la série des lais aviaires est au cœur de sa stratégie. Il justifie une pratique de la lecture amoureuse que le lai de *Milon* explicite clairement : lorsqu'elle délie le bref caché dans le plumage du cygne, après en avoir brisé le sceau, la demoiselle trouve le nom de Milon :

Al premier chief trovat « Milun » ;
De sun ami cunut le nun :
Cent feiz le baisë en plurant,
Ainz qu'ele puïst dire avant ! (*Milon*, v. 227-230)

§15

Cette scène annonce le célèbre lai du *Chèvrefeuille* qui fait d'Iseut le modèle de tout lecteur ou lectrice capable de se porter au-devant du texte pour en « gloser la lettre » et « de sun sen le surplus metre » (prologue, v. 15-16). Mais pour parvenir jusqu'à l'amie de Milon, encore fallait-il que le porteur du message puisse en être jugé digne. C'est parce qu'il est un oiseau « reials » que le cygne peut pénétrer dans la chambre de la jeune femme à titre d'un présent de grand prix :

« Dame, fet cil ki l'aporta,
Ja nuls fors vus nel recevra
E gia est ceo presenz rëaus :
Veez cum il est bons et beuls ! » (*Milon*, v. 211-214)

§16

Attentive à notre « goût littéraire » pour la « tragédie amoureuse », Valérie Fasseur fait remarquer que l'on pourrait regretter « l'atténuation et l'affadissement » de la passion au cours du trajet qui va de *Yonec* à *Milon*, mais elle attire aussi notre attention sur le fait que le dernier lai de la série conduit les amants, du fait de leur longue fidélité, à « une culture du désir maîtrisé ». On remarquera, de plus, que les amants imposent au cygne une discipline du même ordre. Ils l'affament pour l'obliger à retourner d'où il est venu :

Primes le face bien garder,
Puis si le laist tant jeüner
Treiz jurs quë il ne seit peüz ;
Li briefs li seit al col penduz,

Laist l'en aller : il volera
 La u il primes conversa. (*Milon*, v. 241-246)

§17

Ce régime de famine qui est au cœur du processus de domestication de l'oiseau mérite, à mon sens, d'être rapporté à la tension et à la souffrance que l'absence fait subir à Milon et à sa dame. Les privations imposées au cygne parlent de la grande faim d'amour qu'endurent les amants (« les granz peines e la dolut / que Milun seofre nuit e jur » (v. 233-234). L'insistance sur la brutalité du procédé adopté à l'égard de l'oiseau, qui se marque par le rappel du procédé, à chaque étape de la correspondance amoureuse (v. 257-262 ; 281-282), ne devrait-elle pas être comprise comme une manière d'inférer, par le détour de l'expérience animale, les efforts consentis par les humains pour dompter les élans du cœur ? La noblesse des oiseaux ferait alors bien plus que de refléter celle des amours secrètes. Elle devient l'instrument même de la promotion de ces passions interdites et elle en condense, bien loin de l'édulcorer, toute la violence.

POUR UNE CONJOINTURE ANIMALE DANS LES *LAIS* DE MARIE DE FRANCE ?

§18

Ce mouvement de qualification cumulative des amours fondées sur une complicité ailée nous incite à observer la disposition des contes dans le recueil. On a pu s'interroger sur les modalités de l'assemblage des lais dans le recueil Harley, sans pouvoir en proposer une interprétation définitive, tant est riche le réseau de significations qui se tissent entre les lais¹⁰. La diversité est à préserver comme nous y invite le prologue de Milon :

Ki divers cunttes veit traitier
 Diversement deit comencier
 E parler si raisnablement
 K'il seit pleisibles a la gent. (*Milon*, v. 1-4)

§19

Sans prétendre résoudre l'énigme de la « conjointure » des lais, on peut cependant s'interroger, en partant du modèle fourni par le triptyque des lais aviaires, sur les effets de cohérence qui peuvent être produits par la présence multiple des animaux dans le recueil. Pourrait-on y saisir quelque chose d'une dynamique signifiante qui serait décelable dans l'arrangement des récits et leur organisation en réseau ? Il est indéniable, en tout état

¹⁰Daniel Poirion, *Résurgences : Mythe et littérature à l'âge des symboles*, Paris, PUF, 1986, p. 99-118. Roger Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France, pur quei fu fez, coment et dunt », *Littérature, Histoire, Linguistique (Mélanges B. Gagnebin)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 31-53 (repris dans *La Musique et les Lettres*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121).

§20

de cause, que, de la biche de *Guigemar* à la belette du lai d'*Eliduc* ou d'*Elles deus*¹¹, les animaux exercent une action prégnante sur les lais.

La place considérable que l'imaginaire courtois accorde à la vie animale fait actuellement l'objet d'une attention renouvelée à la lumière du courant critique post-humaniste qui nous invite à reconsidérer le rôle des protagonistes non-humains dans les récits¹². La littérature médiévale offre, en cette matière, un terrain d'exploration de premier ordre. Élaborés dans une culture pré-moderne qui connaît la distinction entre humains et animaux et en use pour valoriser les acquis d'une culture lettrée¹³, mais qui se situe en amont d'un naturalisme strict vouant l'animal au statut de chose¹⁴, les textes médiévaux offrent un témoignage très diversifié sur les rapports entre humains et animaux. Nombre de récits d'inspiration chevaleresque portent témoignage d'une forte implication affective dans les relations que le chevalier entretient avec son cheval¹⁵, mais aussi avec son ou ses

¹¹ Avec Pierre-Yves Badel (art. cit, p. 277), je prends au sérieux la mention des v. 21-26 du lai qui affirment que le titre du lai a été changé. Le lai d'*Eliduc* est devenu le lai d'*Elles deus* « kar des dames est avenu / l'aventure dunt li lais fu. » (v. 25-26).

¹² En ce qui concerne la littérature médiévale, voir *The Animal Turn*, dir. Karl Steel et Peggy McCracken, *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, 2, 1, 2011; Sarah Kay et Peggy McCracken, « Introduction: Animal Studies and *Guillaume de Palerne* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 24, 2012, p. 323-330; *L'Humain et l'animal dans la France médiévale (XII^e-XV^e s.)*, dir. Irène Fabry-Tehranchi et Anna Russakoff, Amsterdam, New York, Rodopi, 2014; Yasmina Foehr-Janssens, « État présent: *Animal Studies* et littérature médiévale: fiction politique de la domestication », *French Studies*, 2018, disponible en ligne: <https://academic.oup.com/fs/advance-article/doi/10.1093/fs/kny231/>. Pour une approche plus générale de ces questions, voir *Les Animaux: deux ou trois choses que nous savons d'eux*, sous la dir. de Vinciane Despret et Raphaël Larrère, Paris, Hermann éditeurs, 2014.

¹³ Félix Lecoy, « Ancien français *Beste mue* », *Mélanges de philologie et de littérature romanes*, Genève, Droz, 1988, p. 157-161. Voir les travaux de Pierre Olivier-Dittmar, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », dans *Adam et l'astragale: essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, dir. Gil Bartholeyns et al., Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 153-172, disponible en ligne: <https://books.openedition.org/editionsmsh/1732>; « Naissance de la bestialité. Une anthropologie du rapport homme-animal dans les années 1300 », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 16 mai 2011, <<http://acrh.revues.org/3958>> [consulté le 20 juillet 2018]; « le Seigneur des animaux entre *pecus* et *bestia*: les animalités paradisiaques des années 1300 », dans *Adam, le premier homme*, éd. Agostino Paravicini Bagliani, Florence, Galluzzo, 2012, p. 219-54.

¹⁴ Ce terme est à entendre au sens que lui donne Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005. Il désigne le type de rapport entre nature et culture caractéristique de la modernité occidentale, qui postule une continuité physique entre les êtres vivants humains et animaux, mais souligne fortement la discontinuité de leurs facultés cognitives respectives. Voir aussi la critique que fait Jacques Derrida du statut conféré à l'animal dans la tradition philosophie moderne et contemporaine dans *L'Animal que donc je suis*, éd. établie par Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, 2006.

¹⁵ On peut songer ici à la relation privilégiée que Beuve de Hantone entretient avec son cheval Arundel.

chiens et oiseaux de proie. La compagnie de ces animaux atteste d'un éthos de combattant et de chasseur qui appartient de plein droit à la définition même de l'homme noble. Certains textes vont même jusqu'à porter un regard sarcastique sur cette relation fusionnelle. Ainsi en va-t-il dans *Tyolet*¹⁶. En parodiant le début du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, ce lai anonyme rapporte la rencontre d'un jeune garçon inexpérimenté avec une sorte d'hybride effrayant, le *chevalier bête* dont le prestige se double d'une animalité prédatrice :

E Tyolet a demandé
 Quel beste chevalier estoit,
 Ou conversoit e dont venoit.
 — Par foi, fet il, jel te dirai.
 Que ja mot ne t'en mentirai.
 C'est une beste molt cremue,
 Autres bestes prent e menjue,
 El bois converse molt sovent
 Et a plainne terre ensemment. » (*Tyolet*, op. cit., v. 137-145)

§21

Chez Marie de France, ce contexte cynégétique marque les lais de *Guigemar*, du *Bis-clavret* et de *Lanval*. L'apparition ultime de la fée dans *Lanval* qui pénètre à la cour pour sauver la vie de son amant en imposant le témoignage de sa beauté, mais aussi de sa puissance, répond à ce type d'affirmation performative de noblesse et d'autorité¹⁷. Le palefroi blanc qu'elle chevauche (v. 551), l'oiseau de proie qu'elle tient sur son poing, le lévrier qui l'accompagne (v. 573-574), ainsi que son manteau de pourpre (v. 571) participent d'une mise en scène destinée à affirmer, dans le registre du faste royal, sa supériorité sur la reine. La compétition de beauté entre l'amante féerique et la souveraine prend un sens éminemment politique et l'exhibition des animaux y participe pleinement. La pucelle incomparable joue le jeu de la souveraineté au moyen des emblèmes animaux de la chasse¹⁸. Contrairement à ses suivantes qui se présentent avant elle à la cour d'Arthur

Ce lien contribue à faire d'Arundel un véritable personnage qui « résiste à son objectification » comme le fait remarquer G. Lim, « 'A Stede Gode and Lel' : Valuing Arondel in *Bevis of Hampton* », *Postmedieval* 2, 2011, p. 50-68 <https://doi.org/10.1057/pmed.2010.51>.

¹⁶ *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, éd. Alexandre Micha, Paris, Flammarion, 1992, p. 181-223.

¹⁷ Sur la chasse comme rituel exprimant l'autorité et la maîtrise aristocratique, voir Susan Crane, *Animal Encounters : Contacts and Concepts in Medieval Britain*, Philadelphia, University of Philadelphia Pennsylvania Press, 2013, p. 101-119 (« The Noble Hunt as Ritual Practice »).

¹⁸ De même, lors de la rencontre initiale du héros et de la fée, la description de la tente merveilleuse couronnée d'un aigle d'or laisse entendre, par des allusions à « la reine Sémiramis » (v. 82) et à « l'empereur

pour annoncer sa venue comme jeunes filles « acesmées et belles » dont les vêtements et la posture érotisée ainsi que les montures jouent avant tout sur le registre de la séduction féminine, la troisième figure apparaît sous les atours d'une diane chasseresse qui la qualifie comme une déesse ou une reine¹⁹. Sa rivalité revendiquée avec la reine ne se joue pas seulement sur le plan de la beauté, mais aussi sur le plan d'un éthos de la domination. Le lai propose une épiphanie sensuelle, tout en donnant à voir la puissance politique qui en découle. La fée suscite chez tous le désir de la servir :

Li reis, ki mut fu enseigniez,
 Il s'est encuntre li dresciez,
 Et tuit li autre l'enurerent ;
 De li servir se presenterent. (*Lanval*, v. 607-610)
 [...]
 Asez gent ot a li servir (*Lanval*, v. 632)

§22

Cette insistance sur le « service » pointe l'insistance avec laquelle est soulignée au début du lai l'ingratitude d'Arthur à l'égard de Lanval qui a pourtant si bien « servi » le roi²⁰ :

Femmes et teres departi
 Fors a un sul ki l'ot servi :
 Ceo fu Lanval. (*Lanval*, v. 17-19)

§23

Dans la belle analyse qu'elle donne de l'amour courtois et de ses rapports avec la sociabilité masculine féodale, Christiane Marchello-Nizia a montré combien la *fin'amor* ne conteste pas tant l'ordre social qu'elle ne le consolide en attachant, par le détour de la

Auguste » (v. 85), que le pouvoir de son occupante est de nature à entrer en comparaison avec celui d'Arthur lui-même. Ces deux descriptions sont ponctuées par la même remarque du narrateur : aucun seigneur ou souverain n'aurait pu s'offrir le pan droit de la tente ou l'aigle d'or, pas plus que le harnachement du cheval (*eslegier*, « acquérir » v. 86, 91, 557).

¹⁹C'est du moins ce que suggère une variante du ms. S (Paris, BnF nouv. Acq. Fr. 1104). Voir le texte de l'éd. de K. Warnke (*Die Lais der Marie de France*, Halle, Niemeyer, 1885) : « Tant granz bealtez ne fu veüe / en Venus, ki esteit reïne, / ne en Dido ne en Lavine. » (éd. Warnke, v. 584-586). Le texte de Warnke se lit dans l'édition bilingue de L. Harf-Lancner (*Marie de France, Lais*, Paris, Librairie générale française, 1990).

²⁰Là encore, le ms. S propose une amplification qui fait apparaître une troisième occurrence du verbe « servir » : « N'i ot tant vieil hume en la curt, / ki volentiers sun uel n'i turt / e volentiers ne la **servist** / pur ceo que sufrir le volsist. » (éd. Warnke, v. 597-600).

§24

fascination amoureuse, un « jeune combattant courageux » à son seigneur²¹. Cette manière de structurer les relations homosociales et hétérosexuelles se reflète dans les enjeux du lai de *Lanval*, à ceci près que la beauté affirme ici sa souveraineté en toute indépendance. La fée ne tient son pouvoir que d'elle-même. Contrairement à la reine, elle n'est assujettie à aucune délégation symbolique du pouvoir et elle le donne à voir en faisant étalage de sa propre domination sur les adjuvants animaux de la chasse aristocratique.

Il n'en va pas de même à l'orée du recueil, dans le lai de *Guigemar* qui décline une tout autre manière d'envisager les rapports du numineux féminin avec la pulsion chasseresses. La biche aux bois de cerf, qui a fait couler beaucoup d'encre, inaugure la parole dans le recueil par le discours d'un locuteur féminin, comme l'a montré Anne Paupert²². À la fois biche et cerf, cet animal inscrit le recueil sous l'autorité ovidienne d'Actéon, faisant du jeune Guigemar un chasseur chassé, mais elle évoque tout aussi bien le cerf instrument de la vocation de Placide-Eustache²³ qui appelle le héros à changer de vie et à suivre les sollicitations d'un destin aventureux²⁴. Si la biche est le premier personnage des *Lais* à prendre la parole, il est certes juste de prêter attention à la qualité féminine de cette voix, mais il convient aussi de ne pas passer sous silence son origine animale. À l'orée du recueil, les *Lais* semblent faire une brève incursion dans le monde des fables, là où il est de règle que les *bestes mues* prennent la parole. On objectera que cette incursion de l'animal dans un territoire cognitif en principe réservé à l'humanité n'a rien de très étonnant dans le contexte féerique des lais, puisque la biche, comme on l'a établi depuis longtemps, joue le rôle aisément repérable de l'animal guide et apparaît comme un avatar de la fée. Cependant, il est assez rare que cet animal soit doué de parole et qu'il dicte la « destinée » (v. 108) du héros. De plus, le contexte cynégétique (« Talent li prist d'aller chacier », v. 76 ; « cil deduiz forment li plect », v. 80) dans lequel s'insère la rencontre avec la biche nous oblige à prendre en considération le fait que la chasse au cerf repose sur l'affirmation du droit de donner la mort que s'arroge la classe des chevaliers au détri-

²¹Christiane Marchello-Nizia, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales Economies Sociétés Civilisations* 36, 1981, p. 969-981 ; Y. Foehr-Janssens, *La jeune fille et l'amour*, op. cit., p. 17-31.

²²Anne Paupert, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1995, p. 169-187.

²³La légende remonte à la Vie et Passion grecque de saint Eustathe (BHG 641, V^e-VII^e siècle).

²⁴La double identité masculine et féminine de la biche ne me semble pas s'expliquer seulement par une référence à la possible homosexualité juvénile de Guigemar (voir M. Mikhailova, *Le Présent de Marie*, Genève, Droz, 2018, p. 23). La biche aux bois de cerf condense en elle divers rôles narratifs. Son discours lui confère une fonction prophétique, mais, en tant que proie, elle se présente aussi comme un double du héros.

ment de la faune, bien sûr, mais aussi des autres groupes humains²⁵. Les accointances de la chasse avec l'amour, illustrées par la célèbre scène des amours de Didon et Enée²⁶, et plus particulièrement avec l'initiation amoureuse, telle que le *Lai de Narcisse* et nombre d'autres récits des *Métamorphoses* d'Ovide la mettent en scène, ont tendance à voiler le fait que, si la rencontre entre Guigemar et la biche ouvre la voie à une entrée dans l'univers érotique hétérosexuel, elle le fait en révélant au jeune chasseur orgueilleux sa propre vulnérabilité. Blessé, Guigemar tombe à terre, comme la biche, et à ses côtés :

En l'esclot la feri devaunt,
 Ele chaï demeintenaunt ;
 La seete resort ariere,
 Guigemar fiert en tel manière
 En la quisse desk'al cheval
 Ke tost l'estuet descendre aval :
 Ariere chiet sur l'erbe drue
 Delez la bise k'out ferue ! (*Guigemar*, v. 96-102)

§25

Il partage avec la bête « navrée » (v. 103) le sort d'un animal traqué, en quête d'un salut qu'il croit impossible à obtenir. Dans son recueil de fables, Marie consacre un apologue à une biche qui instruit son faon²⁷. L'enseignement porte précisément sur la dangerosité du chasseur (le « veneür », v. 4) qui, de même que le loup, représente un danger de mort. Le portrait du prédateur humain se détache clairement du récit : pourvu d'un cheval, d'un arc et de traits (v. 8-9), il ressemble à Guigemar. La biche exhorte le faon incrédule qui se croit invulnérable (« Ne fuirai mie, dici qu'il traie / quel aventure que jeo en aie », v. 31-32) à se méfier de l'homme qui se dissimule derrière son cheval, non par crainte, mais pour mieux viser. Cette fable, d'origine incertaine d'après l'éditeur²⁸ qui insiste sur le fait que « M. F. pousse aussi loin que possible les contrastes psychologiques entre la biche et le faon », est de nature à éclairer la structure des relations entre Guigemar et la biche. La présence apparemment anecdotique du faon (« En l'espeisse d'un grant buissun / Vit une biche od un foün », *Guigemar*, v. 89-90) introduit une tension dramatique particulière dans la mesure où cette figure animale puérile fait écho à la jeunesse et l'inexpérience du « dancel » (v. 37) et confère aux paroles de la biche l'allure

²⁵S. Crane, *op. cit.*

²⁶Virgile, *Énéide*, l. IV, v. 129-172.

²⁷Fable 91, voir Marie de France, *Les Fables*, éd. critique par Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1991, p. 332-336.

²⁸*Op. cit.*, p. 333, n. 1 et 336, n. 18.

§26

d'un enseignement maternel, évoquant une sorte de parenté tragique entre l'homme et la bête, pareillement blessés.

Si nous considérons la liste des animaux présents dans les lais, la prévalence d'un bestiaire de la noblesse ne peut que nous frapper : la biche, le cheval, l'épervier, l'autour, le rossignol, le cygne et la belette. Que l'on se tourne vers les bestiaires et leur interprétation chrétienne des principaux protagonistes du monde animal, vers les sources renvoyant à un substrat celtique ou vers la tradition ovidienne des *Métamorphoses*, tous les témoignages viennent confirmer l'inscription des acteurs animaux des lais dans une culture de la distinction. Seul peut-être le loup, prédateur cruel, échappe à cette évaluation positive. Cependant, comme plusieurs études consacrées à ce lai le montrent, le *Bisclavret* travaille à proposer une figure animale bienveillante. Si le loup-garou avoue à sa femme « vivre de proies et de rapines au plus épais du bois » (v. 65-66), lorsqu'au cours d'une chasse, le roi croise la route du bisclavret, la « beste qui ad sen d'hume » (v. 154) démontre, par des gestes d'humilité, sa volonté de « querre la merci du roi » (v. 146 ; 148 ; 153-154) et de faire alliance avec lui. Roger Dragonetti a posé les fondements de notre compréhension de ce récit en insistant sur la relation d'intense reconnaissance mutuelle qui unit le roi et le loup²⁹. Plus récemment les travaux de Carolyn Bynum, Miranda Griffin, Emma Campbell et Peggy McCracken sur les loups-garous dans la culture et la littérature médiévale ont contribué à attirer notre attention sur le fait que la métamorphose animale questionne la porosité des frontières entre humanité et animalité³⁰. Le *Bisclavret* offre un exemple éclatant de l'intérêt de ces analyses. Il est indéniable que la double nature du héros, à la fois homme et loup, travaille à inscrire une réflexion philosophique et politique de haute portée dans ce lai qui propose une analogie saisissante entre la domestication d'un prédateur et le compagnonnage vassalique. Le récit nous invite aussi à interroger la violence du loup qui n'est en réalité jamais aussi grande que lorsqu'il s'agit de châtier sa femme, coupable de l'avoir trahi (v. 231-236). C'est au moment où il se mêle d'exercer la justice ou du moins son droit de vengeance, que le loup se montre le plus cruel. Emma Campbell fait remarquer que la description de la vie sauvage du loup n'a

²⁹R. Dragonetti, art. cit., p. 39-40 ; voir aussi Matilda Tomaryn Bruckner, « Of Men and Beasts in *Bisclavret* », *Romanic Review* 82, 3, 1991, p. 251-269.

³⁰Caroline Walker Bynum, *Metamorphosis and Identity*, New York, Zone Books, 2001 ; Leslie A. Sconduto, *Metamorphoses of the Werewolf : A Literary Study from Antiquity through the Renaissance*, Jefferson, McFarland, 2008 ; Emma Campbell, « Political Animals : Human/Animal life Life in *Bisclavret* and *Yonec* », *Exemplaria*, 25, 2, 2013, p. 95-109 ; Miranda Griffin, *Rewriting Metamorphosis in Medieval French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2015 ; Peggy McCracken, *In the Skin of a Beast : Sovereignty and Animality in Medieval France*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2017, p. 61-67.

rien de particulièrement féroce et ne dénote en aucun cas une quelconque tendance à exercer son pouvoir de nuisance à l'encontre des hommes. L'*esnasement* de son épouse par le bisclavret provoque la surprise et l'effroi à la cour. La réaction des barons ne se fait pas attendre, elle est vive (« De tutes parz l'unt manaciez / Ja l'eüssent tut despescié », v. 237-238) et elle fait écho presque mot pour mot à celle des chasseurs et des chiens lors de la découverte de la bête sauvage en forêt (« pur poi ne l'eurent pris / E tut deciré e maumis », v. 143-144). Mais au moment où elle se révèle logiquement motivée par le ressentiment à l'égard d'un grave manquement à la fidélité conjugale, cette bestialité se trouve en quelque sorte légalisée :

Par cele fei ke que vos dei,
Aukun curuz ad vers li
E vers sun seignur autresi. (v. 248-250)

§27

Le loup domestique attaché à son seigneur exerce une violence selon une logique rationnelle qui vient cautionner son usage et la retourner en acte de justice, comparable à la torture que subit l'épouse sur l'ordre du roi³¹ (v. 264). Il y a là, si l'on y songe, une puissante réflexion sur les pouvoirs de la souveraineté qui, selon la célèbre définition foucauldienne, laisse vivre et fait mourir³². Sans avoir l'air d'y toucher et en s'appuyant sur le stéréotype antiféministe de la mauvaise épouse curieuse et volage, Marie nous livre une analyse saisissante de l'exercice politique du droit de tuer. En ce sens, l'épouse du bisclavret et la reine dans le lai de *Lanval* forment un couple cohérent. Sous couvert d'une louange de l'amour inconditionnel, dépeint tantôt sous la forme d'une alliance affectueuse entre le vassal et son seigneur tantôt sous les habits d'une relation hétérosexuelle salvatrice, l'auteure des *Lais* conduit une réflexion sur l'exercice du pouvoir royal et féodal que l'auteure des *Fables* ne saurait dénier. L'articulation des lais de *Bisclavret* et de *Lanval* qui tous deux questionnent les vertus du roi est au cœur de la pensée politique du recueil.

§28

Restent les belettes, principales actrices du merveilleux dans le lai d'*Eles deux* ou d'*Eliduc*³³. Afin de ressusciter la belle Guilliadon « ki resemblot rose novele » (*Eles deux*, v. 1012), l'amie de son mari dont elle a découvert le corps parfait (« eschevi »,

³¹Carl Grey Martin, « Bisclavret and the subject of torture », *The Romanic Review*, 104 :1-2, 2013, p. 24-43.

³²Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1., I : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 181.

³³Fabienne Pomel, « Les belettes et la flore magique », Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette (dir.), « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* » : *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Champion, 2005, p. 509-523.

v. 1014) tombé en catalepsie, Guildeluec emprunte le moyen utilisé par une belette : elle place dans la bouche de la jeune fille une « flur de vermeille colur » (v. 1047-1048) « ki tant fu bele » (v. 1062). Le moyen de rendre la vie à la « merveille » (v. 1020) de beauté n'est pas fourni par quelque miracle divin, mais par l'enseignement d'un petit animal. La révélation salvatrice vient d'en bas, elle suit, en toute modestie, l'exemple des soins attentionnés dont un animal entoure sa « cumpaine » (v. 1040 ; 1051). Si les animaux sont au cœur de la démarche poétique de Marie, d'une grande portée philosophique, mais aussi d'une grande légèreté, le sort qui leur est réservé nous alerte toutefois sur le fait que le bonheur humain n'est jamais tout à fait sans reste. Aucune guérison n'est prévue pour la biche de *Guigemar* grièvement touchée par la flèche du jeune chasseur. De même, la *musteile* d'*Eles deux* est frappée en pleine course d'un coup de bâton, lorsqu'elle surgit de sous l'autel et passe sur le corps de Guilladon (v. 1031-1036), mais aussi lorsqu'elle s'éloigne avec la *florete* qui rend la vie :

La dame l'ad aparceüe,
 Al vadlet crie : « Retien la !
 Getez, francs hum, mar s'en ira ! »
 Et il geta, si la feri
 Que la florete li cheï. (v. 1054-1058)

§29

On ne peut donc qu'être frappée par le fait que l'action des animaux, puissants adjoints, voire moteurs du récit, s'exerce le plus souvent au prix d'une atteinte à leur intégrité physique. L'interprétation de ce constat est difficile à établir. On pourra considérer qu'il s'agit là simplement de l'expression d'une indifférence fort répandue à la souffrance animale. La flèche tirée contre la biche, la nourriture refusée au cygne, la curée qui s'organise contre le loup ou le bâton jeté en direction de la belette ne seraient rien d'autre que des gestes quotidiens, sans grande signification. Cependant, leur mention, le plus souvent répliquée, dans des récits aussi brefs et condensés que les *Lais* ne laisse pas d'intriguer dans la mesure où elle pourrait bien être la marque d'un refus de minimiser ou de refouler la violence induite par les rapports de pouvoir. L'apparition de ces notations ténues mais insistantes ne fait-elle pas symptôme de ce qui se refuse au récit, ou plus exactement de ce que le récit, dans sa gloire, refuse : la chute et la faiblesse des corps souffrants, l'irritant appétit d'une tendresse inassouvie, le deuil sans conséquence des plus petites parmi les créatures ? En y prêtant attention, on se demandera si, sans avoir l'air d'y toucher, les *lais* ne révolutionnent pas la morale courtoise, école de la distinction et de l'excellence, en dévoilant, par petites touches, les impensés politiques. La biche qui parle inaugure la leçon du recueil par un discours qui renvoie l'humain à sa vulnérabilité. La clôture

des *Lais* engage la lecture sur la voie d'une possible résurrection, en suivant l'exemple de petits animaux dont la vie n'a aucune importance, que l'on peut tuer ou frapper d'un coup de bâton, mais qui fournissent l'exemple d'une fidélité rédemptrice. De la biche à la belette, s'opère un itinéraire de résurrection par le désir, qu'il soit hétérosexuel ou non, érotique ou non, peu importe. Mais ce désir ne saisit pas l'humain dans son individualité singulière, sa dynamique affecte aussi les pratiques sociales et interroge les effets d'une domination en perpétuelle recomposition, comme en porte témoignage le sort réservé aux *bestes mués*.

Quelques mots à propos de : Yasmina Foehr-Janssens

Yasmina Foehr-Janssens, Professeur à l'Université de Genève, travaille en particulier sur la représentation de la féminité et de ses rôles sociaux dans la littérature médiévale, ainsi que sur le récit bref inséré. Elle est l'auteur de nombreux travaux, parmi lesquels *Le Temps des fables : Le Roman des Sept Sages, ou l'Autre Voie du roman*, Paris, Champion, 1994, et de *La Veuve en majesté : Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000.

Pour citer cet article

Yasmina Foehr-Janssens, « « Noble oïsel a en autour » : la noblesse animale et la « conjointure » des *Lais* de Marie de France », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 11/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/434>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/464>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le Cousin Pons, « scène de la vie privée »

Alex Lascar

§I

Le Cousin Pons initialement paru en feuilletons, puis en librairie, comme deuxième partie (ou épisode) de l'*Histoire des parents pauvres* ou sous le titre *Les Parents pauvres*, est intégré en 1848 dans l'édition Furne de *La Comédie Humaine* et placé, évidemment sans changement ultérieur, dans les *Scènes de la vie parisienne*. En traiter sous l'angle de la vie privée est donc au premier abord paradoxal (mais on ne saurait oublier que le classement balzacien fluctua : ainsi, par exemple, *Le Père Goriot* entra en 1843 au t. IX de *La Comédie humaine* parmi les *Scènes de la vie parisienne* ; c'est seulement dans le *Catalogue des ouvrages* que contiendra *La Comédie humaine* de 1845 que Balzac le fit passer dans les *Scènes de la vie privée*). Le roman se passe à Paris *intra muros* et seulement à Paris. C'est dans une grande ville, et plus encore dans la capitale, où les maisons riches sont si nombreuses, qu'a pu se déployer l'activité de dîneur de Pons. Sans doute découvre-t-on en province d'admirables trésors (voir par exemple *La Rabouilleuse*), mais Paris est un marché si vaste : les brocanteurs y apportent, indistinctement, les dépouilles d'une vaste contrée, et là Pons, aux aguets, peut vraiment flâner et « bricabraquer » (104)¹ tout à loisir. Balzac intitule

¹Le ou les chiffres qui, dans le corps du texte, suivent une citation se réfèrent à la page, aux pages de

bien le chapitre ouvrant l'histoire du docteur Poulain (XLII) : « Histoire de tous les débuts à Paris² », et deux des chapitres, sordides et sinistres, traitant de l'enterrement de Pons : « Où l'on apprendra comment on meurt à Paris » (LXVIII) et « La mort est un abreuvoir pour bien des gens à Paris » (LXX). Près de la moitié du *Cousin Pons* (du chapitre XLIV à la fin, 226-383) est consacrée aux manœuvres passionnantes et terribles autour de l'héritage du héros qui se meurt : tous savent maintenant l'immense valeur de sa collection ; elle est peut-être « l'héroïne » du roman (381). L'affaire est privée : elle déchaîne les désirs forcenés des étrangers, de la famille³ ; elle est dominée par la Loi, par le Code. Mais ce qui se joue là est dans un lien étroit, essentiel, avec l'avant-scène (du début jusqu'au chapitre XLIII), où le lecteur est confronté à l'obscur psychologie des protagonistes, Pons et Schmucke, où il découvre la vie personnelle, les problèmes aigus et cachés des Cibot, des Camusot, de quelques autres acteurs, bientôt de premier plan. *Le Cousin Pons* est donc pour une bonne part une scène de la vie privée.

APERÇUS DE LA VIE PRIVÉE, DU MARAIS À LA RUE DE HANOVRE

§2 Balzac nous mène quelques instants « dans une de ces affreuses localités qu'on pourrait appeler les cancers de Paris » (366), derrière la Porte Saint-Martin, mais surtout dans le Marais et aussi dans un quartier, sinon huppé, du moins fort bourgeois, celui des Camusot.

§3 Le romancier se met peut-être dans les pas d'Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1843 ; *Le Juif errant*, 1844), en nous introduisant cité Bordin, chez Topinard, un gagiste (le « garçon chargé de mettre les partitions sur les pupitres à l'orchestre », 346) du théâtre où travaille Pons. On nous décrit précisément (366-368) ce logis dans l'ensemble misérable où l'on devine les aléas et les difficultés de la vie privée (dès l'âge de six ou sept ans l'aîné des enfants « joue le rôle de la mère vis-à-vis de ses sœurs et de ses frères », 368). Pons et Schmucke, les Cibot, le docteur Poulain et Fraisier habitent le Marais, quartier central mais paradoxalement très excentré. On suit le romancier chez le docteur Poulain (au chapitre XLII), rue d'Orléans (non loin de chez Pons), homme de réel talent mais

l'édition de référence : Paris, Garnier-Flammarion, 1993. Les autres œuvres de Balzac sont citées dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1976-1981, en usant de l'abréviation suivante : *Pl.*

² « Le jeune avocat sans causes, le jeune médecin sans clients sont les deux plus grandes expressions du Désespoir décent, particulier à la ville de Paris » (219).

³Un couple comme celui que forment Pons et Schmucke est acceptable quand les effets de leur lien reste purement sentimental, mais il est à détruire absolument quand il cherche à exister contre les familles et sur le plan matériel.

médecin pauvre d'un arrondissement modeste, courant après quelques honoraires, et dont l'intérieur peu reluisant (le mobilier n'a pas été renouvelé depuis l'Empire, autrement dit depuis quarante ans) et dont les habitudes patentes d'économie domestique diminuent encore la considération qu'on pourrait avoir pour lui dans ces parages. On le surprend même au moment du repas, et Balzac de détailler les mets, les moins coûteux, de sa pauvre table. Dédaigné, méconnu, ce « domestique pour tout faire » (155) vit donc horriblement frustré (il avait dans le visage, ce « parchemin jaune », les « yeux ardents de Tartuffe et l'aigreur d'Alceste », 218), d'où plus tard sa participation au complot contre Pons. Une seule lueur dans cette existence (l'une des rares du roman) : l'amour, le dévouement absolus, la sublime tendresse de sa vieille mère qu'il adore, une héroïne secrète de la vie privée⁴.

§4

Les portiers de Pons et Schmucke, rue de Normandie, les Cibot, ont en 1844, lui cinquante-huit et elle quarante-huit ans. Cibot occupe sa loge depuis 1818. Elle, belle écaillère (qui eut des aventures), l'épousa, par amour, en 1824 à vingt-huit ans (mais elle avoue aussi qu'en quête de sécurité, elle voulut être « logée et chauffée dedans une bonne loge », 99). C'est un mariage légitime et non « un mariage de théâtre » comme celui des Topinard (368). Ils sont parfaitement unis, et quand meurt Cibot (en même temps que Pons) elle est réellement émue, mais c'est elle qui a toujours mené la danse. À ses émoluments, modestes, Cibot joint les profits de son métier de tailleur, honorablement renommé dans son quartier. Ils grappillent par ailleurs, honnêtement, et l'arrivée de Pons et Schmucke en 1836 ajoute à leurs bénéfices (aussi les deux compères sont-ils longtemps par eux vénérés). En fait leurs revenus font de ces portiers, dans le quartier, des gens estimés, et peut-être presque enviés. Malgré l'ardeur amoureuse de Cibot, ils n'ont pas eu d'enfant⁵ : cela eût compromis leur situation et leur autre plaisir. Car ils consacrent tout ce qu'ils gagnent à la nourriture, ils n'aiment que le fin et le délicat (et voilà entre eux et Pons un secret point de rencontre). D'ailleurs Mme Cibot est une remarquable cuisinière (ce qui sans doute lui attache son mari). Mais finalement ils n'ont pas d'économies. Et alors que pour Cibot, fatigué, comme déjà « rabougri » par sa vie végétative (96), s'annonce la retraite, une complète misère est à l'horizon. Aussi, par une sorte de logique sinistre,

⁴Par ailleurs on entre chez Fraiser, l'avocat dont l'extrême saleté personnelle lui interdit, pour l'instant, tout mariage. Ce personnage, venimeux et sans cœur, éprouve pourtant une véritable, généreuse, active reconnaissance pour le docteur Poulain qui l'a guéri. « Quelques-unes de ces natures haineuses, âpres et disposées à la méchanceté par la souffrance ou la maladie, éprouvent les sentiments contraires, à un degré égal de violence » (269-270).

⁵« Je n'ai pas d'enfant, et je puis le dire, c'est la faute à Cibot qui m'aime trop ; car si je voulais ... » (195).

implacable, quand se présente l'occasion, l'honnête Mme Cibot, pour capter l'héritage de Pons, bascule-t-elle dans la bassesse et d'infâmes manœuvres criminelles. Mais rue de Normandie existent aussi des rivalités amoureuses : Rémonencq, ferrailleur-brocanteur au rez-de-chaussée, auvergnat maigre, avare et madré, qui voudrait tripler ses capitaux, rêve des « beaux bras » de Mme Cibot (elle n'est pas tout à fait insensible à l'hommage). Pour la séduire, il joue de sa cupidité (car il connaît, lui, la valeur du musée Pons). Il voudrait se débarrasser du mari, épouser, veuve, « l'appétissante portière » (294), l'installer au comptoir d'un beau magasin sur le boulevard : il réussira dans ces trois entreprises.

§5

Rue de Hanovre, près de la Chaussée d'Antin, chez les Camusot, s'accumulent contre Pons des rancœurs d'autant plus tenaces qu'elles tiennent à des riens. Pons, non sans indiscretion, les appelle souvent « cousins » (ils le sont ... un peu). Or cette proximité, cette familiarité, de la part d'un si mince personnage, la présidente ne peut les supporter. Elle trouve contre Pons une alliée (qui est en même temps son ennemie à elle) en la personne de Madeleine Vivet, femme de charge et femme de chambre des Camusot depuis leur mariage, mais qui veut se démarquer de la simple domesticité : elle porte un « crispin en velours » (202), ce qui indigné Mme Cibot ; tous les rangs sont donc confondus ! Elle a voulu à toute force épouser Pons, chose surprenante. Mais, elle-même sorte de parente pauvre « par alliance », « elle appartenait trop à la famille pour ne pas avoir des raisons de s'en venger. Ce désir de jouer à l'orgueilleuse et ambitieuse présidente le tour d'être la cousine de Monsieur devait cacher » une haine sourde (81). Elle a fait miroiter au bonhomme Pons son petit capital, mais en vain. De là contre lui, avec l'aval de la présidente, cette haine implacable, si active au quotidien à travers brimades, humiliations et complots délibérés. Dans le roman, on sait au fond fort peu de choses sur la vie personnelle des Camusot de Marville (mais ce sont des personnages reparaissants, on a vu à l'œuvre la médiocrité, les attermolements du futur président, l'esprit de décision et d'intrigue, l'entregent de Mme Camusot dans *Le Cabinet des Antiques*, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*). Ils ont perdu un fils et toute leur affection, leur vanité, se sont reportées sur leur fille Cécile. Chez la présidente en 1844, « ardente seulement aux honneurs et [on peut le souligner] enragée d'être vertueuse », faussement dévote, quelle « sécheresse d'âme et de corps » (131) ! C'est une de ces héroïnes balzaciennes⁶, elle au demeurant sans véritable envergure, mais bien supérieure à son mari (dont les capacités sont jugées très médiocres par sa hiérarchie). Elle a pour lui un profond dédain et domine souverainement au logis, mais a l'habileté de lui laisser parfois l'apparence d'une feinte

⁶ Comme par exemple, entre autres, Juana Diard (*Les Marana*) ou Mme de Mortsauf (*Le Lys dans la vallée*).

autorité (« le président déploya toute sa majesté maritale et judiciaire, en déclarant à ses gens qu'ils seraient chassés, et qu'ils perdraient ainsi tous leurs avantages [...] si, désormais, son cousin Pons et tous ceux qui lui faisaient l'honneur de venir chez lui n'étaient pas traités comme lui-même. Cette parole fit sourire Madeleine [Vivet]. » (122).

PONS ET SCHMUCKE

§6

Le roman devait s'appeler d'abord « Les Deux musiciens ». Mieux encore Balzac aurait aimé l'intituler « Les Deux amis », mais, écrit-il, son admiration pour La Fontaine était trop grande pour qu'il voulût lui faire pièce (68). Le lien entre Pons et Schmucke fut tardif (ils se découvrent en 1834, le premier a cinquante ans et l'autre à peu près le même âge), se déploya vite (« ils furent en huit jours comme deux frères », 69), resta indéfectible jusqu'à la mort (Schmucke ne survivra guère à Pons). Il est au cœur de l'œuvre. Paradoxalement, le roman est l'histoire de deux hommes qui n'eurent pas de vie privée. Pons est étonnamment laid (55) et Schmucke l'est plus encore (aussi n'est-il pas décrit) : il était à Pons ce que « la nourrice de Niobé [...] est à la Vénus de la Tribune [du Vatican] » (71). Pons n'a donc jamais osé exprimer sa tendresse à aucune femme, n'a jamais eu ni amour ni liaison (même si dans sa jeunesse en Italie il connut quelques aventures, peut-être vénales, et Balzac de dire cruellement : « le climat fut sans doute la raison de ses succès », 67). Sur Schmucke on en sait moins encore. Le maître de piano éprouva une affection profonde, durable, pour quelques-unes de ses jeunes élèves, mais voilà tout (personnage reparaissant de *La Comédie humaine*, on le rencontrait déjà dans *Une fille d'Ève* en 1838). Pour Pons, en tout cas, « le célibat fut moins un goût qu'une nécessité » (67). Et « il contracta le seul mariage que la société lui permît de faire, il épousa un homme, un vieillard, un musicien comme lui », Schmucke (68). On parlait au XIX^e siècle de mariages du XIII^e arrondissement⁷, peut-être faudrait-il inventer pour nos deux héros l'expression : « mariage du XIV^e arrondissement ».

§7

On suppose que Schmucke éprouve un véritable manque affectif, au long de son existence, puisqu'enfin la découverte de Pons, son âme-sœur, le ravit. L'idée d'avoir Pons pour lui tout seul (cela durera trois mois après la rupture avec les Camusot) le transporte d'enthousiasme : son amitié est absolument passionnée. En tout cas, avant sa rencontre avec Pons, il semble avoir vécu une vie neutre, sans entraînement ni pulsion, et cela intrigue vraiment. En revanche la passion, si éclairée, si perspicace, de la collection et des œuvres d'art, contractée à Rome, quand il était pensionnaire de l'Académie de France (il

⁷Paris comptait douze arrondissements, jusqu'en 1860. Le mariage du XIII^e, comme ici celui des Topinard, désignait le concubinage.

avait un peu plus de vingt ans), nourrie lors de son second séjour en Italie, ne quitta plus Pons à son retour à Paris en 1810. Elle durait encore en 1844. C'était une « manie », de celles qui permettent de boire encore, d'autre manière, à « La coupe du plaisir » et où l'on retrouve « le lingot du bonheur en petite monnaie » (62-63). La chasse aux beaux objets cachés est peut-être aussi pour lui le substitut de la quête amoureuse, la découverte et l'entrée en possession sont l'équivalent de la possession sensuelle. Et d'ailleurs E. Magus, son rival prêt à tout, mais le seul qui l'égale par les connaissances, le goût, l'adoration du beau, éprouve des sensations analogues : il a devant les chefs-d'œuvre des éblouissements qui tiennent du coup de foudre et de la fascination (205-206). Pour les « prodiges du travail », Pons éprouvait « l'amour de l'amant pour une belle maîtresse ». Il « possédait son musée pour en jouir à toute heure » avec « la faculté sublime des vrais amants » (62) et l'auteur ne dit pas autre chose de Magus (chapitre XXXV). Mais surtout, depuis son retour de Rome, en 1810, « la bonne chère et le Bric-à-Brac furent » pour Pons « la monnaie d'une femme » (67). Devenu gourmand (et gourmet), « esclave » d'un « des sept péchés capitaux » (63), il était même « gastrolâtre » (67). Alors Balzac, se référant à Brillat-Savarin qui l'intéressait depuis longtemps⁸, évoque « le plaisir que l'homme trouve à table » mais il note, allant plus loin que lui : « la digestion, en employant les forces humaines, constitue un combat intérieur qui, chez les gastrolâtres, équivaut aux plus hautes jouissances de l'amour » (67). « Il lui faut [et donnons au verbe toute sa force] un bon dîner à déguster comme à un galant une maîtresse à lutiner » (71). En fait « des concepts psychanalytiques comme la sublimation et le déplacement s'offrent irrésistiblement – ils sont pratiquement offerts par le texte lui-même pour expliquer » les deux passions de Pons⁹.

§8

Ici, comment ne pas poser la question que se pose sans doute tout lecteur : « quelle est l'étrange nature de la sexualité difficilement lisible de Pons¹⁰ » ? Balzac le laisse entendre, allusivement, à travers l'idée de mariage, en notant par exemple que les deux

⁸On peut se demander si l'idée d'intituler une œuvre *Physiologie du mariage* (1829) n'est pas née du titre donné par Brillat-Savarin à la sienne, *Physiologie du goût*, parue en 1825. Le romancier fit paraître en 1839 le *Traité des excitants modernes* (in *Pathologie de la vie sociale*, Pl., t. XII) en appendice à une nouvelle édition, chez Charpentier, de la *Physiologie du goût* et il cite à maintes reprises Brillat-Savarin dans *La Comédie humaine*.

⁹M. Lucey, « Drôles de cousins » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, « Homosexualités », 1998, 125, p. 51. Ce long et dense article traite d'abord du *Cousin Pons* puis de *La Cousine Bette* en examinant les conflits et les interactions entre hétéro et homosexualité (même latente). Il préfigure le livre du même auteur paru en 2008, *Les Ratés de la famille : Balzac et les formes sociales de la sexualité* (Paris, Fayard).

¹⁰*Ibid.*

hommes « conversaient [...] à la manière de deux amants¹¹ », que « Pons prit la main de Schmucke, la mit entre ses mains, il la serra par un mouvement où l'âme se communique tout entière, et tous deux ils restèrent ainsi pendant quelques minutes, comme des amants qui se revoient après une longue absence » (104) : les passions de Pons couvrent peut-être une homosexualité latente. Mais en même temps jamais le roman ne lui évoque de camaraderie ou d'amitié masculine, jamais on ne laisse penser que ses aspirations n'aient pas été hétérosexuelles. « Allez, vous aimez les femmes ! » lui dit Mme Cibot. – Ah ! oui, dit Pons, et je n'en ai jamais eu » (199), et, près de sa fin, il confie : « J'aurais tant aimé une femme, des enfants, une famille » (310). Le romancier parle du passé de Pons, Pons parle un peu de lui-même. De Schmucke on ne sait pratiquement rien. On est simplement confronté après la mort de Pons à l'expression de sa douleur hyperbolique, bouleversante, si vraie¹², celle d'un être qui apparaît séparé de sa moitié, douleur qui semble dépasser de loin les expressions habituelles de l'amitié. Mais nous sommes là, il faut le souligner, dans le domaine des impressions. En fait Balzac émet et dénie « tout à la fois la possibilité de l'homosexualité de Pons » [et de Schmucke]¹³. Ce n'est sans doute pas chez lui timidité, respect des bienséances, c'est plutôt respect de l'inconnaissable vérité des êtres. Il avait fort allusivement parlé de l'homosexualité de Vautrin dans *Le Père Goriot*, clairement dans *Illusions perdues*, plus encore dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1846), et dans *La Comédie humaine* (depuis *La Fille aux yeux d'or*), il n'avait guère été timide dans l'évocation des « déviances ». Ce romancier que l'on dit omniscient nous dit, face à Pons et à Schmucke, qu'il ne sait pas, que peut-être on ne peut savoir, qu'il est de nécessaires questionnements sans réponses. Là est aussi sa grandeur.

§9

La journée de Pons, même éclairée de la découverte, miraculeuse, d'un objet admirable, est frappée d'une radicale incomplétude, s'il ne connaît, le soir, le plaisir d'une table raffinée. Au fil des ans, de 1810 à 1844, pour satisfaire ce besoin, psychologiquement et physiquement vital, il sera donc prêt (c'est la trame même du roman) à rendre tous les services¹⁴, à subir les compromissions, les « capitulations infâmes (66), les avanies crois-

¹¹Peut-être ici est-il utile, pour apprécier la formule à sa juste valeur, éviter toute surinterprétation, de citer la phrase tout entière : « Ils croyaient fermement que la musique, la langue du ciel, était aux idées et aux sentiments ce que les idées et les sentiments sont à la parole, et ils conversaient à l'infini sur ce système, en se répondant l'un à l'autre par des orgies de musique pour se démontrer à eux-mêmes leurs propres convictions, à la manière de deux amants » (70).

¹²Sa douleur est aussi violente que celle de Jacques Collin (Vautrin) face au cadavre de Lucien de Rubempré (*Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, pp. 822 et 929).

¹³M. Lucey, art. cit., p. 51.

¹⁴Avant d'œuvrer pour sa « cousine » Cécile, il a peut-être, à l'occasion des mariages, servi d'informateur : « il devint l'espion honnête et innocent détaché d'une famille dans une autre » (65).

santes, secrètement dévorées ; et la découverte en 1835 d'un *alter ego* auprès duquel il puisse s'épancher est donc un grand bonheur dans sa vie. Mais en 1844 (c'est le début de l'action), il connaît une humiliation majeure, d'abord insurmontable, directement liée à ce goût invétéré de la bonne chère. Il sait qu'il doit, de plus en plus, mériter ses invitations, et afin de se les assurer pour longtemps, il offre à la présidente Camusot, sa « cousine », l'éventail, inestimable, de Madame de Pompadour : il a déniché, découvert ce chef-d'œuvre, il l'a « inventé ». Or l'inculte présidente tient cet objet pour chose négligeable, puis n'en veut considérer que la valeur marchande. Pons est donc blessé au vif dans son être même ; son art d'antiquaire est bafoué, nié. De plus, et cette fois, il ne peut biaiser, il comprend que la présidente et sa fille, Cécile, ainsi que les domestiques, au salon et dans la loge, se raillent de lui dans son dos : il n'est qu'un vieux pique-assiette, un parent pauvre. Il se cabre et ne revient plus rue de Hanovre, ni nulle part ailleurs. Il rentre donc auprès de Schmucke, rue de Normandie, dans la vie privée, mais, au bout de trois mois, une telle vie est pour lui privée de goût, de sens, de vie. Il est « triste, moribond » (125). Le président cependant finit par offrir excuses et réconciliation. Contrainte, toute la « maison » y souscrit, apparemment. Pons guérit dans l'instant. Enchanté, et sans s'être abaissé, il retrouve ses habitudes. Mais il le sait : plus que jamais, il doit assurer l'avenir de ses dîners. Il s'acquerra donc la reconnaissance éternelle des Camusot en mariant brillamment Cécile¹⁵. Il est tout près de réussir (« Ah ! ils auront d'immenses obligations à leur pique-assiette, se dit-il », 130). Mais l'échec va le mener à la catastrophe.

LA MISE EN SCÈNE DU PRIVÉ : LE MARIAGE DE MADEMOISELLE CÉCILE CAMUSOT DE MARVILLE

§10

Cécile a vingt-trois ans. Elle n'a pas convolé. On s'étonne de cette complète anomalie. Pour garder figure, la Présidente invente maints prétextes, mais elle est à bout de ressources. Elle s'exaspère et ne cesse de se plaindre, en privé, devant Pons. Ce mariage devient une obsession pour les Camusot. La Présidente avoue même au « cousin » qu'elle est « disposée à prendre pour sa fille aveuglément les partis qui se présenteraient. Elle allait jusqu'à regarder comme une bonne affaire un homme de quarante-huit ans, pourvu qu'il eût vingt mille francs de rente » (92). Pons de s'étonner ! En fait les Camusot viennent de se voir infliger un nouveau refus : « on ne veut point nous donner un jeune homme qui jouit de trente mille francs de rente [venus de sa mère] en attendant la fortune du père » (93).

¹⁵Et en lui garantissant son héritage, ce qu'il réaffirme le jour de la présentation du prétendant.

§11

En fait, comme le notaire Berthier l'explique à Pons (126-127), avec cent mille francs de dot, Cécile est une sorte de « parente pauvre ». La somme produit trois ou cinq mille francs de revenu. Or, en raison des dépenses que demande la vie de la capitale, pour un jeune couple, c'est presque la misère. Mademoiselle Thirion, la Présidente, s'était mariée à Camusot avec vingt mille francs de dot, mais c'était en 1819 et elle était la fille d'un huissier du roi, ce qui donnait au petit avocat parisien l'espoir d'un poste dans la magistrature en province ; voir *Le Cabinet des antiques*). Sans doute un facteur peut-il jouer : l'amour, le désir ; mais « mademoiselle de Marville laisse à ses *prétendus* le cœur assez tranquille » (128). Cécile est « un peu rousse » (78), en fait même « très rousse » et son « maintien entaché de pédanterie affectait la gravité judiciaire et se sentait de la sécheresse de sa mère » (90). Si elle devient « presque jolie », c'est par l'espérance d'un mariage riche (131)¹⁶.

§12

Pons rencontre un allemand, un homme mûr, célibataire, immensément riche (son père a fait fortune dans les chemins de fer badois), légèrement ennuyé. Il jette son dévolu sur lui, et croit (ou décide de) voir sur sa physionomie « des aspirations au bonheur de la famille » (130). Il propose Cécile, et même organise chez lui une rencontre, tout à fait inattendue, entre la mère, la fille et le prétendant.

§13

Balzac, dans un de ces retours en arrière qui lui sont familiers et dont le lecteur comprendra un peu plus tard toute la nécessité, revient sur l'histoire de Frédéric Brunner. Fils d'une belle juive de Francfort, il a perdu très tôt sa mère. Son père, un très riche aubergiste, s'est remarié. La seconde et jeune épouse, fille unique et despotique, fait vite, et sans jamais faiblir, le tourment de son mari. Elle prend en haine le jeune Frédéric, ne lui épargne ni avanies ni souffrances, d'autant qu'elle ne peut avoir d'enfant. Dès qu'il est adolescent, « mue par une pensée diabolique » (113), elle décide donc de cultiver, d'attiser, son penchant assez naturel à la dissipation. Il s'adonne avec fièvre aux amours, à la boisson, au jeu. Il a hérité d'un oncle. Il se ruine totalement. Son père et la ville de Francfort lui refusent le moindre secours. Il s'enfuit en France, y retrouve son ami Schwab et tous deux dépensent allègrement, médiocrement, intégralement, les cinq cent mille francs de l'héritage de Schwab. Ils finissent à Paris, teneur de livre et flûtiste (ainsi Schwab rencontre-t-il Pons). Mais M. Brunner père meurt. Frédéric hérite. Il fait don de cinq cent mille francs à Schwab. Aux yeux de Brunner en tout cas, qui s'exempte de la moindre responsabilité personnelle, tout son malheur durant tant d'années vient de cette marâtre,

¹⁶Cécile, apprenant sa probable union avec Brunner, « était allée droit au fait, en s'enquérant de la manière dont [il] s'habillait, et lorsqu'elle eut conjecturé que Frédéric avait l'air distingué, elle admira [seulement alors] la générosité de son caractère [il avait donné cinq cent mille francs à son ami] ». Sa réaction est toute matérielle et futile : « Oh ! maman, j'aurai voiture et loge aux Italiens » (131).

dont Balzac fait une « hyène » (113). Il est secrètement décidé à ne jamais reproduire l'erreur paternelle.

§14

Brunner sitôt entré en scène, se déploient des saynètes, évidemment parisiennes, qui pourraient être provinciales ; c'est, sur le théâtre restreint du milieu de la bourgeoisie mise au premier plan par le régime de Juillet, la mise en scène du privé. Dès la proposition de Pons, le Président, qui ne veut donner sa fille « au premier venu », à quelque valétudinaire » (Brunner a quarante ans, 132), s'inquiète de prendre des renseignements (c'est un vieux thème balzacien, apparu dès 1825, sur lequel le romancier module de nombreuses variations dans son œuvre¹⁷). M. Camusot se rend donc chez Berthier, qui a fait venir Schwab, représentant et mandataire de Brunner. Le mariage est bien ici (et fort souvent dans *La Comédie humaine*) un marché, une affaire d'argent, mais aussi de vanité. Le père de Cécile discute régime dotal¹⁸, achat de douze cent mille francs de fermes et d'herbages par le prétendant autour de Marville, etc. (au point que Berthier se dit : « Il va bien, monsieur le Président », 133). Schwab, « ébloui d'une pareille alliance », en allemand si respectueux « des distinctions sociales » (133), accepte tout. Le président, de retour rue de Hanovre, « rendit ses deux femmes presque folles en leur apprenant ces nouvelles » (134). Pour la grande scène de la première rencontre, inopinée, la présidente sert d'habilleuse à sa Cécile. La toilette importe en effet énormément pour conquérir un prétendant¹⁹. « La présidente employa cinq jours à apprêter sa fille. Le jour de l'entrevue, elle [l']habilla elle-même, elle l'équipa de ses mains [et ici apparaît une comparaison au premier abord étrange : elle révèle que le mariage est haute politique] avec le soin que l'amiral de la flotte bleue mit à armer le yacht de la reine d'Angleterre » partant pour l'Allemagne (134). Dans le musée Pons, Cécile use habilement de tout l'arsenal codifié des jeunes filles à marier et Brunner, fait essentiel, de demander à se présenter rue de Hanovre. Alors troisième étape (ou troisième acte) : les deux parents sont à la manœuvre. La présidente, de famille amie en maison connue (à commencer par les Popinot qui ont dédaigné l'alliance avec les Camusot), va évoquant le mariage prochain, d'abord jouant de

¹⁷Dans le *Code des gens honnêtes* (qui dans sa forme initiale date de 1825), où l'on sait que Balzac mit largement la main, on lit : « § 14 / Vous mariez votre fille à un honnête homme. / Il vous a juré n'avoir pas un sou de dette. / Quinze jours après le mariage la dot est mangée. / D'où cet aphorisme : mères ne soyez pas trop empressées de marier vos filles. / Un jour nous publierons l'*art de prendre des renseignements* » (in *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 187).

¹⁸Régime matrimonial dans lequel les biens de la femme se répartissent entre *biens dotaux* (dont le mari a l'administration et la jouissance) et *biens extra-dotaux ou paraphernaux* (dont la femme garde l'administration et la jouissance).

¹⁹Le notaire Solonet disait déjà à Mme Évangélista : « La robe du contrat contient selon moi la moitié des donations ». Aussi habilla-t-elle même Natalie (*Le Contrat de mariage* (1836), *Pl.*, t. III, p. 557).

l'allusion, puis tombant bientôt dans le dithyrambe : Brunner est si amoureux, si riche, si généreux et moralement élégant ! Deux jours plus tard, certains viennent complimenter la présidente « pour voir si la dent d'or existait ». Alors, note Balzac, elle « fit ces variations admirables [il les cite fort ironiquement] que les mères pourront consulter, comme autrefois on consultait le parfait secrétaire » (139). Quant au président, il décide le ministre de la justice et les plus hauts magistrats « à dîner chez lui le jour de la présentation du phénix des gendres » mais aussi (nouvelle revanche pour la présidente), le comte et la comtesse Popinot. Ils trouvent cela un peu cavalier, mais viennent en aide avec plaisir, car « en France on porte assez volontiers secours aux mères de famille qui pêchent un gendre riche » (140).

§15

Arrive le jour tant attendu, celui de la demande. « L'aspect d'une famille pendant une soirée pareille ne se décrit pas », écrit Balzac (142), et de fait le romancier est sobre et allusif. Cécile continue roueries et minauderies. Frédéric avait dit à Pons, après l'entrevue du musée : « la petite est insignifiante, la mère est un peu pincée ... nous verrons » (138). Notons cependant qu'il n'avait jamais émis le désir de se marier : c'est son ami Schwab, qui craignant pour lui les errements de la vie de garçon richissime, avait pris l'initiative. Apparemment charmé, maintenant il trouve Cécile « adorable » (142). Mais ce faux naïf comprend autour de lui tous les sous-entendus, il est tout ouïe. Le cousin, toujours maladroit et spontané, remercie fort peu discrètement les Camusot de l'offre qui lui a été faite par Cécile d'une rente viagère. « Brunner qui » y vit « une prime, fit sur lui-même un retour israélite, et prit une attitude qui dénotait la rêverie plus que froide du calculateur » (142). Premier accroc. Puis il s'amuse à exciter les désirs de cette famille ignorante et intéressée en suggérant une valeur toujours plus grande de la collection Pons. Enfin il pose cette question tout à fait rassurante pour les présents : mademoiselle est fille unique ? La réponse donnée, il devient « soucieux », s'installe un « fatal silence » ; il « reste muet » (143). On fait sortir Cécile. Emmené à l'écart par le vieux Camusot, il lui raconte son histoire personnelle : la qualité de fille unique est pour lui « un empêchement absolu » (144). Il rentre dans la pièce et s'en va. Famille atterrée ; « Cécile se montra pâle comme une moribonde » (145). « Le président et sa femme [la] traînèrent dans un fauteuil où elle s'acheva de s'évanouir » (146). Aussitôt la présidente accuse Pons de malveillance et de cruauté, d'avoir tout machiné (les raisons de Brunner lui sont évidemment incompréhensibles, à elle personnellement, et à la société). Dès le lendemain, les Camusot prennent la décision héroïque de sacrifier toute leur fortune au mariage de Cécile. La présidente se rend donc auprès des Popinot. « Au prix où sont les biens en Normandie », la terre « représentait environ neuf cent mille francs, et l'hôtel de la rue de Hanovre était estimé deux cent cinquante mille francs. Aucune famille

raisonnable ne pouvait refuser une pareille alliance » (148). On orchestre une campagne de dénigrement contre les Brunner, et tout le monde « connu » des Camusot se ligue pour accabler Pons : il devient pour toujours un perfide et un paria. Il tombe malade. Malgré sa faiblesse, il défend avec une étonnante lucidité sa liberté de testateur, en faveur de Schmucke. Son état savamment aggravé par les démons qui l'entourent, il meurt. On manœuvre Schmucke qui renonce à ses droits. Il meurt presque aussitôt.

CONCLUSION

§16

Le lecteur de *La Comédie humaine* a le sentiment que, surtout depuis *Pierrette* (1840)²⁰, le pessimisme balzacien est allé croissant et trouve son expression paroxystique dans *Le Cousin Pons*, l'ultime œuvre achevée. Dans cette nuit si obscure, une toute petite lueur, quand passe, si fugitive, si marginale, la mère du docteur Poulain, et une grande figure lumineuse, impuissante, écrasée, Schmucke. Sans doute est-il absolument impropre à la vie banale, son monde est celui de la musique, la plus haute, la plus exquise ; il irrite, ou étonne, le romancier : c'est un mouton ; c'est aussi un enfant (il en a l'innocence, et parfois, si rarement, la rouerie). Surtout son « amour » pour son ami Pons est d'une pureté, d'un désintéressement, d'une ferveur, d'une intensité, d'une permanence vraiment admirables. Il serait prêt pour lui au sacrifice de sa vie. Il sera piétiné, lapidé. Il est aussi pour Balzac cet « agneau qui repose aux pieds de Dieu » (311). Pons a de grands talents, mais une faiblesse, un vice, sa gourmandise, qui l'entraînent loin ; il est enfin, pour sa succession, attaqué de toutes parts, grugé, tourmenté à mort. En fait autour des deux amis, c'est un pandemonium. De la loge du portier aux salons de la magistrature, en passant par boutiques et officines, et même à Francfort chez les Brunner, se masquent ou se dévoilent, se déchaînent, dans l'intimité du privé, vanités effrénées (tout est théâtre jusqu'au mariage), mesquineries funestes, manœuvres ignobles et savantes, le désir de parvenir à tout prix, le goût, l'esprit tyranniques du lucre. Néanmoins, sans conteste, madame Cibot, par exemple, malgré sa médiocrité, a une forme de grandeur dans le mal. « Chez Balzac, même les portières ont du génie », écrivait Baudelaire²¹, et cela vaudrait aussi pour un Fraisier. Avec maints autres, ils vivront dans l'impunité. Au cœur du privé (d'où l'importance capitale du mariage) est la question de la transmission des fortunes, et

²⁰La ville de Provins, et les Rogron ses tuteurs au premier chef, s'acharnent contre l'orpheline Pierrette Lorrain. Aucun de ceux, conclut Balzac, « qui ont trempé dans la mort de Pierrette n'a le moindre remords » (*PL*, t. IV, p. 161).

²¹« Théophile Gautier [I] » in « Critique littéraire », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. II, p. 120.

celle aussi de l'héritage : il est scandaleux, insupportable, que ce dernier ne revienne pas aux gens du même sang, même si les liens de parenté sont très éloignés, et passe à l'État ou à un « étranger ». Le Code, que par ailleurs Balzac juge si imparfait, a en tout cas cette vertu fondamentale, essentielle, de préserver le libre-arbitre de l'individu. Il a été strictement respecté par Pons et son testament est inattaquable. Mais ses volontés seront pourtant bafouées au profit de la famille. Ce qu'il faut, c'est contourner légalement la Loi.

Quelques mots à propos de : Alex Lascar

Agrégé de lettres, Alex Lascar est l'auteur d'un doctorat d'état publié sous le titre : *Les Problèmes du mariage dans le roman français (1825-1850) Les contemporains de Balzac, Stendhal et G. Sand* (3 vol., Villeneuve d'Ascq, Éd. du Septentrion, 2000). Il est membre du Groupe d'Études Balzaciennes ainsi que du Groupe international de recherches balzaciennes. Il a publié de nombreux articles sur l'œuvre de Balzac, sur les romanciers de l'époque romantique, et des éditions critiques de G. Sand et des Goncourt aux éditions Champion.

Pour citer cet article

Alex Lascar, « *Le Cousin Pons*, « scène de la vie privée » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 21/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/464>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/442>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Appétits et accointances dans *Le Cousin Pons*

Lauren Bentolila-Fanon

§1

Contempteur d'une société ayant proclamé « *les droits de l'Envie*¹ » au sein de laquelle, « depuis 1830, personne n'arrive sans pousser, *quibuscumque viis*, et très fort, une masse effrayante de concurrents » (p. 74), Balzac raconte dans *Les Parents pauvres* la suprématie de l'individu ainsi que l'hégémonie de l'intérêt. *La Cousine Bette* et *Le Cousin Pons* interrogent le devenir du lien et de la parenté en un temps où culmine l'égoïsme.

§2

En effet, si ce diptyque argue la destruction de « la Famille² » en tant que structure sociale première³, les deux romans attestent la mise en place d'un mode électif de relation fondé sur la reconnaissance d'un intérêt commun. Contre les liens du sang s'ins-taurent alors diverses formes d'accointances déterminées par une même quête de profit :

¹ *Béatrix*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome II, p. 906.

² *La Cousine Bette*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, tome VII, p. 151.

³ Pour le romancier, la famille constitue le modèle tout autant que le fondement de la société. Aussi voit-il dans la décollation de Louis XVI la sape de l'autorité paternelle et la dissolution des liens de parenté. Explicitant les rapports qu'entretiennent pour lui les modèles familial et sociétal, Balzac expose, par l'intermédiaire du duc de Chaulieu, combien, « en coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille. Il n'y a plus de famille aujourd'hui, il n'y a plus que des individus » (*Mémoires de deux jeunes mariées*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, tome I, p. 242).

paradoxalement, la communion ne peut plus découler que d'une connivence des convoitises et d'une agrégation des cupidités, en un temps où l'ambition accentue la solitude au moyen de l'alliance.

§3

Tel est bien le cas dans *Le Cousin Pons*, où l'appétit fonctionne comme la métaphore d'une avidité partagée par la majorité des personnages. Lucre, plaisir de possession et promotion sociale y obsèdent une société ploutocrate dévorée par la concupiscence. Or, quoique désir égoïste, la cupidité, sous toutes ses formes, détermine une sociabilité faite de collusions, au sein desquelles l'intérêt se fait liaison.

LA GOURMANDISE COMME MÉTAPHORE DE LA CONVOITISE : LE GOÛT DU LUCRE

§4

Roman de la gourmandise, *Le Cousin Pons* met en scène les ressorts de la convoitise en faisant du « péché [...] » (p. 63) du cousin l'allégorie d'un désir et d'un plaisir de posséder. Parce qu'elle concilie absorption et jouissance, la friandise apparaît au sein du roman comme la modélisation d'une avidité conjuguant appréciation et appropriation, dont la « bricabracomanie » (p. 382) et l'usurpation, autres grandes thématiques de l'œuvre, sont les déclinaisons. Nous voudrions ainsi nous intéresser à l'image alimentaire comme illustration de la cupidité d'individus poussés au vol par le *goût du lucre*.

§5

Si les plaisirs de la table doivent se comprendre comme l'allégorie de la convoitise, c'est, dans un premier temps, en ce qu'ils se confondent avec la manifestation par excellence de la concupiscence qu'est la *libido*, le roman superposant ces deux formes d'appétit et de consommation. Balzac procède ainsi à une constante féminisation et érotisation de la nourriture au détour de la métaphore ou de la comparaison, dans une essentielle superposition de la nourriture et de la sexualité : « monnaie de la femme » (p. 67), la « Table est, à Paris, [...] l'émule de la courtisane » (p. 65). Ce jeu d'équivalence et de substitution confine au comique, notamment à la page 109 où le prénom – Sophie – soupité par le chef d'orchestre n'est autre que celui de la cuisinière des Popinot, le narrateur soulignant avec malice qu'« un passant, en entendant ce soupir, aurait cru que le bonhomme pensait à une maîtresse, et il s'agissait de quelque chose de plus rare, d'une carpe grasse ». Toute la saveur humoristique de cette phrase repose sur l'échange, final, de l'amante et de l'aliment suivant une logique impertinente de gradation, le mets profitant à l'instar des plus belles maîtresses d'atouts opulents. Les appâts de la bonne chère opèrent ainsi sur Pons la même séduction que les attraits féminins, et ce d'autant plus s'ils bénéficient d'une mise en scène comparable aux jeux érotiques, aux moyens desquels l'appétissant cède à l'affriolant. Condamné à subir l'orgueilleux détail des plats préparés par la Cibot, le célibataire regrette « la surprise » et « l'inattendu » (p. 108) des repas auxquels il était

convie et durant lesquels la présentation et le choix de la nourriture s'apparentaient à un jeu érotique exploitant les ressources de la dissimulation et de la révélation. Aussi ces stratégies participent-elles au « piquant » (p. 108) de la soirée à la manière d'un coefficient érotique. Alors, sujet à une « nostalgie gastrique » (p. 109), le vieillard se consume tel un amant transi si bien que le « souvenir de ces dîners [...] [le] f[ait] considérablement maigrir » à la manière d'un ardent amour sensuel (p. 109).

§6

Car, de fait, la table procure à Pons des jouissances explicitement assimilées à la volupté sexuelle. De manière explicite, la gourmandise se substitue à la passion charnelle et entraîne une satisfaction sensuelle : en effet, il faut au musicien « un bon dîner à déguster, comme à un homme galant une maîtresse... à lutiner » (p. 71). La gourmandise se présente d'ailleurs comme une compensation de la solitude à laquelle la laideur condamne le personnage et procure, par la confusion de la chair et de la bonne chère, les joies des lascivités. Dans la mesure où « le délice de l'estomac » (p. 108) est comparable « aux plus hautes jouissances de l'amour » (p. 67), la gourmandise entraîne une délectation hyperbolique que Balzac assimile à l'orgasme. Si le charme opéré sur Pons par la nourriture est bien de l'ordre de la séduction, la dégustation offre au célibataire un plaisir comparable aux faveurs féminines, la friandise s'imposant alors comme l'éros du célibat. La parenté sensuelle de la gourmandise et de l'érotisme se confirme d'ailleurs dans la mesure où le repas est « la Recette » dont l'étreinte amoureuse est « la Dépense » (p. 64), formule qui lie de manière essentielle le régime alimentaire à l'économie sexuelle dans un appariement de ces deux concupiscences, suivant la tradition augustinienne⁴.

§7

Toutefois, le terme de « recette » permet de mieux appréhender les rapports de la gourmandise avec la convoitise en déplaçant le profit de la bouche vers le ventre, le plaisir culinaire ayant partie liée, dans le roman, avec les voluptés de la possession et non simplement du goût. En effet, présentée comme un gain, l'absorption devient bénéfique et ressource si bien que l'estomac prend le pas sur « les exigences de la Gueule » (p. 64), de même que les gastronomes cèdent la place aux gastrolâtres. La gourmandise de Pons convoque ainsi de manière quasi systématique la mention du ventre, au détriment de la bouche et de la langue, véritables organes de la dégustation, au point que l'estomac désigne par synecdoque le personnage à la page 92 ; pour ses convives, le musicien ne compte plus comme un homme, « c'[est] un estomac ! » Aussi *Le Cousin Pons* doit-il davantage se lire comme une physiologie de la digestion plutôt que du goût ; contrairement à Brillat-Savarin qui a, d'après l'auteur, circonscrit son étude au régal et à l'éducation

⁴ Gourmandise et luxure relèvent en effet selon Saint Augustin de la *libido sentiendi* : en tant que plaisirs charnels, ces deux formes d'avidité occultent les aspirations spirituelles de l'homme pour l'enclorre dans la satisfaction matérielle de plaisirs vains et éphémères.

des papilles, Balzac s'intéresse au « plaisir réel que l'homme trouve à table » (p. 67) :

La digestion, en employant les forces humaines, constitue un combat intérieur qui, chez les gastrolâtres, équivaut aux plus hautes jouissances de l'amour. On sent un si vaste déploiement de la capacité vitale, que le cerveau s'annule au profit du second cerveau, placé dans le diaphragme, et l'ivresse arrive par l'inertie même de toutes les facultés. Les boas gorgés d'un taureau sont si bien ivres qu'ils se laissent tuer (p. 67).

§8

Le narrateur substitue donc de manière significative la délectation gastrique à la saveur, la référence à Rabelais et à l'épisode du *Quart Livre* consacré à Messer Gaster participant à élire l'estomac comme organe véritable de la gourmandise. La digestion, ainsi que le soulignent le sème de l'enivrement et celui de la volupté sexuelle, assure le ravissement sensuel du gourmand, ce que confirme un peu plus loin la précision selon laquelle les « jouissances [de Pons] [sont] concentrées dans le jeu de son estomac » (p. 68). Or ingestion et digestion évoquent la contenance, dont Balzac fournit un exemple au moyen du « boa gorgé d'un taureau », illustrant par là un processus d'assimilation de telle manière que l'appropriation organique place la jouissance du côté de la possession. En effet, espace par excellence de l'absorption, le ventre est le lieu où l'individu fait sien ce qu'il a ingéré, la gourmandise relevant à la fois d'un désir et d'un plaisir de propriété qui en fait la métaphore privilégiée, au sein du roman, de la cupidité.

§9

Roman de la gourmandise, *Le Cousin Pons* est aussi un roman du lucre dans lequel l'imaginaire de l'avidité emprunte à la métaphore alimentaire pour mieux dire *l'appât du gain*. Aussi la Cibot, Rémonencq, Magus et Fraisier incarnent-ils de manière métonymique « quatre cupidités différentes soupesant la succession » (p. 284) du musicien, ces quatre personnages manifestant, à l'instar du gourmand, l'importunité du parasite motivé par un appétit concupiscent proche de la « rapacité » (p. 225). Or de même que la friandise implique la dégustation, la convoitise de l'héritage a partie liée avec la reconnaissance de la valeur des biens de Pons et donc, avec son appréciation. Le drame qui se noue autour du vieux célibataire découle en effet de l'estimation de la collection et plus précisément de la révélation du luxe des objets rassemblés. Le roman prend soin de distinguer, dans un premier temps, les initiés des ignares et fait coïncider le désintéret qui entoure le cousin avec la certitude de sa pauvreté, de sorte que l'inexistence du parent semble conditionnée par son indigence (p. 83). La scène de l'éventail est de ce point de vue exemplaire dans la mesure où la méconnaissance de la haute valeur du présent accompagne et redouble le mépris de la présidente pour Pons. Celui-ci ne devient

véritablement le centre *d'intérêt* des personnages qu'à partir du moment où sa collection est évaluée et appréciée à sa juste mesure. La convoitise naît et se gonfle ainsi de manière significative au fil des expertises successives qui jalonnent le roman : la première estimation de la collection a lieu lors de la rencontre de Brunner et des Camusot, durant laquelle le gendre potentiel propose au chef d'orchestre de lui racheter le tout « cinq ou six cent mille francs » (p. 138). S'ensuivent l'introduction dans l'appartement de Pons de Magus (p. 203), grand spécialiste en matière de « bricabracologie », et celle de Fraisier, accompagné du Juif, de l'Auvergnat et de la portière, pour une « estimation des valeurs contenues dans le salon » (p. 285). La reconnaissance de la fortune accumulée par le vieillard et son chiffrage attisent alors la convoitise de Rémonencq, qui entend les propos de l'Allemand et est « ébloui par tant de richesses » (p. 158), et de la Cibot, chez qui l'expertise du ferrailleur « allum[e] un feu sinistre » (p. 159).

§10

Cependant, si la cupidité de la portière relève de la consommation, sa description emprunte aussi à l'imaginaire de la consommation, et plus précisément à celui de la dévoration : « Depuis le jour où, par un mot plein d'or, Rémonencq avait fait éclore dans le cœur de cette femme un serpent contenu dans sa coquille pendant vingt-cinq ans, le désir d'être riche, cette créature avait nourri le serpent de tous les mauvais levains qui tapissent le fond des cœurs » (p. 192). La concupiscence est ici assimilée à la figure démoniaque s'il en est du serpent, par laquelle Balzac remotive la métaphore conventionnelle qui veut que l'on nourrisse les plus mauvais désirs. La cupidité des quatre personnages précédemment cités convoque d'ailleurs tout un bestiaire à même de dire leur voracité, l'animalisation reconfigurant véritablement l'appétence en appétit. La Cibot surveille son malade à la manière de l'oiseau de proie, dont elle manifeste la « rapacité » (p. 164), tandis que Poulain, dont le nom connote par un effet d'ironie oxymorique l'innocuité, est un « chat maigre » (p. 219), quand Rémonencq possède de « petits yeux, disposés comme ceux des cochons » (p. 162), le porc constituant la figure par excellence de la goinfrerie. L'image structurelle de l'araignée requalifie d'ailleurs la cupidité en prédation : la Sauvage promet à Fraisier de « tramer une toile en fil de fer autour des deux musiciens, et de veiller sur eux comme l'araignée veille sur une mouche prise » (p. 329), de la même manière que « la portière, entrée dans [le] cabinet [de Fraisier] comme une mouche se jette dans une toile d'araignée, devait y rester, liée, entortillée, et servir de pâture à l'ambition de ce petit homme de loi », ce dernier voulant « en effet trouver, dans cette affaire, la nourriture de ses vieux jours, l'aisance, le bonheur, la considération » (p. 240). Si la toile renvoie à la ruse et au piège, l'insecte fonctionne bien ici comme la métaphore de l'avidité par l'entremise de la dévoration, et ce d'autant plus que Fraisier cherche, outre l'ascension sociale, à assurer concrètement sa subsistance future.

§11

Une anecdote confirme cette lecture par la réunion des motifs de l'appétit, de l'animal et de la convoitise. Alors que Balzac dresse le portrait de Magus, le romancier s'intéresse au dispositif mis en place par le Juif pour la protection de ses trésors : soucieux de rendre sa propriété impénétrable, l'usurier fait garder sa maison par trois chiens dont l'instinct de protection est excité par un stratagème des plus ingénieux qui s'inspire du supplice de Tantale. Alors que nulle nourriture ne leur est donnée durant le jour, des morceaux de viande sont disposés au sommet de poteaux, pendant la nuit, de manière à ce que les chiens puissent les voir et les sentir sans pouvoir les attraper. « Qu'un inconnu se présentât, les chiens s'imaginaient tous trois que le quidam en voulait à leur nourriture, laquelle ne leur était descendue que le matin » (p. 185). Après avoir exposé le plan de surveillance imaginé par Magus, Balzac en prouve l'efficacité par le récit d'un fait divers ayant défrayé, selon ses dires, la chronique de *La Gazette des Tribunaux* :

Un jour, des malfaiteurs [...] crurent assez légèrement pouvoir *rincer* la caisse de ce Juif. L'un d'eux, désigné pour monter le premier à l'assaut, passa par-dessus le mur du jardin et voulut descendre ; le bouledogue l'avait laissé faire, il l'avait parfaitement entendu ; mais, dès que le pied de ce monsieur fut à portée de sa gueule, il le lui coupa net, et le mangea (p. 186).

§12

Ce passage possède incontestablement une valeur allégorique. L'antagonisme des criminels et des chiens ne saurait, en effet, occulter l'analogie que l'anecdote dessine entre cupidité et appétit. La collection de l'avare est l'objet d'une convoitise poussée jusqu'au vol de la même manière que la nourriture placée en haut des piquets exacerbe la faim des bêtes ; de sorte que l'opposition entre les voleurs et les chiens se fonde en réalité sur une similitude : le partage d'un même désir de possession. En effet, le stratagème de Magus confond par ricochet les biens convoités par les voleurs et la nourriture des chiens dans la mesure où ces derniers protègent la collection en défendant leur repas quand les criminels sont suspectés d'en avoir après la viande. La férocité de ces gardiens intègres repose donc sur une relation de rivalité confondant la cupidité du voleur et l'appétit de la bête affamée.

§13

Mais c'est avec le personnage de Rémonencq que l'appétit culmine en tant que métaphore de la convoitise, par une réunion complète des thématiques du roman. Épris de la Cibot et tenté par la collection de son voisin, l'Auvergnat est mû par une avidité hyperbolique où s'entremêlent les attraits de la chair et du profit. Alors que la nourriture se pare, dans le cas de Pons, des séductions féminines, le désir sexuel du ferrailleur à l'égard de la portière transfigure cette dernière en femme-mets dont la beauté est aussi alléchante que délectable. En raison de son rôle de cuisinière auprès des deux casse-noisettes et de

son passé de « belle Écaillère », madame Cibot relève pleinement de l'univers gastronomique du roman, mais sa beauté explicitement exprimée en termes d'appâts termine d'en faire une figure *nourricière*, intimement liée à la *mise en appétit*. Les charmes de la portière sont ainsi décrits au moyen d'images alimentaires à valeur synesthésique confondant les sens de la vue et du goût. Ainsi « ses tons de chair [peuvent-ils] se comparer aux appétissants glaciés des mottes de beurre d'Isigny » (p. 97) tandis que les rêves érotiques de Rémonencq appellent l'image de la tartine, l'Auvergnat devenant du « beurre » qu'il étale sur le « pain » des deux bras de la Cibot (p. 197), si bien que le ferrailleur n'a de cesse qu'il n'ait « épous[é] l'appétissante portière » (p. 294).

§14

Toutefois, la Cibot ne constitue pas seulement l'objet des désirs sensuels de Rémonencq ; elle est aussi un moyen de tirer parti du musée Pons, tant et si bien que la portière finit par polariser et supporter toutes les convoitises dans un véritable appariement du lucre et de la luxure. Renseigné par Brunner sur la valeur de la collection, l'Auvergnat élabore « *un coup à monter*, ce qui veut dire dans l'argot des marchands une fortune à voler » (p. 158), plan dans lequel l'ancienne écaillère a toute sa place. La Cibot, en tant que garde-malade, donne dans un premier temps accès au précieux salon de Pons et permet ensuite la vente clandestine de plusieurs tableaux au profit de Magus et de Rémonencq. Or il est particulièrement intéressant de noter que la passion du ferrailleur, significativement présentée comme une appétence, et son avidité s'alimentent mutuellement en une sorte de surenchère du désir et de la cupidité, le personnage caressant l'espoir d'épouser sa voisine dans le but de « tripler ses capitaux » (p. 294) :

Quant à l'Auvergnat, il était arrivé par degrés à l'une de ces passions comme les conçoivent les gens sans instruction, qui viennent du fond d'une province à Paris [...]. Mais l'avarice fut un nœud coulant qui étreignit de jour en jour davantage le cœur et finit par étouffer la raison. [...] Cet amour, purement spéculatif, l'amena dans les longues rêveries du fumeur, appuyé sur le pas de sa porte, à souhaiter la mort du petit tailleur. Il voyait ainsi ses capitaux presque triplés [...]. Cette double convoitise grisait Rémonencq (p. 255-256).

§15

Ainsi donc, *posséder* la Cibot, sexuellement et légalement par le mariage, coïncide avec l'appropriation de la fortune de Pons dans un dédoublement de ce qui apparaît, *in fine*, comme une même convoitise. Assimilée à une femme jalousement gardée tout au long du texte, la collection trouve ainsi en la Cibot une figure allégorique : aussi l'imaginaire de la dévoration à l'œuvre dans la peinture de la concupiscence lascive de l'Auvergnat s'applique-t-il en outre à la cupidité du personnage dans une totale confusion du désir, de l'alimentaire et de l'acquisition.

§16

Mais le cas exemplaire de Rémonencq, en plus de souligner la cohérence métaphorique du roman, révèle que, quoiqu'égoïste, la convoitise ne saurait être une passion solitaire ; bien au contraire, la complicité de la Cibot, officialisée à la fin du *Cousin Pons* par les liens matrimoniaux, met en avant le pouvoir fédérateur de l'avidité. Car la convoitise s'impose en réalité comme une affinité ouvrant sur une connivence fondée sur le partage d'une même envie.

ALLIANCES ET APPÉTENCES

§17

À la manière de Pons qui étend les ramifications de sa famille pour satisfaire sa gourmandise, la cupidité se propage au sein du roman de manière tentaculaire par un accroissement constant du nombre d'intéressés. La cupidité des personnages se déploie alors autour du riche cousin à la manière de cette toile d'araignée dont l'image revient significativement à de multiples reprises. Réunissant l'imaginaire de la dévoration, du réseau mais aussi celui du complot, elle atteste la requalification de la convoitise en une nouvelle forme de sociabilité. Car dans la société individualiste qu'instaure la démocratie post-révolutionnaire, seule l'avidité, vice égoïste s'il en est, semble désormais pouvoir réunir les hommes.

§18

La gourmandise de Pons fonctionne à nouveau de ce point de vue comme une allégorie en ce qu'elle illustre les implications sociales de la convoitise. En effet, la gourmandise du vieux garçon, au rebours de tout isolement, repose sur une nécessaire mise en relation confirmant l'assertion de Brillat-Savarin, dans sa célèbre *Physiologie du goût*, selon laquelle « la gourmandise est un des principaux liens de la société⁵ ». En effet, le vice du cousin ne constitue en rien une pratique solitaire dans la mesure où sa friandise s'épanouit dans le cadre de réceptions faisant du personnage un convive et un commensal. L'hospitalité des amphitryons, entre 1810 et 1816, redéfinit ainsi le repas comme un temps d'accueil et de réunion à une époque où les individus créent « une foule de Sociétés à président » (p. 64) dans un élan communautariste. Puis viennent les heures sombres de l'oubli et de la solitude, durant lesquelles Pons passe du statut d'invité à celui de pique-assiette. L'image du « parasite » (p. 65) substitue alors l'intrusion à l'inclusion sans que la table se distingue de la table. Invité puis importun, le chef d'orchestre satisfait donc sa gourmandise par une dégustation en compagnie, le ravissement de papilles ayant essentiellement partie liée avec le partage. Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de noter que, privé des repas en famille suite à la déconvenue des Camusot, Pons regrette

⁵Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Gabriel de Gonet, 1848, p. 127.

tout autant « le babil, les politesses fausses, les convives et les médisances des maisons où il dînait » que « les plats soignés, les petits verres de liqueurs, le bon café » (p. 108). La conversation et plus largement la parole, déclinaisons langagières du commerce et de la convivialité, manquent au musicien, sa nostalgie terminant de faire de la nourriture un facteur de sociabilité.

§19

La réaction de Pons face à la raréfaction des invitations est d'ailleurs éminemment révélatrice puisque, exclu des foyers qui le régalaient du temps de sa gloire, le gourmand se tourne vers sa famille. Structure sociale première et fondatrice, la famille permet au cousin de pallier la désaffection dont il est l'objet en offrant à sa gourmandise un autre espace social à investir. Or l'essentielle corrélation entre gourmandise et sociabilité entraîne chez Pons une compréhension abusive parce qu'extensive du lien familial : en effet, le narrateur précise que « le pauvre chef d'orchestre, réduit à parcourir le cercle de la famille, avait [...] beaucoup trop étendu la signification du mot famille » (p. 77). Suivent alors les relations de parenté que Pons entretient avec les Popinot et les Camusot, les détails généalogiques accentuant sa redéfinition complaisante du cercle familial. Balzac souligne alors le caractère tentaculaire de la concupiscence, l'avidité se distinguant par ses propriétés inclusives :

La deuxième madame Camusot étant une demoiselle Cardot, Pons s'introduisit à titre de parent des Camusot dans la nombreuse famille des Cardot, deuxième tribu bourgeoise, qui par ses alliances formait toute une société non moins puissante que celle des Camusot. Cardot le notaire, frère de la seconde madame Camusot, avait épousé une demoiselle Chiffreville. La célèbre famille des Chiffreville, la reine des produits chimiques, était liée avec la grosse droguerie dont le coq fut pendant longtemps monsieur Anselme Popinot que la révolution de Juillet avait lancé, comme on sait, au cœur de la politique la plus dynastique. Et Pons de venir à la queue des Camusot et des Cardot chez les Chiffreville ; et de là chez les Popinot, toujours en qualité de cousin des cousins (p. 77).

§20

Le propos hiérarchisant du narrateur souligne combien l'acception du terme « famille » est large pour Pons, de la même manière qu'il atteste la logique additionnelle et inclusive de la gourmandise. Le passage est en effet placé sous le signe du pluriel et du collectif et tire donc la convoitise vers le nombre : « famille », « tribu » et « société » renvoient au groupe et à la multitude, de même que la mention des patronymes « Cardot », « Camusot » et « Chiffreville » précédés d'un déterminant défini. Mais Balzac ne se contente pas de révéler le caractère communautariste de la friandise et construit cette notice généalogique autour d'un enchaînement significatif des familles. Chaque

phrase accueille en effet deux noms de manière à mimer l'extension progressive de ce que Pons considère comme sa parenté, mais aussi l'éloignement de plus en plus grand de ceux que le musicien désigne comme ses *proches*. Le paragraphe s'ouvre ainsi avec la mention des « Camusot » et aboutit aux « Popinot », les « Cardot » et les « Chiffreville » apparaissant comme des intermédiaires qui relient les premiers aux derniers. Le caractère extensif de cette définition de la famille culmine avec l'hyperbole cosmique à valeur conclusive que l'on trouve un peu plus loin : « Voilà le firmament bourgeois que Pons appelait sa famille » (p. 78). Dépourvu de famille directe, Pons accroît par étape – comme l'indique la progression rigoureuse du paragraphe – le nombre de sa parentèle par ajout périphérique, cette famille substitutive s'organisant par cercles concentriques intégrant significativement « les collatéraux éloignés » (p. 304). Or l'extension de la famille tient à la redéfinition du lien en termes, non de parenté, mais d'alliance, manifeste ici par le mariage. « Alliances », « épousé » et « liée » déterminent une compréhension associative de la famille qui supprime la filiation, si bien que la gourmandise de Pons subordonne à la jouissance du ventre un mode de relation relevant de l'entente et non de l'appartenance. La situation du musicien illustre ainsi de manière allégorique l'état d'une société au sein de laquelle l'alliance a pris le pas sur l'union, l'avidité n'offrant plus comme lien social que celui du pacte, si ce n'est du complot.

§21

La fortune de Pons se trouve en effet être l'objet d'une convoitise réunissant une véritable ligue, dont l'ampleur croît au fil du roman sous l'effet d'une expansion tentaculaire des intérêts et de la quête de jouissance. *Le Cousin Pons* place ainsi l'avidité sous le signe du partage et en fait une dynamique commune entraînant des alliances, la cupidité s'imposant alors comme principe fédérateur. Malgré l'égoïsme qui la sous-tend, la convoitise ne conduit pas à l'affrontement mais engage un phénomène d'entraide aboutissant à une formidable collusion. Ainsi, lorsque la Cibot consulte la voyante quant au succès de son entreprise, cette dernière apparie convoitise et association : « Vous vous conduirez bien mal, lui annonce-t-elle, mais ce sera pour vous comme pour tous ceux qui sont auprès des malades, et qui convoitent une part de succession. Vous serez aidée dans cette œuvre de malfaisance par des personnages considérables... » (p. 180). De fait, la mort suscite et alimente à Paris une foule d'intérêts de sorte que la convoitise semble essentiellement se décliner au pluriel. Aussi le narrateur explique-t-il qu'« on ne se figure pas le nombre des gens pour qui la mort est un abreuvoir » (p. 349), cette dernière image réinvestissant le motif alimentaire et la métaphore animale, qu'elle articule à la pluralité. La révélation prémonitoire de madame Fontaine confirme d'ailleurs l'assertion narrative qui lui succède, mais elle annonce en outre l'articulation des convoitises sur laquelle repose le roman. En effet, par une prédiction à valeur programmatique tant du point de vue diégé-

tique que narratif, cette pythie parisienne met au jour le rôle fondateur de la cupidité de la Cibot en ce qu'elle en fait l'épicentre d'un déchaînement de passions collaboratives. Il convient de noter à ce propos l'omniprésence du lexique de la coopération, qui présente la cupidité dans ses implications associatives : Fraisier est un « terrible collaborateur » (p. 255), quand la portière s'impose comme « un associé » redoutable (p. 355). Le roman rapporte d'ailleurs

la comédie terrible de la mort d'un célibataire livré par la force des choses à la rapacité des natures cupides qui se groupent à son lit, et qui, dans ce cas, eurent pour *auxiliaires* [nous soulignons] la passion la plus vive, celle d'un tableaumane, l'avidité du sieur Fraisier, qui, vu dans sa caverne, va vous faire frémir, et la soif d'un Auvergnat capable de tout, même d'un crime, pour se faire un capital (p. 226).

§22

Car le lucre fonctionne au sein du roman comme un principe d'agrégation ouvrant sur une mise en réseau des appétences. C'est ici que l'image de la toile d'araignée prend tout son sens : plaçant la collection de Pons au centre des préoccupations, le roman déploie un jeu complexe de relations à l'envergure réticulaire, au point que Fraisier peut annoncer à madame Camusot une coalition unanime en sa faveur : « Tout le monde est pour vous dans cette affaire » (p. 377). La Cibot, Rémonencq, Poulain, Fraisier et la Sauvage, puis la présidente, Tabareau, Villemot, Vitel, madame Cantinet et enfin Gaudissart, tous ces personnages forment les rais d'une conspiration procédant par inclusion. Seuls échappent à la conspiration « l'honnête Godeschal » (p. 375) ainsi que le caissier Topinard, dont la probité contraste avec l'infamie des cupides et des ambitieux, l'isolement de ces deux figures contribuant à renforcer l'effet de groupe de la brigade formée pour flouer les deux casse-noisettes. À force de recrutements, Fraisier « triomph[e], le légataire [de Pons, Schmucke] ne pouv[ant] pas faire un mouvement hors du cercle où il le [tient] enfermé par la Sauvage et par Villemot » (p. 342). Superposant le dispositif du piège et la mise en réseau, le cercle constitue une image riche de sens en ce qu'elle matérialise la présence d'un *entourage* ligué suivant différents degrés de proximité avec la victime, la Sauvage assurant un premier niveau, domestique, quand Villemot élargit l'emprise de Fraisier à l'administration et à la justice⁶.

§23

Toutefois, si la convoitise s'illustre dans le roman comme un mode de liaison, les relations intersubjectives qu'elle fonde relèvent bien davantage de l'échange que de l'aide au sein d'alliances empruntant au modèle contractuel. L'association des intérêts engage ainsi

⁶Figure géométrique inclusive et extensive par excellence, le cercle est d'ailleurs convoqué par le narrateur pour désigner les amphitryons du « pauvre chef d'orchestre, réduit à parcourir le cercle de la famille » et qui a « beaucoup trop *étendu* [nous soulignons] la signification du mot famille » (p. 77).

des accords moyennant rétributions, de sorte que l'entente établie s'apparente au marché, dans les termes duquel les différents partis assurent leur propre satisfaction par un jeu complexe de services. Ce mode de fonctionnement est patent en premier lieu dans le cas de Pons puisque ses invitations ne sont en réalité jamais gratuites et obligent le gourmand à se subordonner à ses hôtes. Le musicien remercie ainsi par « quelque service » (p. 64) ou bien par une quelconque « monnaie de singe » de manière à se « rend[re] nécessaire dans toutes les maisons où il va » (p. 65). L'éventail de Watteau est d'ailleurs présenté par Pons comme une demande faite par la présidente quand cette dernière énonce sans aucune délicatesse que le cadeau du vieux garçon équivalait *mutatis mutandis* « à l'appoint d'un paiement » (p. 90). Pareillement, la présentation d'un gendre, désespérément convoité, à la famille Camusot doit se comprendre comme la tentative de gagner définitivement un droit de fourchette chez le président.

§24

Justement, cette logique de l'échange et du marchandage opère pleinement en ce qui concerne la captation de l'héritage. Dans un chapitre significativement intitulé « Conditions du marché » (p. 265), Fraisier propose son aide juridique à madame Camusot moyennant une place de juge de paix, pour lui, et celle de médecin en chef, pour Poullain, de sorte que ce que l'homme de loi appelle le « service » rendu à la présidente se trouve véritablement soumis à conditions. Aussi l'avidité concilie-t-elle *in fine* l'égoïsme et l'assistance par la requalification de l'adjuvant en instrument : l'autre se trouve alors constamment réifié, à l'instar de la Cibot, que Fraisier considère comme « la cheville ouvrière [du] drame » ou encore comme un « instrument » à manipuler avec précaution (p. 242) tandis qu'il évalue comment Magus et Rémonencq pourront lui être « utiles » (p. 244). C'est d'ailleurs le même terme que le narrateur emploie à propos de l'avoué lorsque madame Camusot comprend qu'il « allait la servir, et on regarde un instrument qui nous appartient autrement qu'on ne regarde celui du voisin » (p. 270). Tous les complices monnaient ainsi leur participation, tels la Sauvage, que Fraisier doit récompenser par l'achat d'un tabac, ou Gaudissart, qui brigue une place de conseiller d'État. L'entente qui lie les différents personnages du roman contre Pons et Schmucke nie donc tout altruisme par la soumission de l'aide au gain ainsi que par l'assimilation du complice au moyen. Si la cupidité détermine bien un partage, il ne s'agit en aucun cas d'une quelconque communion mais bien d'un marchandage assurant une part aux différents intéressés.

§25

Le romancier livre, dans *Le Cousin Pons*, une vision pessimiste de la société, où « la pièce de cent sous est tapie dans toutes les consciences, où elle roule dans toutes les phrases » (p. 217), la ploutocratie démocrate engageant une quête effrénée de réussite et d'enrichissement quelles qu'en soient les conséquences. Allégorie de la convoitise, la

gourmandise du vieux musicien incarne un désir de jouissance communément partagé par une société adonnée au culte du « Veau d'or⁷ ». Or la cupidité entraîne un fonctionnement social au rebours de toute unité sans pour autant annihiler les relations intersubjectives ; et c'est bien là que le roman délivre son message le plus sombre. En effet, l'intimité et la compagnie sont désormais affaire d'utilité, quand le désintérêt conduit à l'ostracisme. Le roman illustre alors la morale, si immorale, du bénéfice et du profit défendue par Vautrin. Déguisé en prêtre, le forçat évadé sert au jeune Lucien, à la fin d'*Illusion perdues*, un sermon iconoclaste dans lequel la volonté de puissance supplante la charité : « Ne voyez dans les hommes, et surtout dans les femmes, que des instruments ; mais ne le leur laissez pas voir. Adorez comme Dieu même celui qui, placé plus haut que vous, peut vous être utile, et ne le quittez pas qu'il n'ait payé très cher votre servilité⁸ ». Entre dévouement et instrumentalisation, les liens sociaux instaurés par l'ère post-révolutionnaire ne sauraient procéder que d'un individualisme à tous crins, clamant la toute-puissance de l'égoïsme.

Quelques mots à propos de : Lauren Bentolila-Fanon

Professeure agrégée de lettres modernes, Lauren Bentolila-Fanon (Université Toulouse Jean Jaurès, laboratoire PLH) vient de soutenir une thèse intitulée « Balzac et les visages du mal : corps et corporations du crime », préparée sous la codirection de Fabienne Bercegol et Andrea Del Lungo. Parmi les articles qu'elle a publiés, on peut citer : « Au commencement était le Crime, et le Crime était avec la Société, et le Crime était la Société : le criminel comme Christ démoniaque de la paternité sociale » (HAL, 2015), « *Virtù* et vertu du criminel balzacien : pour un héroïsme du mal », *@nalyse*, revue du Département d'études françaises de l'université d'Ottawa (vol. 12, n°2, printemps-été 2017), « Figurer la violence. Portraits d'assassins dans le roman balzacien », *Romantisme*, n° 176, 2017.

⁷ *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, tome V, p. 701.

⁸ *Ibid.*, p. 696.

Pour citer cet article

Lauren Bentolila-Fanon, « Appétits et accointances dans *Le Cousin Pons* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne],
« Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018 , mis à jour le : 17/12/2018,
URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/442>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/456>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

L'art, le beau et la bourgeoisie Une lecture baudelairienne du *Cousin Pons*

Pierre Laforgue

§I

Dans la seconde moitié des années 1840 s'observe une rencontre entre Baudelaire et Balzac, l'un publie ses premières œuvres (*Salon de 1845*, *Salon de 1846*), l'autre, ses dernières (*La Cousine Bette*, *Le Cousin Pons*)¹. Sans prétendre chercher Balzac dans le texte de Baudelaire, ou Baudelaire dans celui de Balzac, sans, à plus forte raison, envisager cette improbable rencontre en convoquant la défunte critique des « sources » ou la moribonde intertextualité, constatons juste qu'en cette fin de la monarchie de Juillet l'un et l'autre portent sur la société des jugements comparables, et en particulier en ce qui concerne la part de l'art dans cette société qui est tout entière passée sous la coupe de la bourgeoisie. L'art est devenu lui-même un objet social d'une grande visibilité avec le développement sous Louis-Philippe des collections et des musées nationaux². Non contente

¹Voir l'étude substantielle de Graham Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, Paris, José Corti, 1988.

²Très abondante littérature sur ce sujet. Le numéro de *Romantisme*, n° 112, 2001, constitue une excellente introduction. Sur la collection chez Balzac, voir dans ce numéro l'article de Nicole Mozet, « Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de la collection », p. 83-94, et Boris Lyon-Caen, « Balzac et la collection », *L'Année balzacienne*, 2003/1 n° 4, p. 265-284.

d'avoir accédé au pouvoir politique et économique, la bourgeoisie commence à se tourner vers les arts, comme avait pu le faire la grande aristocratie au siècle précédent. Elle est en train d'acquérir des biens culturels, après s'être assurée de la possession de biens matériels. Seulement il y a un divorce entre les bourgeois et les artistes, ceux-là sont ridiculisés par ceux-ci et un divorce s'établit même entre art et bourgeoisie, ils ne sont pas du même *ordre*, au sens pascalien. C'est loin d'être anecdotique, cela aboutit à dénaturer l'art en en procédant à son autonomisation, en le coupant du reste des activités sociales. La conséquence est que la possibilité d'une cohésion organique de la société n'existe plus et que la socialité risque elle-même de perdre toute signification.

§2

C'est là une question majeure chez les romantiques, chez Sand et Musset³, par exemple, chez Baudelaire aussi, comme le montre ce que ce dernier écrit en 1846 dans son article « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle » et dans son opuscule consacré au Salon de 1846. Qu'en est-il de Balzac ? Les œuvres de lui consacrées à l'art, à la peinture plus précisément, sont peu nombreuses : *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *Pierre Grassou*. De la première de ces nouvelles peu à dire dans la perspective de la socialité de l'art, la visée de ce texte en 1831 est principalement philosophique, puis, à partir de 1837, quand il connaît des modifications importantes, il devient un « catéchisme esthétique⁴ ». La destination sociale de l'art n'est pas envisagée. Dans *Pierre Grassou* (décembre 1839), au contraire, elle l'est⁵. À travers un « artiste exécration⁶ », c'est une réflexion sur la peinture qui est menée dans la relation qu'elle entretient avec la société des bourgeois. Car Pierre Grassou est le peintre des bourgeois, tel son modèle possible, Dubufe⁷, tête de Turc de tous les rapins. Les bourgeois viennent se faire peindre chez lui. S'il n'a aucun génie, il a cependant un bon talent d'imitateur, de faussaire même, puisque le marchand d'art Élie Magus lui fait fabriquer des faux à la chaîne, qu'une de ses pratiques, son futur beau-père, achètera pour les réunir dans un petit musée domestique. Cette nouvelle est une sorte de « Salon », où indirectement sont questionnées par Balzac les relations problématiques entre

³Pour Sand, renvoyons aux *Maîtres mosaïstes* (1838), et pour Musset aux « Vœux stériles » (1830), à la première section de « Rolla » (1833), à *André del Sarto* (1833) et à *Lorenzaccio* (1834).

⁴Titre d'un ouvrage de Pierre Laubriet consacré au *Chef-d'œuvre inconnu* (Paris, Didier, 1961).

⁵Sur cette nouvelle, voir l'étude « *Pierre Grassou*, ou Baudelaire, Balzac et l'amour de l'art » de notre ouvrage *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 53-61.

⁶Titre un temps envisagé pour *Pierre Grassou*.

⁷Baudelaire prendra sa défense dans le *Salon de 1845*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 377. Il s'agit de Dubufe père, il écrit à son propos : « M. Dubufe est depuis plusieurs années la victime de tous les feuilletonistes artistiques ; [...]. – Nous trouvons, quant à nous, que le *Bourgeois* a bien raison de chérir l'homme qui lui a créé de si jolies femmes, presque toujours bien ajustées ».

la peinture et la bourgeoisie. Cette interrogation sera au cœur du *Salon de 1846*.

§3

Même si la réflexion sur la socialité de l'art y était puissante, *Pierre Grassou* n'était qu'une pochade, en rien comparable au roman du *Cousin Pons* huit ans plus tard. C'est un roman occupé dans sa totalité par cette réflexion. En effet, « l'héroïne de cette histoire » (381)⁸, c'est la collection d'objets d'art que s'est constitué le malheureux Pons. Elle est l'objet de la convoitise intéressée de ses riches cousins, qui pour l'accaparer déploieront des trésors d'ignominie. En la circonstance ils trouvent le moyen d'être encore plus infâmes que Philippe Bridau, la canaille de haut vol de *La Rabouilleuse*, qui imagine un scénario sordide pour dépouiller son oncle imbécile de sa superbe collection de tableaux. C'est que les cousins du cousin Pons, à la différence de Bridau qui agissait seul, forment une société tentaculaire ayant de multiples ramifications, où des personnages plus véreux et ignobles les uns que les autres concourent à une opération criminelle, celle qui consiste en une captation d'héritage. Par-delà la noirceur du roman, un des plus *balzaciens* qui soit, la fiction procède à la mise en scène d'une interrogation sur la socialité de l'art, centrée sur la collection, précisément sur la constitution d'une collection d'objets d'art, puis son accaparement frauduleux par ceux qui semblent les plus étrangers à l'art, les bourgeois du Sentier. Ce ne sont pas les petits-bourgeois de *Pierre Grassou*, mais des bourgeois qui détiennent un vrai pouvoir, économique et politique. Avec le temps ces droguistes ou drapiers sont devenus présidents de tribunal, pairs de France, ministres, et la collection qu'ils ambitionnent de s'approprier est une vraie collection, d'un prix inestimable, sans aucune mesure avec la collection en toc de *Pierre Grassou*.

§4

Notre propos sera de montrer que de ce point de vue de la socialité de l'art, *Le Cousin Pons* gagne à être lu au moyen des analyses de Baudelaire en 1846. Le roman de Balzac se rencontre avec elles en de multiples endroits. Hasard objectif ou non, Balzac et Baudelaire posent chacun les mêmes questions relativement à l'art et à la bourgeoisie dans le commerce improbable que les bourgeois de la monarchie de Juillet entretiennent avec le beau. Pour l'occasion ces questions esthétiques ont un enjeu clairement sociocritique.

§5

Tout entier *Le Cousin Pons* peut se lire, à première vue du moins, comme un roman dirigé contre la bourgeoisie, comme un roman anti-bourgeois. Les bourgeois qu'il met en scène sont tous, mais à des degrés divers, méprisables ou haïssables. Les Camusot dits de Marville sont les plus répugnants, mais par leur petitesse et leur bêtise les Popinot ne sont pas mal non plus. Ils sont basement occupés de leurs seuls intérêts matériels, âpres à acquérir ce qui se présente à eux et à conserver ce qu'ils ont acquis, biens, argent,

⁸Nos références au *Cousin Pons* renvoient à l'édition de Gérard Gengembre, Paris, GF-Flammarion, 1993.

respectabilité. Non seulement ils sont odieux, mais ils sont aussi ridicules. Inutile dans ces conditions de s'attacher à leur vilénie, qui leur fait mettre les mains jusqu'aux coudes dans les ignominies fomentées par Fraisier qui reçoit l'aide intéressée de Poulain, de la Cibot, de Gaudissard⁹, etc. À l'évidence Balzac a éprouvé un plaisir noir à faire le tableau de cette bourgeoisie louis-philipparde aujourd'hui aux affaires, comme on dit. Il ne fait en cela que décrire la puissante mutation sociale et politique qui s'est opérée à la faveur du « déménagement de 1830¹⁰ », quand la légitimité ayant disparu, la bourgeoisie est désormais seule au pouvoir. On est en présence avec *Le Cousin Pons*, à la suite de *La Cousine Bette*, de la dénonciation de la « quasi-chose » qu'est la bourgeoisie monarchie de Juillet¹¹. C'est une satire de ces bourgeois juste-milieu, et bien plus encore une critique de cette bourgeoisie qui roule carrosse. Les Camusot-Popinot en sont les représentants exemplaires. Commerçants, jadis ou naguère, principalement dans la draperie et dans la droguerie, ce sont des « épiciers », pour employer le terme générique de Baudelaire.

§6

En face d'eux, il y a Pons. Il est d'un autre âge, celui de l'Empire, et se trouve donc égaré tel un « débris » (53), tel un vestige dans un monde qui n'est plus le sien, un « vilain monde¹² », que les valeurs héroïques ont déserté, pour laisser place aux valeurs, ou plutôt aux non-valeurs de la bourgeoisie. Il est la figure de l'amateur d'art, du collectionneur, en quête du beau, alors que ses parents riches n'ont aucune idée de « ces choses-là » (83). Celles-ci ne peuvent pour eux n'avoir qu'une valeur marchande, et la collection n'être qu'un capital lui-même marchand. De là l'avidité que son prix faramineux suscite chez eux. Le roman racontera donc, à travers les intrigues dégoûtantes mises en œuvre pour la possession de cette collection, le triomphe du monde bourgeois sur le monde de l'art, du mercantile sur l'esthétique. Tout aura abouti à cette souillure : la présidente Camusot faisant l'article de l'éventail de Watteau – dont elle ignorait le nom même – que son cousin Pons lui avait offert au début du roman et qu'elle avait accepté dédaigneusement sans comprendre quelle merveille d'art lui était généreusement donnée. En somme, *Le*

⁹À noter que partout ailleurs dans *La Comédie humaine* le nom s'orthographie Gaudissart, sauf dans *Le Cousin Pons*, peut-être pour qu'il rime avec Topinard, à moins que Balzac n'ait voulu souligner la vulgarité du personnage par cette désinence en -ard, plus marquée avec sa connotation péjorative que la désinence en -art.

¹⁰Balzac, *L'Illustre Gaudissart*, in *La Comédie humaine*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. IV, p. 566.

¹¹L'expression de « quasi-chose » est de Chateaubriand (*De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X et de sa famille*, *Grands Écrits* politiques, t. II, éd. de Jean-Paul Clément, Imprimerie nationale, « Acteurs de l'Histoire », 1993, p. 629).

¹²Baudelaire, « Le monde va finir... », *Œuvres complètes*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, t. I, p. 667.

Cousin Pons, c'est la défaite de l'art à l'époque de sa marchandisation, et très exactement de sa capitalisation.

§7

Voilà la lecture qui peut être faite du *Cousin Pons*. Cette lecture n'est pas qu'insuffisante, elle est fausse. D'abord, tous les bourgeois du roman ne font pas preuve d'une ignorance en matière d'art aussi crasse que celle de la Camusot et de sa fille ; le président Camusot de Marville, malgré sa nullité, sait au moins qui est Watteau, et il fait la leçon à sa stupide femme (120-121). Ensuite, ces affreux bourgeois, petits, mesquins, sordides ne sont pas aussi nuls qu'ils pourraient paraître en matière d'art. Si Camusot et sa femme ont pu mettre la main sur la collection de Pons, et de manière si honteuse et déshonorante, ils ne l'ont pas cependant dénaturée, en la vendant à la criée, mais ils l'ont préservée en la vendant telle quelle à leur cousin Popinot. La scène finale du roman est à cet égard très significative. Un étranger admirant sa collection, Popinot mentionne la collection encore plus extraordinaire d'Élie Magus : « La France devrait sacrifier sept à huit millions et acquérir cette galerie à la mort de ce richard... Quant aux curiosités, ma collection est assez belle pour qu'on en parle... » (381), et son interlocuteur lui rappelant son passé de droguiste, sa belle-fille intervient pour évoquer le souvenir de Pons qui a constitué ladite collection. Sans doute cette pécore n'est-elle aucunement sensible au trésor esthétique que représente cette collection, mais l'important est qu'au terme du roman la collection Pons reste intacte et qu'elle ne soit pas dispersée, démembrée. Elle continue de la sorte à conserver sa valeur esthétique, dans le contexte d'un monde qui ne paraît avoir aucun souci d'une telle valeur.

§8

Comme les objets inanimés, ces épiciers pourraient-ils avoir une âme ? Un détour, assez long, par Baudelaire permettra de répondre à cette question, qui est moins métaphysique qu'elle n'est sociocritique. En l'occurrence la réponse se trouve dans le petit article « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », publié trois mois avant le *Salon de 1846*¹³. Ces pages¹⁴, qui sont passées à la postérité à cause de la belle analyse du *Marat assassiné* de David¹⁵, se présentent comme une réflexion sur la socialité de l'art dans les années 1840, quand se sont imposées les œuvres au-dessous du médiocre de la peinture louis-philipparde, « l'hôpital de la peinture¹⁶ », dira Baudelaire dans le *Salon*

¹³ « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle » a paru le 21 janvier 1846 dans *Le Corsaire-Satan* ; le *Salon de 1846* est publié chez Michel Lévy le 7 mai 1846.

¹⁴ Voir Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 409-410. Nous reprenons ici l'argumentation de notre article « L'austère filiation du romantisme ». À propos du Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *L'Année Baudelaire*, n° 18/19, 2014-2015, p. 123-148 (repris dans notre ouvrage *Politiques de Baudelaire. Huit études*, Paris, Eurédit, 2014, p. 21-47).

¹⁵ Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *op. cit.* t. II, p. 409-410.

¹⁶ Baudelaire, *Salon de 1846, op. cit.*, t. II, p. 472.

de 1846. Contre cette peinture Baudelaire fait appel aux peintres de l'Empire (David, Girodet, Gros, Guérin), et rappelle « l'austère filiation du romantisme¹⁷ » ; contre « les adeptes de la fausse école romantique », il convoque la grande tradition révolutionnaire pour rompre quelques lances contre la peinture dégénérée de son temps, et spécialement contre les ci-devant peintres se réclamant du romantisme. Leur faute est d'ignorer les origines révolutionnaires de la peinture du XIX^e siècle et de n'avoir pas une conscience historique. Baudelaire leur reproche tout particulièrement de dénigrer les bourgeois, alors qu'ils sont, depuis 1830 au moins, les nouveaux acteurs de la socialité politique – et esthétique. Ne pas tenir compte de cette réalité sociale, c'est condamner l'art à un ilotisme qui lui sera fatal : « Nous avons entendu maintes fois de jeunes artistes se plaindre du bourgeois, et le représenter comme l'ennemi de toute chose grande et belle. – Il y a là une idée fausse qu'il est temps de relever¹⁸ ». Contre cette idée fausse est développée à la suite dans les dernières lignes de l'article une tout autre conception :

L'épicier est une grande chose, un homme céleste qu'il faut respecter, *homo bona voluntatis* ! Ne le raillez point de vouloir sortir de sa sphère, et aspirer, l'excellente créature, aux régions hautes. Il veut être ému, il veut sentir, connaître rêver comme il aime ; il veut être complet ; il vous demande tous les jours son morceau d'art et de poésie, et vous le volez. Il mange du Cogniet, et cela prouve que sa bonne volonté est grande comme l'infini. Servez-lui un chef-d'œuvre, il le digérera et ne s'en portera que mieux !

§9

Sans conteste il y a là de la provocation de la part de Baudelaire. Il s'amuse en faisant l'éloge de cet « homme céleste » qu'est le bourgeois, mais pas tant que cela : ce qui importe, c'est que ce bourgeois ait accès à l'art et qu'il devienne un consommateur d'art. Le propos n'est pas de tourner la bourgeoisie vers le marché de l'art, elle n'a pas attendu Baudelaire pour le faire, elle se livre à une furie d'achats en ce domaine¹⁹, mais, bien plus profondément, il s'agit de restaurer la socialité de l'art, en y intégrant cette nouvelle instance qu'est la bourgeoisie. C'est que, il y a une centaine d'années encore, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la bourgeoisie, éclairée et progressive, était un puissant agent du mouvement de l'histoire ; depuis la Révolution, elle semble avoir perdu conscience de ce qu'elle avait pu être, elle se ratatine, se sclérose dans le conservatisme, devient proprement réactionnaire. La conséquence est que cette force historique et sociale qu'elle avait

¹⁷Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *op. cit.*, t. II, p. 409.

¹⁸Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *loc cit.*, t. II, p. 414, ainsi que la citation suivante.

¹⁹Voir Pierre-Marc de Biasi, « Système et déviances de la collection à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 27, 1980, p. 77-93.

été est en train de s'isoler des forces vives de l'intelligence, et que, par effet conjoint, les penseurs, les artistes ont fait de ces bourgeois les représentants haïssables et ridicules de ce qui est le plus étranger à la pensée et à l'art. Le résultat d'une pareille scission est que l'art se constitue en un objet autonome, détaché de tout rapport à la société et que celle-ci se trouve du même coup livrée à la seule culture des intérêts matériels. Cela va à l'encontre du rêve socialiste d'une cohérence organique du corps social, porté par des aspirations qui lui assure sa cohérence.

§IO

Cette conception organique de la société dans toutes ses dimensions, politique, sociale, culturelle, esthétique, que Baudelaire partage aussi bien, par exemple, avec Sand et Musset qu'avec Fourier, est développée deux mois plus tard dans le *Salon de 1846* avec une bien plus grande ampleur ; l'article était en quelque sorte le banc d'essai des idées que la plaquette vient maintenant problématiser en une argumentation systématique. La question de la socialité de l'art est reprise, de la manière la plus provocatrice, avec une dédicace « aux bourgeois » qui prend exactement la suite des dernières lignes de l'article de janvier, qui viennent d'être citées, en célébrant tout à la fois la puissance sociale de la bourgeoisie et les besoins spirituels qui pourraient être les siens en matière d'art. C'est une dédicace singulière, à plus d'un titre. Tout d'abord, l'a-t-on remarqué ? elle est moins une dédicace qu'une épître dédicatoire, au même titre que l'adresse « Au lecteur » sur lequel s'ouvriront les poèmes des *Fleurs du Mal* (le recueil lui-même sera précédé d'une dédicace *stricto sensu* à Théophile Gautier). Aussi en sa qualité d'épître dédicatoire prend-elle la forme d'un discours adressé au destinataire, les bourgeois, lesquels sont apostrophés. Ce discours ne relève aucunement de l'ironie, et ce serait un contresens de l'appréhender sous cet angle²⁰. C'est un exercice de funambule, tant il est clair que Baudelaire essaie de s'assurer une position énonciative à la limite de la contradiction, en récusant l'anti-bourgeoisisme de règle chez les romantiques et en défendant la thèse paradoxale de la socialité bourgeoise de l'art, sans adhérer, bien entendu, aux valeurs de la bourgeoisie. En cela c'est un morceau de bravoure, qui frôle constamment l'hystérie, du fait qu'est tenu un discours apparemment intenable, auquel la concaténation discursive des énoncés permet cependant de donner une cohérence.

§II

Dans l'épître dédicatoire du *Salon de 1846* Baudelaire établissait une relation problématique entre art et bourgeoisie, en adoptant le ton d'un prophète ou plus exactement d'un prédicateur ; il y défendait une thèse apparemment impossible en recourant à

²⁰Voir l'article essentiel d'Annie Becq, « Baudelaire et "l'amour de l'art" : la dédicace aux bourgeois » du *Salon de 1846* », *Romantisme*, n° 17-18, 1977, p. 71-78 (repris dans Annie Becq, *Lumières et modernité. De Malebranche à Baudelaire*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 435-442), où est analysé de manière serrée ce texte déconcertant et dont sont dégagées les implications esthétiques et idéologiques.

une argumentation elle-même impossible, mais pour arriver à légitimer finalement cette thèse. Suit le *Salon* proprement dit, avec le passage en revue des tableaux et des sculptures exposés. Après un chapitre sur la critique (ch. I) et trois sur le romantisme tel que le conçoit Baudelaire, sous l'égide de Delacroix (ch. II-IV), commence véritablement le *Salon* qui occupe douze chapitres (ch. V-XVI), les différents genres de la peinture sont passés en revue et la visite se termine sur un chapitre consacré à la sculpture. À la suite de cette description des œuvres proposées au public, Baudelaire revient dans les deux derniers chapitres (ch. XVII-XVIII) à des considérations générales comme celles qui occupaient les quatre premiers (ch. I-IV). Dans l'avant-dernier, « Des écoles et des ouvriers », il dénonce la fausseté de l'individualisme en matière d'art et milite pour des « écoles », sur le modèle de celles qui existaient au temps de la Renaissance, où les artistes étaient animés par un idéal esthétique commun, organique. C'est pour lui l'occasion de dénoncer les « singes » qui prétendent cultiver leur individualité et tombent dans le pire éclectisme, caractéristique de la peinture de la monarchie de Juillet : « Les singes sont les républicains de l'art, et l'état actuel de la peinture est le résultat d'une liberté anarchique qui glorifie l'individu, quelque faible qu'il soit, au détriment des associations, c'est-à-dire des écoles²¹ ». Le plus remarquable est que Baudelaire recoure à une référence politique, qui vise à montrer que l'art, quoi qu'on pense, participe de la *res publica*, qu'il n'est pas une pratique où chaque artiste donnerait libre cours à son individualité : « L'individualité – cette petite propriété –, a mangé l'originalité collective », conclut Baudelaire. Est reproché incidemment à de tels pseudo-artistes d'être des petits bourgeois. Sur ce chapitre s'articule logiquement le suivant, « De l'héroïsme de la vie moderne ». Ce n'est pas une célébration de la modernité²² ; partant du constat que « la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite²³ », il avance l'idée que l'époque contemporaine « n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes » : « puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre ». En somme, « la vie moderne » pourrait donc elle-même devenir une grande tradition, cela éviterait la reproduction académique de sujets du passé, et permettrait surtout, en représentant le monde contemporain tel qu'il est, dans sa grandeur esthétique insoupçonnée, de redonner à la société la conscience de ce qu'elle est en tant que société, avec ses caractéristiques propres, avec ses beautés qui n'appartiennent qu'à elle. De la sorte, esthétique

²¹Baudelaire, *Salon de 1846*, ch. XVII, *op. cit.*, t. II, p. 492, ainsi que la citation suivante.

²²Le mot et le concept de modernité n'apparaissent chez Baudelaire qu'en 1859. Confondre *moderne* et *modernité* chez Baudelaire conduit à une appréciation inexacte de l'apparition du concept de modernité, celle-ci n'est pas synonyme de moderne et n'en est pas contemporaine.

²³Baudelaire, *Salon de 1846*, ch. XVIII, *op. cit.*, t. II, p. 493, ainsi que les citations suivantes.

et histoire se conjoiendraient de nouveau et le divorce entre art et société disparaîtrait. Ces beautés possibles, Baudelaire en donne quelques exemples, dont le fameux habit noir : « n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé ? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrant et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel²⁴ ? »

§12

La possibilité d'un art qui s'accorderait, au plan de la représentation, à ce monde moderne ayant été développée en trois pages, Baudelaire conclut en ces termes :

Les moyens et les motifs de la peinture sont également abondants et variés ; mais il y a un élément nouveau, qui est la beauté moderne.

Car les héros de l'*Iliade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birrotteau, – et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous ; – et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein²⁵ !

§13

La survenue de Balzac dans ces dernières lignes paraît tout à fait imprévisible, et d'autant plus qu'au début du *Salon* Baudelaire plaçait son interrogation sur le romantisme (ch. II : « Qu'est-ce que le romantisme ? ») dans la référence à Delacroix (ch. IV), contre Hugo, il est vrai, représentant aux yeux de Baudelaire le romantisme académique, le faux romantisme. Entre-temps, Baudelaire, qui fait quelquefois preuve d'inconséquence²⁶, a dû se rendre compte que Delacroix ne pouvait pas être ce peintre de la vie moderne, qu'il s'agisse du Delacroix hyper-romantique de *La Mort de Sardanapale* ou de *La Barque de Dante*, ou du Delacroix s'étant converti dans les années 1840-1850 à l'académisme le plus convenu et reniant son ci-devant romantisme. *Exit* Delacroix donc, et entrée de Balzac.

²⁴Baudelaire, *Salon de 1846*, ch. XVIII, *op. cit.*, t. II, p. 494. – À noter que ces lignes célèbres sur l'habit noir qui semblent avoir été prises quatre ans plus tard au pied de la lettre par Courbet dans *Un enterrement à Ornans*, éclairent à leur façon le caractère anachronique de Pons qui, lui, ne porte pas ce fameux habit noir, mais un spencer Empire.

²⁵Baudelaire, *Salon de 1846*, ch. XVIII, *op. cit.*, t. II, p. 496.

²⁶Alors que *Salon de 1845* se terminait sur ce vœu : « Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine, cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf ! » (*Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 407), cet avènement se produit tout à trac dans le *Salon de 1846* : c'est le Delacroix romantique des années... 1820. L'héroïsme du *Sardanapale* ne correspondant pas à celui de la vie moderne, Baudelaire se tourne vers Balzac. Cette inconséquence tourne à l'aveuglement pur et simple, dès lors qu'on relève qu'un tableau comme *La Liberté guidant le peuple*, qui pourtant est l'expression même de cet héroïsme du monde contemporain, n'est mentionné qu'en passant dans le *Salon de 1846* (ch. IV, *op. cit.*, t. II, p. 429), sans que soit envisagé son caractère éminemment moderne.

De fait, Balzac illustre parfaitement le programme que Baudelaire vient de développer dans les pages précédentes à propos de l'héroïsme de la vie moderne et de sa représentation. En premier lieu, son œuvre est esthétiquement l'expression moderne de la réalité. C'est ce qui assure aujourd'hui, en 1846, sa supériorité sur le modèle par excellence de la grande tradition classique, Homère. Ensuite, il résume en sa personne même ce que Baudelaire entend par « beauté moderne » : héroïsme, romantisme et poésie.

§14

La présence de Balzac à la fin du *Salon de 1846* s'explique sans difficulté ; Balzac est le point d'aboutissement de la réflexion de Baudelaire sur la représentation esthétique de la vie moderne, sur la nécessité de refonder l'art dans sa destination sociocritique et de la sorte de refaire de lui un élément de la socialité contemporaine. Cependant si cette réflexion est cohérente, elle est audacieuse, ne serait-ce que parce que Balzac, avant d'acquiescer une immense gloire après sa mort, est dans les années 1840, l'écrivain sur lequel s'exercent les critiques les plus violentes. Plus encore, la mise en parallèle d'Homère et de Balzac, qui se comprend dans l'argumentation de Baudelaire, est plus qu'audacieuse, elle est provocatrice, jusqu'à l'extravagance et à la bouffonnerie : qu'on pense aux apostrophes introduites par des « ô », et notamment à la grotesque apostrophe cacophonique finale « ô Honoré de Balzac ». À sa façon l'apostrophe à Balzac sur laquelle se ferme le *Salon de 1846* est tout aussi délirante dans sa formulation que l'apostrophe initiale aux bourgeois. À chacune des extrémités du *Salon de 1846* les deux apostrophes aux bourgeois et à Balzac se répondent ; elles prennent la forme d'un leurre, dans la mesure où elles invitent à ne pas être prises au sérieux par le lecteur, tant leur style est impossible et excentrique, mais, d'un autre côté, et conjointement, Baudelaire adopte un tel style, précisément parce que son discours, autrement formulé, ne serait pas lisible ni admissible, pas pris au sérieux. Donc, comme ce discours ne peut pas être pris au sérieux, il recevra une forme grotesque. Cela relève d'une stratégie contournée de sa part, afin de dire sans dire tout en le disant. Stratégie de nature sociocritique, en ce sens que l'objet du discours, la refondation politique et esthétique d'une socialité de l'art, ne peut pas, dans le contexte historique de la monarchie de Juillet, avoir de sens. Pour qu'un pareil discours ait un sens, il faudrait une révolution.

§15

Le très long détour que nous venons de faire par Baudelaire aura permis, nous l'espérons, de comprendre ce qui est en jeu dans *Le Cousin Pons*, relativement au moins à la question centrale de l'art et de sa destination sociale en cette fin des années 1840, lorsque rien ne semble plus étranger à la bourgeoisie que l'art, dans lequel elle ne voit qu'un capital culturel. Cette approche n'est pas satisfaisante. Paradoxalement, celui qui dans le

roman se livre à la capitalisation, avec ses moyens limités, c'est Pons²⁷. Bien sûr, ce sont les affreux Camusot, animés par l'avidité, qui récupéreront cette collection hors de prix, mais celui qui l'achètera, leur cousin Popinot, ne la vendra pas. Avouons que cette lecture est extrêmement embarrassante et même choquante, elle revient à faire la part bien belle aux personnages les plus répugnants du roman, la tribu des bourgeois parvenus. Pour toutes sortes de raisons plus ou moins basses (ostentation, prétention, etc.), la collection Pons achetée par Popinot est offerte à la vue des visiteurs, elle est visible et peut donc susciter le plaisir qui s'attache à la vue de « belles choses » (383), elle est objet d'une contemplation esthétique, dans un espace socialisé, celui de l'hôtel Popinot, un bel endroit et de bon goût (78-79). Au contraire, l'autre collection du roman, celle d'Élie Magus est enfermée, sous la garde de chiens féroces, à double et triple tour par son propriétaire, qui est le seul à jouir sur le mode fétichiste des merveilles qu'il possède. Pour le coup, il est probable qu'elle sera dispersée à sa mort. La collection d'Élie Magus n'existe que dans le cadre d'un non-musée, à la différence de la collection Pons, laquelle survit à la mort de celui qui l'a constituée, à moins que, plus exactement, elle ne se constitue comme collection qu'à la mort de son propriétaire, quand elle devient alors l'héroïne de cette histoire.

§16

Le roman dit-il cela ? La question peut se poser, tant il est clair qu'il ne dit pas cela. Et pourtant il le dit. De ce point de vue l'énonciation dans *Le Cousin Pons* est aussi problématique que dans le *Salon de 1846*, et l'explication est la même : c'est la difficulté de tenir un discours cohérent dans le contexte sociocritique de la seconde moitié des années 1840. Chez Balzac « le discours du roman »²⁸ dans *Le Cousin Pons* n'a pas la même unité ni la même cohérence que la narration, elle, d'une concentration dramatique achevée. Le discours du roman, lui, se diffracte et se divise non pas en des énoncés différents, mais, si on ose dire, en des énonciations différentes. Faire une étude d'ensemble de cette espèce de schize énonciative n'est pas notre propos. Nous nous contenterons de souligner la part importante du grotesque dans *Le Cousin Pons*. Le personnage éponyme lui-même est grotesque, de ce grotesque hoffmannien du début du romantisme, mais le grotesque n'est pas réductible au seul Pons, il y a du grotesque chez Fraisier, Poulain, la Cibot, Rémonencq, c'en est un autre, et il y en a aussi chez les grands bourgeois, et ce n'est pas le même que les précédents. Le grotesque est divers, il est multiple, il est l'expression de ce que nous considérons comme une crise du discours. Significativement les grands romans de cette période chez Balzac (*La Cousine Bette*, *Splendeurs et misères des courtisanes*,

²⁷Voir l'article de Pierre-Marc de Biasi, « La collection Pons comme figure du problématique », in Balzac et « Les Parents pauvres », Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode eds., Paris, SEDES, 1981, p. 61-73.

²⁸Cette expression sert de titre à un ouvrage d'Henri Mitterand (Paris, PUF, « Écriture », 1986).

L'Envers de l'histoire contemporaine) mettent pareillement en œuvre, et pour les mêmes raisons, une écriture du grotesque. Cela tient à ce que le grotesque est le moyen romantique privilégié pour faire grimacer au sens propre l'énonciation et l'empêcher de se fixer en un énoncé ou des énoncés stables. Ce n'est plus le grotesque de la préface de *Cromwell*, qui carnavalisait le pouvoir ; c'est un grotesque qui tient lieu de pis-aller à une énonciation impossible. Rien de plus impossible à cet égard dans *Le Cousin Pons* ou le *Salon de 1846* qu'associer l'art, le beau et la bourgeoisie, et pourtant il faut les penser ensemble.

§17

Des années après le *Salon de 1846*, dans sa plaquette sur Théophile Gautier²⁹, Baudelaire consacre une page à Balzac, page très puissante ; c'est une des plus connues de Baudelaire, son importance a été considérable notamment dans l'histoire du balzacisme universitaire, elle a autorisé, si on peut dire, les lectures d'une conception non-réaliste de Balzac, dont Béguin et Picon se sont faits les souteneurs³⁰, en s'appuyant sur cette phrase : « J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être un visionnaire, et un visionnaire passionné³¹ ». Ce caractère visionnaire, explique Baudelaire, tient chez Balzac à l'« ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner ». Une telle ambition est à mettre sur le compte de « l'ardeur vitale dont il était animé lui-même », et qui irradie sur toutes ses fictions. Son ardeur se traduit par l'extraordinaire vouloir-vivre de ses personnages :

Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa Comédie sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous le montre. Bref, chacun chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule.

§18

Ces lignes pourraient s'appliquer à un très grand nombre de romans et de nouvelles de Balzac, et plus particulièrement au *Cousin Pons*, auquel la phrase : « chacun chez

²⁹Publiée dans *L'Artiste* le 13 mars 1859.

³⁰Voir le jugement très critique, et parfaitement légitime, de Pierre Barbéris à l'égard de cette entreprise clairement idéologique, dans son *Balzac. Une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, « Thèmes et textes », 1971, p. 258-260 et p. 263-266.

³¹Baudelaire, *Théophile Gautier [I]*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 120, ainsi que les citations suivantes. – À noter que l'adjectif « visionnaire » ne présente qu'une seule occurrence dans toute *La Comédie humaine*, et c'est dans *Le Cousin Pons* (301) ; il est prêté à propos de Pons à la Cibot qui essaie de faire croire que sa victime est un fou, un visionnaire.

§19

Balzac, même les portières, a du génie » renvoie de façon transparente, cette portière géniale en son genre étant sans nul doute la Cibot.

Comme en 1846, Balzac est convoqué par Baudelaire à l'occasion d'une réflexion sur le romantisme³². En plein débat sur le réalisme, dont certains font de Balzac, mort depuis près de dix ans, leur champion³³, Baudelaire dans la plaquette de 1859 réinscrit de manière complexe Balzac dans le romantisme. C'est un préalable à l'autre entreprise qui occupera Baudelaire au semestre suivant³⁴, *Le Peintre de la vie moderne*, où est défini ce qui est appelé là « modernité ». De « la vie moderne » du *Salon de 1846* on est passé à la « modernité », treize ans plus tard, entre-temps Baudelaire aura pu lire *Le Cousin Pons* et vérifier que ses analyses étaient justes. Sauf qu'il n'y a plus désormais nul héroïsme dans cette vie moderne : la révolution qui aurait pu donner sens à la refondation de la socialité de l'art a débouché sur le sinistre second Empire ; il n'y a plus désormais que la mélancolie au temps de la modernité.

Quelques mots à propos de : Pierre Laforgue

Pierre Laforgue est professeur de littérature française à l'Université Bordeaux-Montaigne (EA 4195 TELEM). Ses recherches portent sur Hugo, Balzac, Stendhal et sur le Romantisme en général. Il a notamment publié *Balzac dans le texte : études de génétique et de sociocritique*, C. Pirot, 2006 ; *La fabrique de « La Comédie humaine »*, Presses de l'Université de Franche-Comté, 2013 ; *Balzac, fictions génétiques*, Classiques Garnier, 2017.

³²Là-dessus voir notre étude « Baudelaire, Balzac et le romantisme (1846-1859) », Tours, *Littérature et nation*, n° 17, 1997, p. 5-22. – Les développements sur le *Salon de 1846* y sont insuffisants, mais ceux sur la plaquette consacrée à Gautier peuvent avoir encore quelque pertinence.

³³Rappelons que les mots « réalisme » et « réaliste » n'ont jamais été employés par Balzac, ni dans *La Comédie humaine* ni dans aucun autre de ses écrits.

³⁴*Le peintre de la vie moderne* a été écrit au second semestre de 1859, à la suite du *Salon de 1859*, mais l'opuscule sur Guys ne sera publié qu'en 1863.

Pour citer cet article

Pierre Laforgue, « L'art, le beau et la bourgeoisie », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 19/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/456>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/462>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Marot en ses premières épîtres, ou comment l'esprit vient aux adolescents

Corinne Noirot

§I

L'Adolescence clémentine de Clément Marot fait événement à plus d'un titre. Son frontispice attire d'emblée l'attention sur la personne de l'auteur¹ et un âge de formation². L'« adolescent » est tout à la fois jeune homme au seuil d'une carrière officielle, type comique, et marqueur métapoétique associé aux « jeunesses ». Le titre joue en outre sur

¹Concernant le jeu sur la *persona* d'auteur chez Marot, voir entre autres Robert Mélançon, « La personne de Marot », G. Defaux (dir.), *Clément Marot, « Prince des Poètes français », 1496-1996*, 1996, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 515-530 ; Jan Miernowski, « Le pas chancelant de la fiction marotique », *ibid.*, p. 531-544 ; Guillaume Berthon, *L'intention du Poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Gérard Defaux, « Clément Marot : Poésie, autobiographie et roman », dans *Writing in the Renaissance. Essays on Sixteenth century French Literature in Honor of Floyd Gray*, Lexington, KY, 1992, p. 79-91 ; et Florian Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*, Genève, Droz, 2004.

²*Nugae* et *Juvenilia* sont des titres courants parmi les poètes néo-latins contemporains usant de *personae* « juvéniles », dont Nicolas Bourbon et Jacques Peletier du Mans. Marot décrit lui-même les pièces rassemblées comme ses « jeunesses » et « coups d'essai » dans l'épître liminaire à ses « Frères » en poésie (*Adolescence clémentine*, éd. F. Roudaut, Paris, Livre de Poche « Classiques », 2005, p. 64 – notre édition de référence) et l'épître à Dolet de 1538 insiste sur le geste d'avoir mis « l'Adolescence à part » (*ibid.*, p. 70).

l'aspect inchoatif ou évolutif (*adulesco*) et l'idée de croissance vers la pleine maturité. Et il introduit un auteur qui impose son nom de baptême sous la forme d'une épithète de nature. Croissance, formation, identité, paternité... : le titre en soi évoque déjà un processus *génératif*. Comme l'ont montré entre autres Florian Preisig et Guillaume Berthon, le recueil reconstruit la vocation d'un poète de cour investi d'une dignité aussi manifeste que paradoxale³. J'ai examiné dans *Entre deux airs*... comment cette dignité auctoriale s'ancre – non sans risque, à l'aube des persécutions confessionnelles que l'on sait – dans la notion de *grâce*, principe génératif chrétien et principe poétique moteur tout à la fois ; et comment l'œuvre célèbre l'*esprit* comme véhicule essentiel de la grâce. Le terme *esprit(s)* recouvre chez Marot un *continuum* notionnel (du Saint Esprit aux esprits animaux en passant par l'intellect et l'humour vif). En accord avec l'usage qu'en fait l'auteur dans des contextes variés, nous le traiterons comme une faculté dynamique, un organe vivant et générateur associant le corporel et le spirituel et conditionnant la liberté d'expression et d'action. Ces notions théologiques de Grâce et d'Esprit, non abstraitement plaquées mais transposées dans une *poéthique* concrète, relationnelle et vitaliste, qui relie auteur et lecteur et idéalement les unit dans la participation à l'œuvre divine, dessinent la cohérence des œuvres complètes de Marot ; nous les voyons à l'œuvre dans la section intitulée *Epîtres*, objet de l'étude qui suit.

§2

La cohérence du recueil de l'*Adolescence clémentine* dépend de sa nature de florilège auto-promotionnel, d'œuvre de jeune poète cherchant à s'établir en donnant la mesure de sa maîtrise des formes et de la variété. Outre le récit personnel et les échos thématiques, l'organisation par genres accentue l'effet d'exhibition artistique ; elle fait se succéder liminaires dédicatoires, traductions, épîtres, complaintes, épitaphes, ballades, rondeaux, et enfin chansons⁴. Le poète soi-disant novice offre un échantillonnage générique dans lequel les pièces de la « prinse de Marot » ajoutées en 1538 jouent le rôle de « clau-

³Sur le leurre des « coups d'essai », sur lequel nous alertait déjà le distique liminaire de Bérault (« *Hi sunt Clementis juveniles, sapice, lusur / Sed tamen his ipsis est juvenile nihil* », éd. cit., p. 68), voir aussi Jean-Max Colard, « L'écriture comme *passetemps* », *Cahiers textuels*, vol. 16, 1997, p. 81-92 ; Audrey Duru, « Les essais poétiques : emplois et sens du mot essai(s) dans les titres de recueils poétiques à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle », M. Jourde et J.-C. Monferran (dir.), *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 123-145 ; Olivia Rosenthal, « Les jeunesses de Clément Marot », S. Perrier (dir.), « Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuels*, vol. 16, 1997, p. 7-21 ; et André Tournon, « *Ce sont coups d'essai* : l'ironie poétique », *Cahiers textuels*, vol. 16, 1997, p. 117-129.

⁴Guillaume Berthon désigne ainsi une logique chronologique, générique et thématique comme le triple principe organisateur de l'œuvre publiée (*op. cit.*, p. 436-439 en particulier).

sules archétypales⁵ » exploitant diverses virtualités du genre (tonalités, parties, genres voisins...). La section des épîtres, premier massif de pièces originales et de compositions à la première personne, joue ainsi sur la souplesse tonale et situationnelle (adresse épistolaire et *personae* énonciatives), la requête attendue (*petitio*), et l'idée d'*imago cordis* soulignant l'*ethos* (lettre familière⁶). En bref : Clément se forme ; voici ses propres inventions, après les traductions ; en forme de requête parce qu'il est serviteur. Et l'œuvre se forme ; voici d'abord la forme épistolaire. Or ce processus génératif se met en scène de manière réflexive, comme expérience personnelle et commentaire métapoétique. Les épîtres dramatisent une véritable conquête de la parole, conquête qui ne s'assimile ni à une pure autonomie (orgueil) ni à une pure passivité (paresse). Il faut en effet un catalyseur à l'esprit du poète, un agent libérateur qui l'aide à autoriser sa parole. Ce garant d'efficacité est un *analogon* de la grâce divine, sans que le poète se prétende jamais inspiré.

§3

C'est cette attente d'une grâce efficace de la part des puissances dont on dépend, et cet espoir corollaire d'une libération de l'esprit comme principe vital, que mettent en scène les épîtres de *L'Adolescence*⁷. Tel est l'objet du présent article, qui se concentrera

⁵Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », J.-C. Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française, autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1997, p. 53-71 (p. 55) ; et p. 66 : « palimpseste du genre ». Sur l'ordre du recueil, voir G. Berthon, *op cit.*, p. 436-466 ; Cécile Alduy, « *L'Adolescence* de Marot mise en recueil : ordre du livre, fiction d'auteur », *L'Information littéraire*, vol. 58-3, 2006, p. 10-18 ; Jean Vignes, « "En belle forme de livre" : la composition de *L'Adolescence clémentine* », *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, vol. 7, 1996, p. 79-86 (réédité dans *Méthode !* vol. 11, 2006, p. 93-100) ; Edwin Duval, « *L'Adolescence clémentine* et l'œuvre de Clément Marot », *Études françaises*, vol. XXXVIII, n° 3, 2002, p. 11-24 ; Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », G. Defaux (dir.), *Clément Marot, « Prince des Poètes français », 1496-1996. Actes du colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 593-613.

⁶La définition de la lettre familière comme projection de l'âme ou du cœur (*imago cordis, eikôn psychê*) se trouve déjà chez les rhéteurs de l'Antiquité classique, notamment Démétrios (*Du Style*, IV, 227, cité par Luc Vaillancourt dans l'introduction à son livre ainsi que dans « L'individualisme humaniste : égotisme rhétorique ou expression de soi ? », *Modèles linguistiques*, vol. 58, 2008, p. 102 ; mis en ligne le 11 septembre 2013, consulté le 2 août 2018. URL : <http://ml.revues.org/375> ; DOI : 10.4000/ml.375) ; Calvin utilise des formulations similaires à Démétrios (traduit en 1508) en intégrant le concept chrétien d'image (le Créateur dans sa Création) et du Verbe : « La parole nous est donnée, afin que nous puissions communiquer les uns avec les autres, tellement que la langue par les païens est nommée l'image du cœur » (sur Genèse 12, 11-16, *Sermons sur la Genèse*, éd. M. Engammare, Genève, Droz, 2000, p. 633 ; voir la note 12 de l'éditeur, qui cite aussi Léon le Grand : « *In speculo cordis humani per lineas imitationis expressa Dei imago resplendeat* »).

⁷*Efficacia* semble à l'époque plus répandu qu'*effectio* ou *operatio* pour signifier l'action de l'Esprit dans le monde (Verbe, Christ...), notamment dans les traités réformés, pour désigner les agents de la grâce dispensée. Voir Philip Melancthon, « *De Dispensatione Gratiae Dei* », dans : *Loci communes sacrae theo-*

dans sa méthode sur une analyse énonciative, pragmatique et lexicale que l'on pourrait dire *vitaliste* des onze épîtres de *L'Adolescence* de 1538. La première personne marotique s'inscrit dans un processus génératif mis en scène, qui dans les Épîtres articule le rapport de requête au schème de l'adolescence comme temps de formation et de dépendance requérant labeur et espoir dans la perspective de fruits à venir. Si principe génératif il est, comment l'esprit agit-il et circule-t-il, et avec quels effets ? La question se pose partout chez Marot mais elle sous-tend plus particulièrement la libération (progressive et précaire) de la parole savamment dramatisée dans la section des Épîtres. Examinons donc, pour le dire ainsi par boutade, comment l'esprit vient aux adolescents, de l'esprit dévitalisé à la coopération réalisée.

L'ESPRIT DÉVITALISÉ DU LOCUTEUR ET LA GRÂCE RÉGÉNÉRATRICE DU DESTINATAIRE

§4

Si Marot met en scène avec le plus grand soin son parcours biographique et son activité professionnelle de poète⁸, tout n'apparaît pas immédiatement comme valorisant, dans ses représentations réflexives. L'impuissance à écrire ou à le faire efficacement s'énonce aussi, que le poète parle ou non en son nom propre. La posture d'humilité et les protestations d'insuffisance se font d'emblée remarquer dans *L'Adolescence*, au-delà de la *capatio benevolentiae*⁹. Ce scénario d'empêchement de l'expression est dramatisé avec une grande cohérence dans les Épîtres, en rapport étroit avec la thématization de « l'adolescence » et de la requête. L'empêchement à écrire ou à autoriser sa parole prend surtout la forme d'un éclatement métonymique associé à la physiologie mélancolique. Et l'espoir de la grâce, ou plutôt l'espoir en la grâce des destinataires apparaît comme une condition nécessaire à la libération, de la parole en particulier.

Sortir de la prison mélancolique

§5

L'éclatement métonymique des locuteurs – et de certains interlocuteurs, car une évolution se décèle au fil des Épîtres – est symptomatique du drame génératif qui se joue

logiae, 1521 : « *Efficacia dispendae gratia, solus Christi est* ».

⁸Pour une typologie des modes de représentation de l'activité du poète (rimeur, ouvrier, etc.), voir la seconde partie du livre de G. Berthon, *op. cit.*

⁹Elles s'associent évidemment au *decorum* réflexif du style simple rhétorique, comme amplement illustré dans la première partie (consacrée à Marot) de Corinne Noirot, « *Entre deux airs.* » *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann, 2013.

dans *L'Adolescence*, et surtout les Épîtres. Maints descripteurs psycho-physiologiques désignent ce qui divise ou empêche et donc, en négatif, ce qui garantirait la liberté et la fertilité spirituelles, corps et âme agissant de consort. Une distribution des rôles d'agent et patient dans la structure énonciative s'esquisse en parallèle.

§6

Lorsque le scripteur-suppliant, la *persona* épistolaire humble et nécessiteuse (de l'amante esseulée au poète « dépourvu » en passant par le jeune capitaine), est paralysé par la peur d'être indigne ou incompetent face à de très hauts personnages, son humanité vivante, sa personne même est représentée comme éclatée en de multiples entités incapables d'agir de concert : *désir, esprits, encre/papier/plume, main, semblant, cœur, audace, esp(e)rit, fantaisie, cinq sens...* et se trouve par conséquent empêchée d'agir, dévitalisée. Certains scripteurs perdent aisément le contrôle de leurs facultés sous l'effet d'influences néfastes, schème dont le petit psychodrame de la seconde épître forme l'archétype. Et en écho à « L'Épître du Dépourvu », le début de l'épître III, « L'Épître du camp d'Attigny, à ma dite Dame d'Alençon », explicite le blocage ressenti par le biais de l'imagerie mélancolique, traditionnellement associée à des amas de bile noire (humeur épaisse, lente et froide) bloquant littéralement la circulation des esprits animaux et partant la communication entre les facultés vitales et l'efficacité des organes affectés¹⁰. Lorsque « j'entreprends » de vous écrire, dit le jeune poète nouvellement au service de la « très illustre princesse » (v. 4) à qui il s'adresse, « La main tremblant dessus la blanche carte / Me vois souvent : la plume loi s'écarte, / L'encre blanchit, et l'esperit prend cesse » (v. 1-3).

§7

L'Épître III fait alors intervenir Bon Vouloir (v. 6), en un heureux raccourci du drame de l'épître II, où il fallait bien des vers à « Bon Espoir » pour enfin parvenir à chasser la terrible « Crainte » et autres passions tristes débilatantes, au demeurant allégorisées. Le Dépourvu, une fois parvenu, n'en devient pas orgueilleux pour autant. Tremblement, perte de couleur et paralysie de l'esprit (épître III, v. 1-3) : ces traits mélancoliques se retrouvent dans le portrait de Crainte, laide, vieille, tremblante et froide (épître II, v. 53-63). Dans cette même « épître du Dépourvu », l'effet paralysant de Crainte sur « l'auteur » est souligné à travers une accumulation rhétorique dense et intense (v. 81-88), alourdie d'allitérations expressives soulignant les passions tristes qui affluent et laissent « l'auteur » « Dur d'esperit, dénué d'espérance » (v. 84 ; voir v. 93 : « Plus dur devient le mien esprit qu'enclume »), dénué de « cœur » comme d'« audace » (v. 91). Car, dit-il : « Crainte me tient, Doute me mène en laisse » (v. 92). Dans cette première épître per-

¹⁰Sur les théories psycho-physiologiques associées aux humeurs vitales, dont la mélancolie, voir en particulier Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* (1956), trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.

sonnelle, où le locuteur *se réveille* une fois autorisé par Bon Espoir, Marot allie ce substrat psycho-physiologique humoral ancien au discours sur le sommeil de la foi, métaphore qu'Érasme avait ravivée (entre autres dans son *Enchiridion*) dans le sillage d'Augustin, et quelques autres Pères de l'Église. Le songe est dit véridique et véritable, mais ne peut porter ses fruits que dans l'éveil, domaine de l'activité spirituelle.

§8

La paralysie craintive qui « boute » le locuteur « hors d'espoir » (épître I, v. 143) est plus marquée dans la première partie des Épîtres. Une évolution se construit, quoique demeure l'appel à la grâce d'un puissant destinataire. La conquête d'une identité et d'une autorité de poète dans les épîtres X et XI ne laisse en effet aucune place à l'éclatement métonymique aliénant : les facultés ou extensions du moi mentionnées dans ces pièces dites de prison sont associées à la notoriété voire l'autorité : « mes écrits », « vers », « ma loi », « des couteaux » (métaphore des dents, elles-mêmes métonymie des mots du poète). Ces productions de l'esprit initialement empêchées sont à présent garantes de probité et d'efficacité – ce que suggèrent encore ces possessifs assumés et maîtrisés, bien loin de l'influence débilante vécue par le Dépouvé. Du fait du pouvoir qu'il possède, le Docteur Bouchart (épître X) pourrait théoriquement se trouver dans la même position que « Crainte » dans « L'épître du Dépouvé », en tant que *persona* dramatique. Or Marot parle pour sa propre défense, au lieu de faire parler le puissant destinataire : il n'y a pas de discours rapporté. Le locuteur-auteur interroge l'intention prêtée à Bouchart de « vouloir mettre en lui crainte et terreur / D'aigre justice » (v. 4-5). Il affirme que son « corps » abrite un « cœur » innocent d'infraction à la loi divine – « ce cœur », le déictique ancrant l'épître dans la rhétorique du *pectus* évangélique (v. 31) au-delà des conventions la lettre familière¹¹. « À mon pouvoir » (v. 21 ; c'est-à-dire : comme je peux, dans la mesure de mes forces) s'avère une locution révélatrice, au vu de l'évolution esquissée entre les premières et les dernières épîtres (et entre 1532 et 1538, du point de vue éditorial) : si Marot demande toujours une grâce dans l'épître X, grâce d'ailleurs très littérale et concrète puisqu'il s'agit d'être libéré de prison, il connaît maintenant la juste mesure de son « pouvoir », qui est de « prise[r], et « exauce[r] » par ses écrits « [sa] loi » de bon chrétien¹² (v. 20-21). Le possessif (« ma loi est bonne ») reste volontairement am-

¹¹Gérard Defaux a mis en évidence la « rhétorique du *pectus* » empruntée à Érasme, qui accommode le fameux « *pectus est enim quod disertos facit, et vis mentis* » de Quintilien (*Institution Oratoire*, X, 7, § 15) au discours paulinien sur la charité vitale (voir « Rhétorique, silence et liberté dans l'œuvre de Clément Marot : essai d'explication d'un style », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 46, n° 2, 1984, p. 299-322).

¹²Sur les ambiguïtés codées de ces formulations, voir Michael A. Screech, *Marot évangélique*, Genève, Droz, 1967, ch. 1 : « Marot devant l'accusation de luthéranisme ».

bigu dans le contexte de persécutions religieuses, mais le contraste entre l'assurance du locuteur-Marot de la fin des Épîtres et le doute des *personae* affligées d'épîtres antérieures (tels le Dépouvu ou le Capitaine Raisin) n'en ressort pas moins. Ce rejet du désespoir ou de la crainte habite d'ailleurs d'autres publications clémentines. La délectation morose et la complaisance mélancolique ne l'emportent jamais, chez le Quercinois !

Espérer en la grâce des destinataires

§9 Sortir de la prison mélancolique requiert une action bilatérale quoiqu'apparemment inégale : au nécessiteux de garder espoir ; et à la puissance sollicitée d'accorder sa grâce. La jouissance ou l'autorisation se trouvent empêchées lorsque les esprits défaillent ou que l'esprit au sens fort (souffle vital) fait défaut. Les passions tristes jouent un rôle négatif. Or l'esprit manque surtout, ou manque à autoriser ou à libérer, dans l'attente inquiète de la grâce venant d'une puissance supérieure. L'âge de l'adolescence fait advenir la parole (*infans* dépassé) mais n'en garantit pas la pleine autorisation ni l'efficacité ; il faut un tiers agissant dispensateur de grâce, que la structure de requête commune aux épîtres mises en recueil met en avant.

§10 L'absence, la séparation de corps et/ou de cœur justifie l'adresse épistolaire, et partant le genre de l'épître. La toute première illustre ce fait. Maguelonne écrit plus ou moins dans le vide, abandonnée qu'elle fut par son amant sans savoir pourquoi (épître I). Malgré une profonde mélancolie et un très humain soupçon de déloyauté, elle parvient néanmoins à espérer et à prier pour que revienne son amant : « Et Dieu tout bon souvent je requérais » (épître I, v. 186). Pas d'acédie ni de blasphème dans la déréliction et l'affliction : espoir, loyauté et dévotion prévalent chez la vertueuse amante Maguelonne (v. 214), par contraste avec les héroïnes furieuses de l'Antiquité (Didon, Médée...). À cela s'ajoute un appel au secours au pluriel (« nous », v. 198), au nom des parents de Pierre autant que pour elle. La locutrice de cette héroïde chrétienne croit n'avoir aucune puissance d'agir ; elle remet son bonheur entre les mains de puissances vénérées, à divers degrés de supplication : Vénus, Fortune, Pierre et (quoique moindrement) Dieu. L'élégie ou la « complainte » (v. 122) étant le mode de l'attente endeuillée et du manque, l'espoir de Maguelonne ne peut trouver de récompense ou de réalisation – de *consommation* au sens fort, dans ce cas précis – qu'hors-texte. Cela explique en partie l'ajout du Rondeau subséquent, où l'auteur vient expliciter le sens allégorique de l'épître et célébrer le ferme amour de Maguelonne, dont Dieu vint finalement exaucer la prière (p. 172).

§11 La personne du poète prend davantage de place dans l'épître II, la première du recueil adressée à Marguerite, et la première où, nous venons de le voir, l'état mélancolique

est vaincu. Mais là aussi s'expose l'état nécessaire, souligné par la *persona* du « dépourvu » éponyme. Les appellatifs et descriptions définies marquent l'écart entre l'humble rimeur et l'illustre sœur du roi, appelée « Ô très haute princesse », (v. 2), « corps céleste » (v. 20), « excellente » (v. 34), « très vertueuse » (v. 52), « dame de cœur » (v. 125) et « magnanime » (v. 172), alors que le héros est dit « humble », « faible », « petit », « jeune », « craintif », etc. (v. 66-67 par exemple). Le scénario de l'enfermement malheureux dans la « Forêt nommée Longue Attente » (v. 165-166 – forêt qui rappelle celle dans laquelle errait Maguelonne) est poussé à son paroxysme dans « L'épître du Dépourvu », mais pour mieux être *in fine* dépassé à la gloire de cette princesse qui excuse et protège les jeunes poètes (v. 125) venant s'adresser à elle (v. 121-122) bien recommandés (v. 177 : « Pothon » ; v. 189 : « votre frère unique ») et surtout pleins de bonne volonté (v. 4-5), d'humilité et de dévotion – qualités déjà illustrées en Maguelonne. Une fois la confiance (la *foi*) en Marguerite assurée, le dormeur se réveille (v. 155-156). C'est dès lors en sa voix propre que le poète énonce la requête de grâce visant à transformer le Dépourvu, objet passif et dévitalisé, en un agent actif et autorisé :

En la forêt nommée Longue Attente.
 Voire et encore de m'y tenir s'attend [Bon Espoir]
 Si votre grâce envers moi ne s'étend.
 Parquoi convient qu'en espérant je vive.
 Et qu'en vivant tristesse me poursuive. (v. 165-169)

§12

En offrant sa « grâce » (v. 167), la destinataire deviendra agent, moteur, bon vent. Et le poète ne peut qu'espérer recevoir cette grâce expressément présentée comme un don absolument gratuit, accordé non pour le mérite propre du poète mais, dit celui-ci, « pour l'amour de votre Frère unique », ce « roi des Français » qui recommande Marot à sa sœur via Pothon¹³ (v. 173-180).

§13

¹³Voir la magnifique analyse de la « Petite épître au Roi » qu'offre François Cornilliat dans « *Or ne mens* » : *couleur de l'éloge et du blâme chez les Rhétoriciens*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 330-337, autour de la question du plaisir et de la gratuité. Voir aussi J. Vignes, « Supplications marotiques : pour une relecture de la "Petite épître au roi" », L. Albert, P. Bruley et A.-S. Dufief (dir.), *La supplication : discours et représentation*, Rennes, PUR, 2015, p. 337-353. Sur le patron syntaxique de la « virtualité négative » ici détaché, voir Éliane Kotler, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », C. Martineau-Génieys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100 (réédition électronique : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1412>).

Nous reviendrons un peu plus loin sur le substrat théologique de ce schème de l'attente de grâce efficace. *En attendant* – expression marotique s'il en est – il faut souffrir et combattre les forces qui dévitalisent, assèchent ou glacent les esprits animaux. Cette psychomachie partiellement ironique, ou joyeuse, puisque l'auteur de *L'Adolescence* est à présent bien au-delà, fait l'objet d'une fiction allégorique finement dramatisée dans l'épître II. Le locuteur encadré, nommé « l'auteur », entre successivement en dialogue avec « Mercure », « Crainte » et « Bon Espoir » – « Bon Vouloir » (v. 4) étant simplement mentionné sans prendre la parole en tant que *persona* du drame allégorique – avant que le « Dépourvu » ne s'adresse directement à la princesse puis ouvre pour finir sur une prière à Dieu. C'est bien la pleine activation des facultés du poète et l'autorisation de son « désir », au départ passivement « m[ené] », qui sont en jeu, comme le suggèrent les premiers vers. Même avant la confrontation avec Crainte, le locuteur, au « désir » mené par Bon Vouloir (v. 4-5) et perdant tout contrôle à la vue de Mercure (« contenance, ne geste / Ne pus tenir », v. 19-20), souffre d'une scission de soi que soulignent encore les enjambements. Le discours de Mercure infuse « tout le plaisir du monde (v. 43) « dedans » le locuteur (v. 42), qui dès lors ainsi inspiré (v. 45) « cherch[e] » l'*inventio* rhétorique appropriée à Marguerite : « certes les miens esprits / Furent dès lors comme de joie épris » (v. 48-49). « Dedans moi » et « les miens esprits » (v. 42, v. 48) demeurent objets grammaticaux : quoique joyeux, le sujet reste animé par une force de source externe, é-motion provoquée par l'art (de seconde) rhétorique. Si Mercure, père de l'éloquence, active les « esprits » du poète, Crainte au contraire les « empêch[e] », on l'a vu : dans tous les cas le faire-œuvre dépend d'agents extérieurs qui mettent l'esprit en mouvement, *émeuvent* efficacement (positivement ou négativement). Objet passif là encore, privé de libre expression par l'inhumaine Crainte (v. 92), le locuteur a besoin du secours de « Bon Espoir » qui l'invite à répétition – refrain de ballade ! – à composer « En déchassant crainte, souci et doute », c'est-à-dire en croyant à la valeur de ses « dits » et « faits » et à la bienveillance de sa princesse. Ainsi pourra-t-il connaître « A quel honneur viennent adolescents » (v. 139) lorsqu'ils s'autorisent à composer de la sorte leurs coups d'essai en écoutant Espoir (v. 161). Transformation réalisée dans les épîtres X et XI, où les « écrits » du poète portent témoignage de son esprit libre et de son efficacité. L'attente de grâce, de la part du gracieux lion ou du théologien ami, demeure une constante mais évolue sensiblement.

ÉVOLUTION DE LA DISPENSATION DE GRÂCE ESPÉRÉE

L'esprit, faculté doublement vitale pour un poète, se grippe donc lorsque manque la grâce efficace d'une puissance supérieure charitable, *analogon* de l'amour divin et de son don gratuit, hypothétique et néanmoins vital. D'où l'humble requête, que favorise le genre de l'épître. Une évolution se dessine cependant quant à l'expression du besoin de grâce ou d'intercession humaine, au fil des onze épîtres de *L'Adolescence* augmentée de 1538. Pour mieux la comprendre, précisons l'action requise de la part des destinataires, agents libérateurs.

§15

Que doit faire le destinataire ? Offrir une grâce ou du moins une écoute charitable, dans les neuf premières épîtres. Pierre doit venir voir Maguelonne pour mettre fin à l'abandon vécu : « Viens moi voir, de ta grâce » (épître I, v. 221). Dans l'épître II déjà analysée, l'attente du don de grâce et de ses effets se reformule en conclusion au potentiel : « En me prenant [...] Dire pourrai [...] et si aurai [...] ». Outre les verbes « prendre » et « commander », dont la destinataire est le sujet, l'anacoluthie (« En me prenant... » = « Si *vous* me prenez à votre service, alors je pourrai dire... ») souligne l'activation conditionnelle et exogène de l'énergie créatrice ou « esperits » du poète (v. 188). Telle est la dépendance assumée des *personae* locutrices des Épîtres, scripteurs dont l'esprit échoue, manque d'efficacité faute de secours ou d'autorisation. La *petitio* comme partie décisive de la forme-épître implique il est vrai une position de quémendeur¹⁴. Dans l'épître III dite « Du camp d'Attigny », le scénario d'empêchement se réitère, ainsi que la confiance ultime en le bienveillant « recueil » (v. 13) de la destinataire.

§16

Or le sort individuel du locuteur n'est pas le seul en jeu dans toutes les épîtres. L'épître IV, prosimètre sur la guerre, insiste par exemple sur le pouvoir d'intercession attribué à Marguerite et autres princesses destinataires, les personnes de l'énonciation étant devenues plurielles en contexte de détresse collective : « Mais notre espoir par deçà est, que les prières d'entre vous nobles princesses monteront si avant ès chambres célestes, que au moyen d'icelles la très sacrée fille de Jésus-Christ, nommée Paix, descendra » (p. 192). L'espoir est clé, encore une fois, et l'intercession prend des accents nettement religieux (« prières » « au moyen » desquelles reviendra la paix) tout en se faisant collective,

¹⁴Voir Pierre Fabri, *Le Grand et vray art de pleine rhétorique : util proffitable et nécessaire a toutes gens qui desirent a bien elegantement parler et escrire... [...] comme oraisons : lettres missives : epistres : sermons : recitz : collations et requestes [...]*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (1521). Sur les conventions épistolaires en prose et en vers, aux XV^e et XVI^e siècle, voir Luc Vaillancourt, *La lettre familière au XVI^e siècle : rhétorique humaniste de l'épistolaire*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; Yvonne Leblanc, « *Va, lettre, va* » : *The French Verse Epistle*, Birmingham, Summa, 1995 et P. Dorio, « *La plume en l'absence* » : le devenir familier de l'épître en vers dans les recueils imprimés de poésie (1527-1555), thèse soutenue en 2017 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris) sous la direction de M. Magnien ; disponible en ligne, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01790251>.

comme l'espoir énoncé.

§17

Ce « nous », fraternité d'« amis » suppliant une personne aimée absente dont leur bonheur dépend, réapparaît dans l'épître V (« Epître à la Demoiselle négligente de venir voir ses amis », v. 3, v. 32) : autre appel à la manifestation d'une grâce dont « amour » est *in fine* le moteur (v. 51) et dans lequel le vœux de paix formulé à l'optatif se trouve amplifié par l'allégorie évangélique¹⁵. La destinataire de l'épître VI est elle aussi agent, et les couleurs portées par le locuteur présentées comme conditionnelles : elles dépendent de la grâce apparemment toute profane espérée de la « nouvelle alliée » – ce qui permet aussi bien une lecture courtoise (*éros*) qu'une lecture évangélique (*agapè*). La grâce attendue du roi dans l'épître VII est on ne peut plus explicite et concrète (Des « biens », s'il vous plaît !). Et celle appelée par Bourgeon se trouve énoncée d'emblée, le destinataire La Roque étant nommé « celui en qui plus fort j'espère » (épître VIII, v. 1), alors que les personnes allégoriques de « Désespoir » et « Espoir » viennent à nouveau bloquer ou faciliter l'action efficace. La seconde épître à La Roque (épître IX) présente une adresse étendue dans l'épreuve (« à mes amis », v. 8) ; son locuteur, « Raisin », écrit pour recevoir de la compassion et non une pleine grâce ou intercession. La tonalité se fait facétieusement élégiaque dans cette épître construite sur un scénario de pénitence pour fait de concupiscence, de brûlante épreuve pour avoir succombé à « guerre féminine » (v. 22).

§18

Les deux dernières épîtres de *L'Adolescence*, où l'on retrouve la *persona* du poète parlant en son nom propre, dessinent une évolution notable quant à la mise en scène de l'autorisation et de l'efficacité d'action. Or elles font partie des pièces dites de la « prinse », relatives à l'emprisonnement dont Marot fut victime ; pièces ajoutées à la fin de chaque massif générique dans l'édition de 1538. Le paradoxe contrastif est dès lors saisissant, et indéniablement délibéré : bien qu'emprisonné, le poète peut malgré tout exercer sa liberté (de parole et d'esprit), et démontrer l'efficacité de son art. Par contraste avec les neuf premières épîtres, c'est cette fois le destinataire dont l'action (corps ou esprit) est présentée comme entravée ou mal inspirée. Le « Docte docteur » de l'épître X, interpellé à la deuxième personne du singulier en tant qu'ami, est en effet soupçonné d'avoir été « induit » par plus puissant (v. 2, v. 25-26) ou bien par « faux entendre » (v. 27) à emprisonner Marot. Afin de contrer ce tiers malfaisant, il convient maintenant de libérer Marot gracieusement, « pour [s]es amis » – formulation qui reprend la gratuité du don déjà formulée dans la seconde épître, première à nourrir la fiction biographique. Le des-

¹⁵Voir la brillante lecture allégorique de Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », art. cit.

tinataire demeure dispensateur de grâce, mais la première personne s'affirme bien plus fortement que dans les épîtres initiales. L'impératif s'impose en effet dès l'ouverture : « Donne réponse » (épître X, v. 1), à quoi s'ajoute la mention répétée des « écrits » notoires de l'accusé (v. 10, v. 16). Dans le présent de l'énonciation, Marot lance en son nom la réponse que le Dépourvu était impuissant à faire à Crainte, dans le songe de la deuxième épître. L'appel d'une efficace exogène qui résorberait une impuissance et mettrait fin à l'empêchement s'applique maintenant à l'allocutaire Bouchart, dit incapable de sonder les cœurs, et non plus au locuteur qui, intérieurement libre d'esprit, n'est plus qu'extérieurement « de franchise interdit »¹⁶ (v. 30-32).

§19

L'« ami Lyon » de la dernière épître (épître XII), figure royale¹⁷ sous l'adresse amicale par le biais de *personae* ésopiennes, conserve lui aussi un statut d'agent dispensateur de grâce, de puissance secourable. Mais sa supériorité et son pouvoir sont relativisés, puisque la seconde micro-scène de la fable le montre pris au piège et lié à un « poteau », c'est-à-dire entravé à son tour, privé de liberté. Le rat, ayant pouvoir de « délier », s'affirme dès lors symétriquement comme agent doué d'efficacité et même d'autorité, puisque la voix passive s'applique cette fois au lion en difficulté (v. 42, v. 46) et que le rat, usant du mode impératif comme le faisait le Marot locuteur de l'épître à Bouchart, impose au lion silence : « Tais-toi lion lié, / Par moi seras maintenant délié » (v. 41-42). Le roi-lion est ainsi invité à se souvenir de sa récente captivité comme de ses heures d'angoisse (« étroite voie », v. 53, équivalent d'*angustia*) que sait soulager la gaîté soulignée du rat – et peut-être aussi du miracle de Daniel dans la fosse aux lions (Daniel 6 : 2), le piquant étant que c'est ici le lion qui se voit exposé et éprouvé dans son humilité et sa charité, le rat-Marot faisant office d'ange du Seigneur sous le manteau ludique de la fable (avec un silence relatif sur les accusateurs ou envieux...). Reste que ce scénario de captivité léonine et de délivrance marotique est au final présenté comme purement hypothétique et renvoyé au domaine de l'irréel, Dieu demeurant l'ultime et unique agent providentiel selon les deux derniers vers.

§20

« Quand l'esprit faut-il ou défaille-t-il ? », demandions-nous au vu des situations d'empêchement remarquées. C'est lorsque manque la grâce (au sens large) du destinataire investi de puissance, lorsque la source de grâce, principe générateur et garant de

¹⁶Voir G. Defaux, « Rhétorique, silence et liberté... », art. cit. ; et M. Huchon, « Poétique et rhétorique des genres... », art. cit. ; et Jacques Berchtold, « Le poète-rat : Villon, Érasme ou les secrètes alliances de la prison dans *L'Épître à son amy Lyon* de Clément Marot », *BHR*, vol. 50, n° 1, 1988, p. 57-76.

¹⁷Sur l'articulation entre épître familière, fable, et *suavitas* rhétorique dans cette épître conclusive : Véronique Montagne, « "L'épître à son ami Lyon" de Marot ou la douce persuasion », *Loxias*, vol. 15, mis en ligne le 10 décembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1418>.

l'efficace et de l'autorité de l'expression, n'a pas encore accordé son secours, son action (ré)génératrice¹⁸. Les destinataires premiers sont ainsi présentés comme les agents effectifs d'une action vitale pour les scripteurs de lettres, au-delà de la seule personne du poète. Ces agents libérateurs sont objets d'espoir, vertu théologale et curiale mise en valeur par l'auteur et absente des contre-modèles telle Didon, qui désespère et se suicide contrairement à Maguelonne¹⁹. La grâce requiert une bonne disposition bilatérale. Selon un double bénéfice très marotique, mondain comme spirituel, le schème d'espérance dans l'adversité et d'attente active d'une/de la grâce valorise tout autant le poète que ses nobles destinataires, chacun selon sa dignité. Et parmi les pièces originales, les épîtres tiennent logiquement la première place dans un ordre suggérant une croissance de la maîtrise et de la liberté du poète, et partant de l'assurance de sa parole personnelle. L'épître comme genre des démunis qui espèrent. La bonne disposition mutuelle ainsi détachée dans la dynamique de la grâce subvertit qui plus est la verticalité et la passivité traditionnellement associées à la requête féodale comme à l'inspiration poétique. La circulation de l'esprit – ou de l'Esprit – esquissée a davantage à voir avec la notion de coopération et ses représentations horizontales.

COMMUNICATION ET COOPÉRATION, OU LA CIRCULATION DE L'ESPRIT DANS LA LETTRE MÊME

§21

L'esprit circule chez Marot de manière horizontale et circulaire, dans un espace-temps terrestre ; il anime des points de contact vivants qui *communiquent* entre eux au sens fort,

¹⁸Voir C. Noirot, « *Entre deux airs...* », *op. cit.* p. 338 : « Marot utilise fréquemment le terme d'« efficace » dans un contexte métapoétique jamais complètement détaché de cette action de l'esprit ou de la grâce ». Pour preuve cette comparaison entre *Le Balladin* (vers rapportés ci-dessous en caractères romains) et *Les Commandements de Dieu*, vers en italiques) :

Puis elle avoit une tant bonne grâce

Et ung parler de si grand efficace.

Que la plus part de ceulx qui l'escoutoient

A la servir pour jamais se boutoient. (*Le Balladin*, v. 57-60)

O Dieu, ton parler d'efficace

Sonne plus clair que fin alloy

En noz cueurs imprime la grâce

De t'obeyr selon ta Loy. (*Les Commandements de Dieu*, derniers vers)

¹⁹Sur la fonction de *translatio* des héroïnes furieuses mentionnées dans « L'Épître de Maguelonne », voir C. Noirot, « Transmuting Dido : Marot, Du Bellay, and the Displacement of Ovidian and Virgilian Authority in *Translatio* », *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 24-1, 2017, p. 35-56. 'Online First' URL : <http://link.springer.com/article/10.1007/s12138-016-0416-4>

et en cela participent à l'œuvre divine. Cette croyance en un cycle génératif intersubjectif engage à réinterpréter l'éclatement métonymique des figures du poète dans les Épîtres de *L'Adolescence*. S'esquisse en définitive une poétique de la grâce qui s'écarte de la fureur et de l'inspiration néoplatoniciennes : communication, coopération et gratitude en acte.

Communication spirituelle : du disjonctif au conjonctif

§22

Suivant la circulation de l'esprit en jeu, l'éclatement métonymique du sujet présenté plus haut prend deux sens opposés selon qu'il favorise ou non la communication du cœur et de la bonne volonté. Dans le discours théologique de la pré-Réforme, le phénomène de *communicatio*, initialement associé à l'Eucharistie et au lien sacramental, traduit l'idée de présence ou contact spirituel, autrement dit : cette même chaîne active de cœur à cœur via la parole ou le geste de bonne foi qu'exemplifient les Épîtres. Même si la *communio* fait problème, l'amour chrétien *se communique* dans la chair du fidèle, la lettre, les actes de charité (*caritas/agapè*). Calvin dit par exemple, en déplaçant un lieu commun païen : « La parole nous est donnée, afin que nous puissions communiquer les uns avec les autres, tellement que la langue par les païens est nommée l'image du cœur²⁰ ». Lorsqu'elle symbolise la scission ou une dissonance entre les facultés, la figuration métonymique illustre le défaut de vertu, plus précisément des vertus théologales, qui bloque ou disjoint les facultés et fait obstacle à la pleine *participation* à l'œuvre divine²¹. Lorsque les facultés humaines sont au diapason, à l'inverse, les métonymies personnelles se font synecdoques à valeur inclusive ou conjonctive, et s'insèrent dans une chaîne de circulation de l'esprit. De disjonctive pour les mélancoliques comme Maguelonne, le Dépourvu du songe (épître II) ou le capitaine Raisin vérolé (épître X), la figuration métonymique se fait au contraire conjonctive lorsque l'esprit trouve la voie libre (épîtres II, X, XI). Les parties, même charnelles, deviennent équivalentes au tout du sujet fidèle. Synecdoque et polyptote contribuent à signifier cette consonance figurative entre tout et partie et entre

²⁰ Calvin, *Sermons sur la Genèse*, op. cit., p. 633. Voir la perspective de George Hoffmann sur la *communicatio* évangélique, au-delà de la controverse sur l'Eucharistie qui interroge le lien sacramental (*Reforming French Culture : Satire, Spiritual Alienation, and Connecting with Strangers*, Oxford, Oxford UP, 2018, p. 157-161). Sans détour par l'Évangélisme ou le Calvinisme doctrinal, on pense à l'affinité évidente avec Rabelais ; André Tournon mentionnait à cet égard le pantagruélisme comme invitation à lire « jamais en mauvaise partie » (*Tiers-Livre*, Prologue), bonne volonté et réception charitable que pointe aussi Dolet dans sa préface à *L'Adolescence*. Sur la pensée rhétorique et anthropologique de Calvin, voir Olivier Millet, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Honoré Champion, 1992.

²¹ Les derniers mots du recueil ne sont-ils pas « Si Ferme Amour ne les rassemble / Sans fin seront désassemblés » ? (Cl. Marot, *L'Adolescence clémentine*, op. cit., p. 382).

corps et esprit.

§23

Dans « L'épître du Dépourvu », les voies de l'inspiration sont pavées d'obstacles, on l'a vu, et le sujet poétique aux facultés disjointes est initialement passif ou « agi ». Des expressions comme « Dedans moi » et « les miens esprits » (v. 42, v. 48) suggèrent que le sujet, passif, est animé par une force à la fois exogène et intériorisée, é-mu au sens étymologique, même par le gai Mercure, dont l'impulsion reste précaire et unilatérale, distincte de la dynamique de la grâce. En mettant en scène l'angoisse de la page blanche et sa dissipation, Marot s'approprie le schème humaniste de l'inspiration comme enthousiasme (*en théos* : le divin en moi ; Ovide : *Est deus in nobis...*) et comme force pneumatique et humorale (étymologie et épistémologie des *esprits animaux*). Pas d'efficacité sans les bons fluides vitaux activant diverses facultés. Le type d'inspiration mis en scène dès l'épître II engage en même temps le faire actif de l'écriture, le « labeur » incarné (v. 63). Ce labeur dépend de la bonne ou mauvaise stimulation des « esprits » animant les organes du corps aussi bien que de la volonté (v. 61-62). Facteurs internes et externes s'avèrent initialement en tension, voire en lutte si l'on en croit l'allégorisation. La glaçante Crainte bloque la communication entre esprits, main et plume, dans le récit du « Dépourvu » : « Me fit saillir la plume hors de la main, / Que sur papier tôt je voulais coucher, / Pour au labeur mes esprits empêcher » (épître II, v. 61-63).

§24

Et Maguelonne ? Quoique privée de joie dans tous les sens, consommation matrimoniale comme plaisir ou gaîté (v. 217), la locutrice insiste en même temps sur ce qu'elle a « bâti » de tangible : « hôpital » et « écrits » (v. 204, v. 209), en liant ces œuvres par un polyptote sur le verbe *voir* (v. 211-215). « Ces miens tristes écrits », dit-elle encore, sont « faits et tissus » « [e]n amertume, en pleurs, larmes, et cris » aussi visibles que la « main, dont sont issus ». Maguelonne parle bien du cœur, mais s'attache un peu trop à la lettre²². C'est « encore de [s]on amour ravie » qu'elle écrit à Pierre (v. 202), des années après son départ ; et c'est à son amant seul qu'elle attribue ses « regrets » chroniques, jusqu'au tout dernier vers de sa lettre. Le locuteur des épîtres personnelles termine au contraire par une prière à Dieu, ramenant tout à la Providence et à la volonté divines, objets d'une foi qui se veut gaie confiance. Ignorant la grâce qui lui est réservée (comme

²²Voir 2 Cor. 3, 6 : « *qui et idoneos nos fecit ministros novi testamenti non litterae sed Spiritus, Littera enim occidit, Spiritum autem vivificat.* [Vulgate] / il nous a aussi rendus capables d'être ministres d'une nouvelle alliance, non de la lettre, mais de l'esprit, car la lettre tue, mais l'esprit vivifie » [trad. Segond]. Le bâtiment construit est aussi métaphore technique de la structure épistolaire dans certains traités d'*ars dictaminis*. Sur le rapport à la grâce divine dans l'épître I, voir Josiane Rieu, « Le silence de Dieu : Marot, l'Épître de Maguelonne », *Loxias*, mis en ligne le 6 décembre 2006, consulté le 16 août 2018, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1394>.

le révèle le rondeau subséquent), elle continue à « consum[er] » sa jeunesse (v. 219) en son hôpital, telle une nonne. Consumation paradoxale puisque davantage que sa triste lettre, l'hôpital bâti par ses soins est lieu de charité et de gloire rendue à Dieu, pierre de l'Église en l'absence de Pierre. Malgré le solipsisme mélancolique de la locutrice et le silence qui l'afflige, la circulation de la grâce et la communicatio(n), contact vivant avec l'Esprit, se révèle ici par figuration : *voir* (dans la matérialité de la lettre et en esprit) la matière émotive des vers adressés à l'amant (foi, amour) et *voir* (en esprit, dans les paroles sincères) la main qui les a produits doit inciter le destinataire à *venir voir* la scriptrice en retour. L'horizon de la consommation serait celui du corps exultant. Vitalisme structurant. La missive elle-même est de surcroît portée par un pigeon voyageur, figure du Saint Esprit déguisée en Cupidon « messenger de Vénus » (Subscription, v. 1). Le terme d'« esprit » n'apparaît pas dans cette première épître, alors qu'elle illustre par un récit figuratif l'action de l'Esprit, Esprit qui maintint en vie Maguelonne, même éplorée, avec tout son amour, son espoir et sa virginité intacts, jusqu'à ce que Dieu vienne un jour l'exaucer.

§25

Le cycle ou la chaîne de communication de l'Esprit véhicule de la Grâce se concrétise en fait de manière similaire dans chaque épître, de l'expéditeur (E) au destinataire (D) et au-delà, via la matérialité du medium (M : encre, papier, plume, couteaux...) et/ou des organes corporels concernés, pris dans leur sens étymologique d'*instruments*²³ : cœur E □ corps E + M [lettre et/ou messenger (ex. pigeon, Pothon...)] □ corps D □ cœur D □ D secondaires : amis, etc. Avec effet boomerang possible. Tout part du cœur et de l'esprit affranchis. Voilà pourquoi le meilleur conseil de Bon Espoir dans « L'épître du Dépourvu » est de lutter contre les passions tristes (« crainte, souci et doute », v. 120) afin d'atteindre, même temporairement, l'harmonie de toutes les facultés de l'âme, *animus* et *anima* conjoints dans l'espoir de bonne grâce, élan à communiquer²⁴ : « Crois donc Mercure, emploie tes cinq sens, / Cœur et esprit, et fantaisie toute, / Pour composer nouveaux mots, et récents, / En déchassant crainte, souci et doute » (v. 117-120). Selon ces vers, c'est corps et âme que Marot souhaite se consacrer à la poésie, sans orgueil puisqu'il a besoin de la grâce efficace de Marguerite. Corps et âme, en convoquant la « fantaisie », faculté souvent suspecte en tant que très liée au sensible, et même les « cinq sens » sans hiérarchie apparente. Cela éloigne Marot de ce que l'on peut appeler la vulgate néoplatonicienne, attachée à une forte hiérarchie sensorielle et entre intellect et imagination (« esprit » et « fantaisie ») et dans laquelle poétique et métaphysique

²³Voir la section « L'instrument transmueur » dans : C. Noirot, « Entre deux airs »..., op. cit., p. 317-322.

²⁴La pensée de Frédéric Lordon sur l'aliénation politico-affective du sujet contemporain vient sur ce point à l'esprit. Voir par exemple *Capitalisme, désir et servitude*, Paris, La Fabrique éditions, 2010.

s'articulent selon le schéma vertical de la *prisca theologia*²⁵. La chaîne de l'Être néoplatonicienne et la chaîne de l'Esprit marotique ne coïncident pas, malgré des correspondances lexicales (dont *spiritus/esprit*). De la parole empêchée à la parole libérée, un cycle génératif est en effet présenté dès les Épîtres. Il est le produit d'une psycho-physiologie chrétienne vitaliste et pneumatique dans son essence, mais remarquablement dépourvue et de la stricte verticalité ontologique postulée par le Néoplatonisme (essor du sensible à l'intelligible, etc.) ainsi que de toute coupure nette entre le spirituel et le corporel²⁶. Guillaume Berthon a insisté sur cet aspect original et réflexif de l'identité littéraire forgée par Marot : la main écrivant plutôt que la bouche inspirée²⁷. Et davantage encore : bouche et main liées dans la conjonction des facultés. On voit en effet Marot-le-rat insister sur le pouvoir de sa « bouche » (épître XI, v. 59), organe du souffle et donc de l'esprit autant que de la voix. Mais cette bouche n'est pas un organe inspiré selon une perspective orphique ou davidique : c'est le mordant et le coupant des dents du rongeur, ses « couteaux » (v. 57, v. 51), qui le rendent apte à rompre cordes et entraves. Tel est l'« instrument » (v. 50) de son efficacité, explicitement associée au labeur au lieu d'une infusion miraculeuse (« rongea / Tant et souvent », v. 64-65 ; « peine, sens et étude », v. 73). Labeur d'esprit et de bouche sans disjonction aucune contrairement à l'expérience du Dépourvu, selon l'évolution construite dans la section des Épîtres.

§26

En bref, suivant la structure énonciative globale des Épîtres, le lien en esprit vécu ou espéré désire faire advenir et *préfigure* à la fois la consommation/jouissance ou la grâce, y compris dans leur version mondaine, et ce en postulant un *continuum* spirituel incarné et un contact générateur ou régénérant : *communicatio* à défaut de *communio*. Cette communication spirituelle confiante en une grâce même toujours différée requiert une consonance ou harmonie entre le cœur et le corps et entre la lettre et l'esprit, conjoints dans l'adresse sincère, amoureuse ou amicale, c'est-à-dire conforme aux vertus théologiques (foi, espérance, charité). Voir le cœur pour libérer le corps, tel est encore l'argument central des deux dernières épîtres. Si tu pouvais voir « dedans ce corps de franchise interdit », dit Marot à Bouchart, « Le cœur verrait autre qu'on ne t'a dit » (v. 31-32). *Communicatio* calvinienne, *imago cordis* de la lettre familière et rhétorique du *pectus* ou

²⁵Sur le néoplatonisme renaissant, voir entre autres Teresa Chevolet, *L'idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

²⁶Voir aussi Robert Klein, « *Spirito peregrino* », dans *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 31-64, sur la mythologie de l'esprit errant (depuis Dante) et la chaîne étiologique associée.

²⁷Voir G. Berthon, *L'intention du Poète*, op. cit. : la seconde partie de cette étude, tout attachée aux conditions matérielles de production d'une œuvre singulière, montre que la perspective socio-historique n'équivaut pas chez ce critique à un oubli de lire.

abundantia cordis : la poétique marotique fusionne la circulation de l'Esprit et celle des esprits. Du cœur animé des bons esprits sort la parole authentique, qui, par la grâce de l'interlocuteur, en qui est projetée une puissance d'agir supérieure ou complémentaire, libèrera et nourrira le locuteur.

Coopération plutôt qu'intercession

§27

Le cycle génératif mis à jour requiert vertu, labeur et réciprocité. Mis à part dans l'épître III à Marguerite, où la requête faite aux dames consiste explicitement à faire advenir « par » leur prière le retour de la paix, l'effet de grâce attendue ne se réduit pas à une intercession de type religieux, rapport plus unilatéral et passif que circulaire et dynamique : *priez pour moi*. Même dans une posture d'humilité et d'attente de grâce, une disposition active du demandeur est soulignée, parallèlement à une disposition paradoxale de medium ou d'instrument de la part du destinataire. Cette mutualité active implique un déplacement de la formule de requête : non pas *Faites-moi grâce pour mes poèmes* mais *Faites que la grâce me vienne, par charité*²⁸. Les épîtres déplacent le rapport de service (« pour ») vers la coopération ou participation (« par »).

§28

La « Petite épître au Roi » (VI), dans laquelle la distance hiérarchique est *a priori* maximale, en donne un bon exemple. La « rime », première personnification facétieuse de la séquence, n'en met pas moins en scène l'espoir d'une grâce efficace. Elle est dans cette épître plante ou branche métaphorique greffée au « jardin [du] sens » (v. 14), la faculté de conception mentale du scripteur. Elle « ser[t] » de fait (v. 11), n'en déplaît aux moqueurs, car tel un organe supplémentaire, elle engendre du « plaisir » (mot répété) et « nourri[t] » le corps du poète (v. 18) ; il faut cependant un don gracieux du roi (« Fassez avoir », v. 22) pour obtenir davantage, à savoir « bien(s) » et « heur ». La « Petite épître au Roi » exprime le vœu de récompense des œuvres hors de la pure transaction, sur le modèle de l'*instrument*, de la médiation vivante : « *par* sa rime heur » (v. 22), « quel bien *par* rime on a » (v. 26 et dernier). La médiation requise du destinataire n'est ni transcendante ni strictement unilatérale. Elle est interpersonnelle et coopérative : le suppliant est lui aussi vertueux et fait œuvre et don à son niveau. Ni passif ni quémendeur, il se montre instrument (*organon*, *instrumentum*) de circulation de la seule puissance véritable.

§29

Dans l'épître suivante, Bourgeon se moque de « Désespoir » en un dialogue rapporté (v. 22-26) faisant écho à celui du « Dépourvu », jusqu'au saignement de nez que cause « Espérance » à « Désespoir » (voir Bon Espoir chassant Crainte de l'esprit du locu-

²⁸La notion de « poétique du déplacement », jadis proposée par Gérard Defaux, est utile ici.

teur, dans l'épître II). La condition négative à laquelle tient le salut (profane) du locuteur, dépendant de la grâce de son destinataire, se formule dans cette épître VII en termes similaires à la première épître à Marguerite (« Si votre grâce envers moi ne s'étend », épître II, v. 167) : sans le secours de La Rocque, le nécessaire bénéficiaire de l'épître (Bourgeon) ne cessera d'être tourmenté par Désespoir et donc condamné à rester « Toujours Bourgeon, sans Raisin devenir / S'il ne vous plaît de lui vous souvenir » (épître VII, derniers vers). L'onomastique et l'équivoque intensifient dans cette épître l'imagerie générative parsemée dans le recueil. Il s'agit bien de porter fruit, de croître jusqu'à *fruition* (du moins ici-bas), terme qui appartient lui aussi au langage d'Érasme et des Évangéliques²⁹. Il faut pour cela coopération, c'est-à-dire laisser cours à l'Esprit, humblement mais non moins activement : se modérer, garder la foi, agir avec charité, et espérer. Le bourgeon (jeune pousse de vigne) devient bien raisin dans l'épître suivante (« L'épître faite pour le capitaine Raisin », épître VIII). Mais au lieu de porter fruit durablement il se laisse littéralement tourner au vinaigre, il dépérit par excès, n'ayant pas accepté l'émondation comme dans la parabole de Jean 15 ou Jérémie 31³⁰. Vénus et Bacchus, allégories mythologiques de fol amour et de l'ébriété, sont figures du péché et de l'incontinence. Or le locuteur tient ces figures pour responsables de son malheur : il se fourvoie dans l'adoration de fausses divinités (v. 59) et la mélancolie, oublie de s'aider pour que le Ciel l'aide. Il ne peut que requérir l'écoute compatissante de ses amis. Son malheur donnerait en outre de bonnes raisons de rester adolescent : la maturité du *vir*, associée à la *virtus* païenne comme vertu virile, érotique et guerrière, n'est jamais objet de désir chez ce poète si peu friand des mâles fureurs.

²⁹Sur la notion de *fruition* en rapport avec la production du sens, voir Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 72-79 en particulier. La question du retrait du sens et de la jouissance (ou *fruition*) y est traitée au carrefour de conceptions théologiques et humanistes. *Usus, fructus*, et *abusus* sont des termes à la fois juridiques et théologiques ; Érasme les commente dans son *Enchiridion militis christiani* traduit par Berquin au début des années 1520 (cité par Ulrich Langer, *Perfect Friendship : Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille*, Genève, Droz, 1994, p. 105), *Enchiridion* où Dieu comme vie de l'âme, la lutte pour rester éveillé, et l'abondance du cœur comme faisant vivre la parole sont également discutés.

³⁰Voir Jean 15, 1-2 : « Je suis le vrai cep, et mon Père est le vigneron. / Tout sarment qui est en moi et qui ne porte pas de fruit, il le retranche ; et tout sarment qui porte du fruit, il l'émonde, afin qu'il porte encore plus de fruit. / 1. *Ego sum vitis vera et Pater meus agricola est* / 2. *omnem palmitem in me non ferentem fructum tollet eum et omnem qui fert fructum purgabit eum ut fructum plus adferat*. » Le chrétien espère le fruit de sa vigne (Jérémie 31, 28-32), s'interdisant de manger les raisins verts sans attendre la jouissance dans la nouvelle alliance (également symbolisée par le sel dans la Bible) ; la parabole « l'arbre se reconnaît à son fruit » présente dans plusieurs évangiles et reprise dans le *Sermon du Bon pasteur et du Mauvais* attribué à Marot véhicule également cette symbolique évangélique.

§30

Point d'intercession, donc : reflet de la coopération, une responsabilité multilatérale est figurée à la place, sans qu'aucun agent humain ne possède d'absolue efficacité. Par le biais de la prière finale, Dieu est en outre radicalement séparé des *personae* allégoriques peuplant les brefs psychodrames ou psychomachies proposés, instances suppliées, confrontées ou accusées. Une prière clôt ainsi les épîtres II à V puis l'épître XI, c'est-à-dire presque toutes celles où l'auteur parle en son nom, à l'exception des épîtres VII et X, où Marot « supplie » directement le roi et Bouchart, respectivement. En bref, l'esprit vient au jeune poète qui, sans mélancolie corollaire, se sait en un sens *adolescent* éternel, c'est-à-dire jamais promis à la plénitude ici-bas, n'attendant point le salut par ses œuvres seules, et jamais assuré de la grâce : « l'esprit inspire là où il luy plaît » (Lefèvre d'Etaples³¹).

La gratitude en attendant la grâce

§31

Une théologie poétique éminemment incarnée se forme et se formule en définitive avec cohérence, quoique sans rigidité doctrinale – *poéthique*, disions-nous. Si la grâce, quoique vitale, demeure toujours hypothétique, objet toujours renouvelé d'espoir et de prière, la gratitude en forme un équivalent humain, une préfiguration conforme à la charité d'esprit à esprit, une possible circulation *des* grâces ou bienfaits entre semblables. L'« ami Lyon » de la dernière épître, figure royale sous l'adresse amicale et animalière, est à la fois pourvoyeur de grâce et sujet à la gratitude, et en cela agent d'une circulation des grâces tout humaine et synchrétique, mondaine et pieuse, païenne et chrétienne. Le lion et le rat viennent clore la section des Épîtres en tant qu'acteurs d'une fable rapportée aux allures de parabole, petit drame analogique plutôt qu'allégorique – le parallèle avec la situation de l'auteur étant activé de manière explicite quoique fugace (« mangé le lard », v. 19). Cette épître illustre le fait que le cercle des grâces s'étend librement, sans détermination temporelle ou actantielle : le rat de la fable est délivré dans le passé flou du conte (« une fois », v. 17) et Marot dans un présent énonciatif étendu (« Or viens me voir », v. 72) et un futur (proche !) hypothétique. La gratitude existe ainsi indépendamment de toute actualisation circonstancielle ou strictement conditionnelle. Marot le montre encore en soulignant la gratuité du don dans le dernier vers, hyperbate optative priant que le destinataire n'ait jamais besoin d'être délivré en retour (« [...] ce qu'il ne

³¹Cité par T. Cave, *Cornucopia*, op. cit., p. 172. Voir aussi G. Berthon, *L'intention du poète*, op. cit., sur le titre de *La Suite*, p. 445-448. *L'adulescens* assume sa position intrinsèquement subalterne et transitoire (« en attendant... ») à la fois vulnérable et valorisante, puisque son humilité et son espoir, entre autres vertus chrétiennes, donnent occasion à la grâce de très hauts seigneurs, et qui sait, peut-être, du Seigneur ultime, de s'exercer.

veuille faire »). Autrement dit : « Je ne te souhaite pas d'avoir besoin de profiter de ma gratitude – mais donne toujours, au cas où ! ». Le rat, qui tour à tour est nécessaire et puissant, agent et patient, a tour à tour besoin d'être libéré et pouvoir de libérer, illustre la dynamique circulaire et horizontale de la gratitude, et ce de concert avec le lion qui, même royal, condescend à le traiter en égal sur ce plan. Le cercle des grâces s'esquisse d'ailleurs dès la micro-scène initiale où le rat exprime humblement sa gratitude (v. 24-27) pour le « secours » reçu (v. 40, v. 45), bienfait qui engage à secourir en retour, dans la mesure de ses moyens, et partant à engendrer davantage encore de gratitude – *analogon* interpersonnel de la circulation de l'esprit et de son pouvoir génératif.

CONCLUSION : L'ESPRIT VIENT SI TOUT LE MONDE Y MET DU SIEN

§32

De la parole empêchée de l'*infans* à la parole libérée de l'*adulescens*, même encore dépendant, le cycle génératif de l'esprit comme principe d'efficacité au cœur de toute parole ou action se trouve bien figuré dans les Épîtres. Produit d'une psycho-physiologie chrétienne vitaliste et pneumatique, cette poétique de l'esprit à la fois occasion et effet de grâce rejette cependant la scission dualiste et la verticalité métaphysique associées à la philosophie néoplatonicienne (essor du sensible à l'intelligible, etc.). Marot conjoint ainsi dans ses vers le spirituel (lui-même synchrétiquement *Spiritus*, *spiritus*, *animus* et *anima*) et le corporel (chair, lettre, instrument, humeurs...). Conformément aux contraintes d'un genre de requête, c'est bien une faveur, une grâce qui est requise à chaque fois dans la section des Épîtres. La dispensation de cette grâce ne requiert pas une simple infusion unilatérale mais avant tout une éradication des passions tristes telles que la crainte ou le deuil, qui empêchent la libre circulation de l'esprit et l'exercice des vertus théologales (foi, espérance et charité). L'espoir d'une libération de l'esprit et d'une circulation de bienfaits corollaire dépasse en fait le cadre des Épîtres. Il fait accessoirement écho à l'épître dédicatoire qu'adresse Dolet, éditeur du recueil remanié de 1538, à Lion Jamet (!) ; Dolet y nargue les accusateurs de Marot en insistant sur la logique de la fiction (« la commodité de l'argument »), attachée à représenter le possible : « tel effort d'esprit doit être libre, sans aucun égard [pour l'interprétation malveillante des calomnieurs] ». « La liberté que doit avoir l'esprit d'un Auteur », question qui mobilise Dolet³², implique un processus d'affranchissement que mettent en scène (entre autres) les Épîtres de *L'Adolescence*. Acceptant sa dépendance mais refusant de se consumer passivement en l'absence d'une véritable communion ou consommation, Marot n'opte pas en son nom pour la position

³²Cité en note par M. Huchon, art. cit., p. 69.

loyale et constante mais mélancolique de Maguelonne (épître I). Il choisit la confiance en la Grâce et en ses manifestations toutes humaines dont la compassion, le secours ou la gratitude, modalités salutaires de la charité. Jauss remarquait à cet égard que « génie » et « génératif » ont en français la même racine que « jouissance » en allemand (*genießen, genuß*) : usufruit d'un bien occulté³³. Si la communion dans la jouissance nous échappe, nous dit Marot, nous reste au moins la coopération fructueuse dans la joie et la charité.

Quelques mots à propos de : Corinne Noirot

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure, Corinne Noirot est enseignant-chercheur à Virginia Tech, aux États-Unis. Auteur de « *Entre deux airs* » : *style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay* [2011] (Hermann éditeurs, 2013), elle a également codirigé le volume d'essais intitulé « *Revelations of Character. » Ethos and Moral Philosophy in Montaigne* (Cambridge Scholars Publishing, 2007). Ses articles et essais publiés s'intéressent aux vers de Marot, Pelletier, Du Bellay, Ronsard, La Taille, Vian, et Goudezki, et à la prose de Rabelais, Montaigne, et Bégaudeau. Elle prépare actuellement un livre sur Jean de la Taille, pour l'instant intitulé *Drame des Armes et des Lettres à la fin du XVI^e siècle*, ainsi que l'édition collective du théâtre des frères La Taille, à paraître chez Classiques Garnier (en 2020 si tout va bien).

³³Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 126. Jean Lecointe cite quant à lui Paul Ricoeur pour illustrer la recherche, chez Marot, d'une poétique générative et d'une théologie poétique éminemment incarnée (J. Lecointe, « Une poétique de l'impertinence : la liaison non pertinente dans *L'Adolescence clémentine* », V. D. Le Flanchec et C. Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs*, vol. 6, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 27-39).

Pour citer cet article

Corinne Noirot, « Marot en ses premières épîtres, ou comment l'esprit vient aux adolescents », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 21/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/462>.

Sébillet et l'histoire des ballades et du chant royal dans *L'Adolescence clémentine* de Marot

Ellen Delvallée

§I

Dans l'*Art poétique François*, publié en 1548, Thomas Sébillet consacre un chapitre à la ballade et le suivant au chant royal¹. Il est en cela conforme à la disposition des poèmes de *L'Adolescence clémentine* parue dans les *Œuvres* de Marot dix ans plus tôt, où quatorze ballades (treize seulement lors de la première publication du recueil²) précèdent un chant royal³. Dans ces chapitres, les exemples de Sébillet proviennent exclusivement des œuvres du poète de Cahors, avec le risque, parfois, de présenter comme une norme des spécificités marotiques significatives. Le poéticien offre une réflexion sur ces genres

¹Sébillet, *Art poétique François*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le livre de poche, 1990, chapitres II, 4 et II, 5, p. 115-122.

²La ballade XIV « Contre celle qui fut S'Amie » n'apparaît pas encore dans *L'Adolescence clémentine* de 1532. Toutes nos références aux poèmes de Marot seront tirées de l'édition de Gérard Defaux : *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, 1990, désormais abrégée en *OPr*.

³Ils figurent dans une même section dès *L'Adolescence clémentine* de 1532 (Paris, G. Tory pour P. Roffet, août 1532). Même si les titres courants distinguent les « ballades » et le « Chant royal », celui-ci se termine par la mention « Icy finissent les ballades » (f. lvii r°).

pratiqués par Marot, tels qu'il les comprend, en 1548, d'après les *Œuvres* de 1538 : il est commode, pour un lecteur moderne, de se référer à Sébillet pour déterminer comment les formes poétiques illustrées par Marot étaient perçues à la veille du bouleversement poétique de la Renaissance que constitue le manifeste de la Pléiade (la *Deffence, et illustration de la langue françoise* de Joachim Du Bellay date de 1549). Mais pour précieux qu'il soit, le regard rétrospectif de Sébillet⁴ ne saurait renseigner sur la façon dont Marot lui-même concevait les genres de la ballade et du chant royal lorsqu'il a écrit ses poèmes, sur les pratiques dont il hérite et sur ses éventuelles inflexions⁵. En effet, l'*Art poétique François* ne succède que de dix ans aux *Œuvres* de Marot, mais l'écart devient bien plus important si l'on considère que les ballades et le chant royal de *L'Adolescence clémentine* furent peu ou prou rédigés entre 1515 et 1527. De quels modèles poétiques et théoriques Marot disposait-il alors, dont Sébillet ne tient plus nécessairement compte ? En quoi ces modèles déterminent-ils la forme des poèmes de *L'Adolescence*, les thèmes abordés et leur disposition dans la section ?

§2

En parcourant les recueils de ballades et de chants royaux, depuis la naissance de ces genres, au XIII^e siècle, jusqu'au début du XVI^e siècle, ainsi qu'en examinant les arts de seconde rhétorique qui ont accompagné ces productions, nous tenterons de comprendre comment Marot conçoit ses ballades et son chant royal durant ses années d'apprentissage et comment il met en scène et rend symboliques son héritage et ses appropriations, d'une façon que Sébillet ne perçoit pas toujours à sa juste mesure. Pour ce faire, nous reviendrons tout d'abord sur l'histoire de ces genres, dont la composition de la section garde la mémoire, du point de vue des thèmes abordés. Ensuite, nous détaillerons quelques caractéristiques formelles de la ballade et du chant royal chez Marot, non seulement pour comprendre leur association en une seule section, mais aussi pour évaluer les jeux de variation autour d'une forme circulaire, que Sébillet, encore, ne peut décrire comme fixe⁶.

⁴Pour Michèle Gally, c'est le propre d'un art poétique que de venir « après », afin de donner une cohérence et de légitimer une production poétique : « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 18/1, 2000, p. 9-23. L'ensemble de ce numéro est consacré aux arts poétiques ; voir également le propos liminaire d'Isabelle Pantin sur le statut des arts poétiques par rapport à la poésie que leurs auteurs promeuvent (p. 7-8).

⁵Pascale Chiron, dans son article « Les politiques de réédition et la question des genres : l'exemple de l'épigramme chez Clément Marot » (A. Arzoumanov, A. Réach-Ngô et T. Tran (dir.), *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 141-153) étudie justement cet écart entre la pratique de l'épigramme, héritée des Rhétoriciens, telle qu'elle apparaît dans la première édition de *L'Adolescence clémentine*, et celle que Marot met en œuvre en 1538, tournée vers le genre moderne de l'épigramme et ainsi théorisée par Sébillet.

⁶Par exemple, « le nombre des vers en chaque couplet est mis en l'arbitre du Poète » (p. 115).

LES « MATIÈRES » DE LA BALLADE : « LE TEMPS EMPIREUR DE TOUTES CHOSES » ?

La naissance du genre et son essor

§3

Pour Sébillet, contrairement à l'épigramme, au sonnet ou au rondeau qu'il vient d'évoquer, la ballade est un genre propre à traiter les matières nobles, à chanter les rois terrestres ou célestes :

La Ballade est Poème plus grave que nesun des précédents, pource que de son origine s'adressait aux Princes, et ne traitait que matières graves et dignes de l'oreille d'un roi. Avec le temps empireur de toutes choses, les Poètes Français l'ont adaptée à matières plus légères et facétieuses, en sorte qu'aujourd'hui la matière de la Ballade est toute telle qu'il plaît à celui qui en est auteur. Si est-elle néanmoins moins propre à facéties et légèretés. (p. 115)

§4

Si des ballades du XVI^e siècle abordent parfois d'autres sujets que les propos graves attendus, sur un ton léger voire comique, ce serait donc en raison d'une dégradation du genre au fil du temps. De prime abord, la composition de la section des ballades de Marot va à l'encontre de cet abaissement d'un genre noble. En effet, comme l'a d'abord remarqué Gérard Defaux (*OP*, p. 514) et comme l'ont ensuite commenté Jean Vignes, Claude Blum et Franck Bauer⁷, la section des ballades de *L'Adolescence clémentine* se présente en trois parties, qui traitent tour à tour de l'« amour » et des « choses mondaines » (ballades I à IV, voire VI), de la « politique » et la « guerre » (ballades V à X), et enfin de la « religion » et la « foi » (ballades XI à XIV et chant royal). Aux sujets courtois, personnels ou comiques des premières compositions succèdent donc des thèmes plus graves, touchant le royaume et la communauté des chrétiens, comme si le parcours des ballades de Marot ramenait le genre à sa vocation première.

§5

Mais l'origine de la ballade, au XIII^e siècle, ne correspond pas exactement à ce qu'affirme Sébillet. Daniel Poirion⁸ explique que ce genre est à sa naissance lyrique, consacré

⁷Jean Vignes, « “En belle forme de livre” : la composition de *L'Adolescence clémentine* », *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, n° 7, 1996, p. 79-86 ; Claude Blum, « “L'ordre de mes livres” ». Les Ballades dans *L'Adolescence clémentine* de Marot », R. Bollhalder Mayer, O. Millet et A. Vanoncini (dir.), *Désirs et plaisirs du livre. Hommage à Robert Kopp*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 69-80 ; Franck Bauer, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », J. Vignes (dir.), *En relisant L'Adolescence clémentine, Cahiers Textuel*, vol. 30, janvier 2007, p. 137-152.

⁸Daniel Poirion, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, chapitre IX « Chant royal et ballade : une structure rayonnante », p. 361-395. Voir aussi Henrik Heger, « La Ballade et le Chant royal », *Grun-*

à l'amour courtois, ce qu'illustre Guillaume de Machaut. Le chant royal, qui naît également au XIII^e siècle, se décline en « amoureuse », « serventois », « sottie chanson » ou « pastourelle » : il se prête d'abord à des sujets courtois, ainsi qu'à leur transposition religieuse ou parodique. Il intègre une dimension politique et morale avec Jean Froissart et Eustache Deschamps au XIV^e siècle. Il en va de même pour la ballade, d'abord restreinte à l'expression lyrique de l'amour : entre la génération de Machaut et celle de son disciple Deschamps, la ballade courtoise s'ouvre à d'autres thèmes, historiques, moraux ou quotidiens, qui relevaient au XIII^e siècle du dit⁹. Cette ouverture correspond à l'autonomisation du texte lyrique, qui ne s'accompagne plus de mélodie : alors que Machaut mettait en musique ses ballades, Deschamps ne s'en soucie plus, et affirme même dans l'*Art de dictier* la précellence de la musique naturelle, celle des mots, sur la musique artificielle, produite par des instruments.

§6

L'organisation des ballades de Marot, qui semblait aller à rebours de la chronologie perçue par Sébillet, est donc en réalité conforme à l'évolution du genre depuis le XIII^e siècle. Les ballades I, IV et V évoquent justement des thèmes courtois, tandis que la ballade IV « De soy mesme, du temps qu'il apprenait à écrire au Palais à Paris » garde le souvenir de l'origine musicale des ballades, en interpellant des « Musiciens à la voix argentine » (v. 1), avant de présenter le poète lui-même comme un chanteur (« Je chanteray plus haut qu'une bucine », v. 3) reprenant une chanson connue (« Hélas si j'ay mon joly temps perdu », v. 4). La partie suivante, consacrée à la vie de courtisan de Marot, entérine le développement de la ballade au XIV^e siècle, en abordant les thèmes politiques et moraux qui étaient apparus chez le poète de cour Deschamps.

§7

Parallèlement aux pratiques courtoises de la ballade et du chant royal, ces genres sont abondamment illustrés dans les productions des Puys, les concours poétiques organisés par les bourgeois des villes. Célébrant l'amour, le mois de mai, la passion du Christ ou encore la Vierge, ces Puys, essentiellement normands, sont *a priori* ouverts à une variété de sujets, mais le plus prestigieux, à Rouen, est consacré à la Vierge. Or, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, ce sont dans ces Puys normands que ballades et chants royaux sont le plus pratiqués et rayonnent¹⁰ : la section de Marot s'achève pré-

driss der romanischen Literaturen des Mittelalters, VIII/1 : *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. D. Poirion, Heidelberg, Carl Winter, 1988, p. 59-69 et Lorna Stewart, « The chant royal, a Study of the Evolution of a Genre », *Romania*, 96, 1975, p. 481-496, même si elle passe rapidement sur les Puys et les Rhétoriciens, dont les pratiques sont pourtant déterminantes chez Marot.

⁹Claude Thiry, « Eustache Deschamps, ou le changement dans la (fausse) continuité lyrique », *Convergences médiévales : épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 511-526.

¹⁰Sur les concours des Puys, leur organisation et l'analyse des genres pratiqués, voir Gérard Gros, *Le*

cisement (du moins en 1532, avant que ne soit insérée la pièce « Contre celle qui fut S'Amye ») avec la ballade XIII « De la Passion nostre Seigneur Jesuchrist », composée pour le Puy de la Passion, ainsi qu'avec le « Chant Royal de la Conception Nostre Dame », avec lequel Marot a concouru au puy marial de Rouen en 1521. Leur gravité encomiastique est considérée comme la norme par Sébillet, qui met les autres sujets de la ballade sur le compte d'une dégradation dont il serait le contemporain. Commentant la section de Marot, il ne se situe pas sur la même échelle chronologique que le poète qui l'a conçue.

Recueillir les ballades

§8

En somme, Marot organise sa section de ballades (chant royal inclus) comme s'organiserait une anthologie qui illustrerait ces genres des origines à la Renaissance. Mais le poète de Cahors superpose cette grande histoire à sa genèse de poète, en liant les différentes pièces de sa section par un fil pseudo-biographique. Il évoque d'abord sa jeunesse auprès de compagnies théâtrales (ballades I et II) et son apprentissage de l'écriture à Paris (IV). Puis il parvient au service des grands : il y accède, nous fait-il croire, au moyen d'une ballade adressée à la duchesse d'Alençon¹¹, sœur de François I^{er} (V). Il retrace alors les temps forts de la politique du royaume, qui comprend la naissance du Dauphin en 1518 (VII), la tentative de conciliation avec les Anglais au camp du Drap d'Or en 1520 (VIII), l'expédition contre Charles Quint, dans le Hainaut, en 1521 (IX) et la paix qui suivit la victoire des troupes françaises à la fin de la même année (X). Enfin, quittant la sphère nationale, Marot se fait la voix de la chrétienté en célébrant le Christ dans les ballades XI à XIII, et la Vierge dans le chant royal. La ballade XIV « Contre celle qui fut s'Amye », dont le thème amoureux justifierait *a priori* une place parmi les premières ballades, rappelle l'engagement personnel du poète pour l'évangélisme, qui lui vaut la prison, et fait ainsi une synthèse de la section. De même, l'adresse du chant royal au maître en la matière,

poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puy marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance, Paris, Klincksieck, 1992, ainsi que *Le Poème du puy marial : Étude sur le serventois et le chant royal du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1996 ; Denis Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2002 et enfin Jean-Claude Arnould et Thierry Mantovani (dir.), *Première poésie française de la Renaissance : autour des Puy poétiques normands. Actes du colloque international organisé par le CEREDI (Université de Rouen) 30 septembre-2 octobre 1999*, Paris, Honoré Champion, 2003.

¹¹Guillaume Berthon, dans *L'Intention du poète. Clément Marot « auteur »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 102 et 436-437, explique comment cette ballade, composée en 1528 et initialement adressée au comte d'Étampes, a été en partie réécrite pour trouver sa place dans *L'Adolescence clémentine*, illustrant une entrée au service de Marguerite d'Alençon d'autant plus triomphale qu'elle semble badine et facile.

§9

Guillaume Cretin, plusieurs fois récompensé au Puy de Rouen (notamment en 1520), joint le fil de la formation du jeune poète à celui de la célébration chrétienne. Une telle organisation narrative des ballades doit encore beaucoup aux poètes du siècle précédant Marot.

La ballade est un genre relativement bref, circulaire, articulé autour d'un refrain, et donc peu propice à la narration. Pourtant, dès la fin du ^{xiv}^e siècle et au ^{xv}^e siècle, des recueils regroupent les poèmes en séries, dans lesquelles l'unité du poème est subsumée à l'organisation d'ensemble et à l'histoire – courtoise ou personnelle – qui est racontée. C'est le cas, par exemple, du *Livre des cent ballades*, œuvre collective composée autour du sénéchal d'Eu, qui raconte l'histoire d'un jeune homme amoureux recevant d'abord des conseils d'un vieux chevalier l'invitant à la fidélité en amour, puis d'une femme prônant l'inconstance comme source de joie. Christine de Pizan est également auteure de plusieurs séries de ballades. Dans les *Cent ballades d'Amant et de dame*, le lecteur découvre une histoire d'amour entre un homme et une femme qui s'échangent des poèmes. Dans les *Cent ballades*, la poétesse réunit cette fois des pièces traitant de sujets variés, mais les poèmes VI à XLIX forment une série narrative, évoquant la perte d'un ami mort puis une nouvelle histoire d'amour : Christine de Pizan, elle-même veuve, se défend dans la ballade I de toute interprétation autobiographique de cette narration courtoise. Charles d'Orléans, en revanche, ne récuse pas ce type de lecture dans sa propre œuvre : le manuscrit 25458 de la BNF, contenant ses ballades, devient au fil des textes un véritable journal de bord, moyen d'expression personnelle mais aussi témoin des activités culturelles de sa cour, puisque les poètes de passage sont invités à apporter leur contribution¹². Dans son œuvre, la succession des thèmes amoureux et moraux, le fil personnel reliant des pièces composées au fur et à mesure et retraçant l'avènement d'une écriture¹³ font écho à l'organisation de la section des ballades de *L'Adolescence clémentine*. Marot organise en effet ses poèmes comme un journal personnel retraçant sa genèse de poète en même temps que celle du genre qu'il pratique, où chaque pièce se tient par sa cohérence interne, se comprend d'après l'occasion qui l'a fait naître, mais aussi en fonction de l'organisation générale de la section à laquelle elle participe¹⁴.

¹²Les plus célèbres d'entre elles portent sur le concours de Blois, et commencent par le vers « Je meurs de soif auprès de la fontaine » (Charles d'Orléans, *Poésies*, t. I, éd. P. Champion, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 156 et 192-203).

¹³Jean-Claude Mühlethaler a commenté ce point dans « "J'ayme qui m'ayme" : intertextualité, polyphonie et subjectivité dans les rondeaux de Charles d'Orléans », *Romania*, 114, 1996, p. 413-444.

¹⁴Lorsque Marot édite le *Testament* de Villon, qui comprend des ballades insérées, il les traite à l'inverse des ballades indépendantes de son propre recueil : alors que leur compréhension est intimement liée à la

Pratiques de l'envoi

§10

Sébillot ne s'intéresse guère aux subtilités de la composition de la section des ballades et du chant royal, alors même qu'il en perçoit des éléments structurants. Il en va ainsi du traitement de l'envoi des ballades et du chant royal. L'envoi doit sa source, rappelle Henrik Heger¹⁵, à la *tornada* des anciens poèmes courtois : il sert à adresser le poème à une dame, un prince ou un ami. Sa présence dans les ballades, poèmes fréquemment échangés, rapproche le genre de l'épître en vers : c'est la raison pour laquelle la présence de l'envoi est plus précoce dans les milieux de cour¹⁶. Chez Christine de Pizan, l'envoi correspond à une véritable adresse, soulignant la fonction de communication de la ballade¹⁷. Mais au xv^e siècle, cette adresse perd de son sens et n'est souvent plus que l'interpellation d'un « Prince » parfois inexistant. Dans les Puys, cette adresse demeure motivée par la volonté d'expliquer le sens de la ballade ou du chant royal au « Prince du Puy » chargé de départager les concurrents. Entre cet usage systématique des Puys et la perte de la dimension épistolaire de la ballade à la cour, le devenir de l'envoi au prince n'est plus que celui d'une règle que les traités de rhétorique seconde rappellent sans justifier. Dans ses ballades, Marot revient pourtant à un usage plus lointain : ses pièces ne sont pas systématiquement adressées à des princes et celles qui présentent un envoi sont réellement destinées aux « Princes » en question. Gérard Defaux (*OP*, p. 514) a ainsi déjà remarqué que la tripartition de la section des ballades se retrouve dans les envois, tour à tour adressés au « Prince d'Amours » (I, III et IV), au « Prince marin » (VII) ou aux « Princes rempliz de hault loz meritoire » (VIII), et enfin au « Prince devot » ou « chrestien » (XI et XII). L'ensemble de ces « Princes » sont caractérisés, ce qui n'est pas le cas de celui,

trame du *Testament*, Marot leur confère un titre et encourage ainsi une lecture autonome de ces pièces, outre celle initialement prévue par leur auteur. Sur ce geste, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Clément Marot et la critique littéraire et textuelle : du bien renommé au mal imprimé Villon », G. Defaux et M. Simonin (dir.), *Clément Marot « Prince des poètes françois » 1496-1996. Actes du colloque international de Cahors en Quercy*, 1996, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 157-164, repris et remanié dans « Marot et Villon », *Villon et ses lecteurs*, éd. M. Freeman et J. Dérens, Paris, Honoré Champion, 2005, ainsi que Bertrand Degott, « Villon et la ballade », J. Dufournet et M. Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie. Actes du colloque organisé les 15, 16 et 17 décembre 2006 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris par Michael Freeman, Jean Dérens et Jean Dufournet*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 91-103.

¹⁵ « La Ballade et le Chant royal », art. cité.

¹⁶ Voir D. Poirion (*Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 368) et Clothilde Dauphant (*La Poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 320).

¹⁷ Voir Suzanne Bagoly, « Christine de Pisan et l'art de "dictier" ballades », *Le Moyen Âge*, 92-1, 1986, p. 41-67.

tout conventionnel, de l'envoi du chant royal. Marot surenchérit d'ailleurs dans la spécificité des destinataires visés par ses ballades, en transformant le « prince » en « Princesse de Vertu remplie » lorsqu'il s'adresse à Marguerite d'Alençon dans la ballade v, à la charnière des parties courtoise et politique, ou en déclinant les princes « François », « Espagnol », « aux Angloys » et « du Ciel » dans la ballade x, illustrant la transition entre les parties politique et religieuse des ballades. Sébillet est sensible à ces déclinaisons de l'envoi, quand il explique qu'il se compose en fonction du destinataire : « L'envoi commence quasi toujours par ce mot, Prince, si la ballade dresse à homme : et par Princesse, si à femme » (p. 114). Mais sa fine observation formelle des ballades marotiques ne s'accompagne guère de recul sur l'origine et les implications esthétiques de cette pratique.

§II

En effet, cette remotivation de l'envoi informe la section tout entière, puisque le chant royal couronnant la section est lui-même « envoy[é] » à Guillaume Cretin, accompagné d'un huitain, comme cela figure dans le titre complet¹⁸. Ce huitain liminaire est entièrement consacré au destinataire du poème, alors que les vers qui accompagnaient parfois les chants royaux, dans les Puys, servaient normalement à présenter le poème au jury : ici l'*excusatio* en rimes équivoquées sonne comme un hommage au savoir-faire technique du grand poète. Dans ce chant royal, l'envoi est en quelque sorte déplacé de la dernière strophe aux vers liminaires, et fait de tout le poème une épître¹⁹. Une telle organisation de la section des ballades, s'achevant sur un poème faisant office d'envoi, n'est pas non plus sans précédents : Clothilde Dauphant et Sylvie Lefèvre²⁰ évoquent par exemple le *Songe de la Thoison d'or* de Michault Taillevent ou *Le Livre des cent ballades*, au terme duquel des lecteurs-poètes sont invités à formuler leurs conseils au jeune homme amoureux. Chez Marot, cependant, l'envoi au terme de la section n'est pas un appel aux successeurs mais un hommage au prédécesseur et maître, véritable « Prince » jugeant de la qualité du poème ; il manifeste un retour aux sources, une circularité qui convient encore à la forme des ballades.

§I2

Fidèle lecteur des poètes récents et lointains, Marot organise donc une section qui reconstruit à la fois son parcours de poète et l'histoire du genre – déjà trop lointaine pour

¹⁸ « Chant Royal de la conception Nostre Dame, que Maistre Guillaume Cretin voulut avoir de l'Autheur : le quel luy envoya avecques ce huitain ».

¹⁹ Il y a peut-être aussi un souvenir de Villon, qui écrit une ballade de prière à la Vierge « a la requeste de sa mere » (*Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. J.-Cl. Mühlethaler, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 134-136).

²⁰ Respectivement dans *La poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 322-323 et dans « De la naissance du chant à l'envoi », A. M. Barbi et C. Galderisi (dir.), *Chanson pouvez aller par tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval en hommage à Michel Zink*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 67-81.

Sébillet, qui n'en reste pas moins un lecteur attentif à certains éléments structurants. Mais cette logique thématique, soigneusement tissée, n'efface pas les variations formelles (des strophes et des mètres) entre les ballades ainsi qu'avec le chant royal. Comment Sébillet rend-il compte de cette diversité au sein d'une même section ? Quelle est la part d'imitation et d'innovation de Marot dans cette variété formelle ?

« UN GENRE FIXE MAIS NON FIGÉ²¹ » : VARIATIONS MAROTIQUES AUTOUR DE LA BALLADE

Formes de la ballade et du chant royal

§13 Même si Sébillet distingue les chapitres consacrés à l'un et à l'autre genre, il affirme que le chant royal n'est « autre chose qu'une Ballade surmontant la Ballade commune en nombre de couplets, et en gravité de matière » (p. 118). Le chant royal est une sous-catégorie de la ballade, ce que l'unique section de Marot reflète bien. Mais Sébillet suggère que c'est une matière plus grave qui contraint le poète à porter au nombre de cinq les strophes de sa ballade : il est effectivement aisé de concevoir que les développements allégoriques et dialectiques qu'il décrit ensuite requièrent cinq strophes au lieu des trois strophes de la ballade. Il est vrai que la naissance de ces genres lyriques et leur évolution croisée entérinent ce rapprochement – mais sur un plan formel.

§14 En effet, la chanson que Nicole de Margival appelle pour la première fois « royale » au XIII^e siècle est un poème de cinq strophes avec envoi, sans refrain. Parallèlement, la ballade naît de la chanson lyrique à refrain et se caractérise par trois strophes avec refrain, sans envoi. Au siècle suivant, les genres échangent peu à peu leurs caractéristiques : tandis que le chant royal se dote d'un refrain, la ballade commence à présenter un envoi. Le nombre et la mesure des vers dans les strophes restent extrêmement variables²². Des ballades comportent parfois quatre strophes ou plus, certains chants royaux sont appelés « ballades » dans les manuscrits : la ballade est alors perçue comme un genre englobant la sous-catégorie du chant royal. Alors que Sébillet distingue les chapitres consacrés à la ballade et au chant royal, Marot crée une section unique, conforme à l'idée que les poètes se faisaient de ces genres au XIV^e siècle.

§15 Toutefois, les ballades de Marot présentent toutes trois strophes avec refrain et s'achèvent par un envoi de la taille d'une demi-strophe. Or ce modèle est encore loin de prévaloir dans les œuvres des poètes médiévaux. Deschamps appelle « ballade » des poèmes de

²¹Titre emprunté à Cl. Dauphant, *ibid.*, p. 355.

²²Voir les relevés de Cl. Dauphant (*ibid.*) et de D. Poirion (*Le Poète et le Prince, op. cit.*).

trois à cinq strophes, souvent sans envoi, parfois même sans refrain. Dans les *Cent ballades* de Christine de Pizan, en fonction des manuscrits, quinze à dix-huit ballades seulement s'achèvent par un envoi et l'une d'entre elles a quatre strophes. Chez Charles d'Orléans, les ballades les plus anciennes sont régulièrement dépourvues d'envoi. Dans les quelques « ballades » repérées par Marot dans le *Testament* de Villon, l'une est « double » et comporte six strophes avec envoi, tandis qu'une « complainte » est en fait une ballade à quatre strophes avec refrain²³. Enfin, des anthologies poétiques plus récentes, telles que *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* (Paris, A. Vérard, 1501) reprennent parfois des ballades très anciennes (de Machaut à Villon) et perpétuent une extrême liberté formelle dans les pièces intitulées « ballades », qui présentent deux à six strophes, n'ayant pas systématiquement de refrain ou d'envoi²⁴. Ce n'est donc plus dans ce type de production, au tournant du xv^e et du xvi^e siècle, qu'il faut rechercher les modèles des ballades globalement régulières de Marot, que décrira Sébillet.

L'influence des Puits

§16

Durant cette période de transition, deux traditions poétiques donnent à lire des ballades et chants royaux conformes à la pratique qui sera celle de Marot, toutes deux situées dans le nord de la France : dans les manuscrits palinodiques et chez les Rhétoriciens. En effet, les formes de la ballade et du chant royal se fixent (et par là se distinguent plus clairement) dans les différents Puits où elles sont pratiquées : les concurrents sont invités à respecter des critères formels définis à l'avance, lesquels valorisent la plus grande rigueur, même si dans les faits celle-ci n'est pas toujours respectée²⁵. Ainsi, la plupart des traités de rhétorique seconde, du *Doctrinal de rhétorique seconde* de Baudet Herenc (1432) au *Grant et vrai art de pleine rhétorique* de Fabri (1521) décrivent ballades et chants royaux à partir des pratiques en vigueur dans les Puits, desquels ils tirent leurs exemples²⁶. Sébillet hérite donc de leurs descriptions, qu'il amende parfois sur le modèle de Marot. Sans ex-

²³Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses*, op. cit., p. 318-320 et 308-310.

²⁴Marc-René Jung en détaille la composition dans « La Ballade à la fin du xv^e siècle et au début du xvi^e siècle : agonie ou reviviscence ? », *Poétique en transition : Entre Moyen Âge et Renaissance*, éd. J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet, numéro spécial d'*Études de Lettres*, 4, 2002, p. 23-41.

²⁵Denie Hüe (*La Poésie palinodique à Rouen*, op. cit., p. 897-903) explique que les poéticiens sont bien plus rigoureux quant à la carrure des strophes que les participants des Puits.

²⁶Dans « Pierre Fabri et la poétique des puits dans le second livre du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* » (*Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 18/1, 2000, p. 41-54), Thierry Mantovani étudie la position ambivalente de Fabri, à la fois descriptive et prescriptive, dans un traité de poétique qui est aussi conçu comme une promotion du chant royal, forme reine du Puy de Rouen.

clure d'autres types de ballades, Baudet Herenc préconise une composition, en plus de l'envoi, de trois strophes carrées et comportant de préférence onze vers²⁷ (donc des décasyllabes où la rime du refrain est féminine). *L'Instructif de seconde rhétorique* (écrit vers 1460 et publié en 1501) réitère ces préceptes, en vers, et précise par l'exemple le schéma des rimes à adopter dans les strophes : quelle que soit leur taille, elles commencent et s'achèvent par des rimes croisées²⁸. Les strophes sont unissonnantes, c'est-à-dire qu'elles reproduisent les mêmes rimes ; celles de l'envoi, plus court, sont reprises de la fin des strophes de la ballade ou du chant royal – qu'il nomme « *campus regalibus*²⁹ », ou « *champ royal* », pour mettre en valeur l'aspect de compétition, comme en champ clos, désormais associé à cette forme. Fabri reprend cette orthographe et l'ensemble de ces éléments en 1521 et ajoute des critères stylistiques destinés à aider les futurs concurrents des Puy. Il précise néanmoins que les chants royaux sont faits de onzains tandis que les ballades, à proprement parler, doivent avoir des strophes carrées de huit vers : derrière ce précepte, on perçoit la préséance du chant royal, dont la gravité désormais associée au genre s'accommode de strophes de plus grande ampleur, tandis que la ballade, moins exclusivement réservée aux Puy, dispose de strophes et de vers plus brefs, à la mesure de sujets éventuellement plus légers³⁰.

§17

Concurrent des Puy rouennais comme son père Jean, Clément Marot ne peut ignorer ni les poèmes des participants, recueillis dans des manuscrits, ni les préconisations formelles figurant sur les affiches annonçant les concours et entérinées par les traités de rhétorique seconde. De fait, ses ballades comportent des strophes de huit à douze vers décasyllabiques ou octosyllabiques (pour les plus légères : « D'ung qu'on appelloit frere Lubin », « A ma Dame la Duchesse d'Alençon », « D'ung Amant ferme en son amour, quelcque rigueur que sa dame luy fasse » et « Contre celle qui fut S'Amie »). Dans la dernière ballade, le choix de l'octosyllabe désamorce la gravité de l'accusation d'hérésie proférée par l'inconstante Ysabeau, pour n'en faire qu'un règlement de comptes entre anciens amants.

§18

Mais Marot ne respecte pas le principe de la carrure dans six ballades et dans le chant royal. Sébillet n'évoque pas ce précepte, parce que ce critère est trop peu essentiel à la

²⁷ *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, E. Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. 104-198, ici p. 179-185.

²⁸ Jean-Charles Monferran (dir.), *La Muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 13-194, ici p. 109.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁰ Fabri, *Le Grand et vray art de pleine rhetorique : util proffitable et necessaire a toutes gens qui desirent a bien elegantement parler et escrire [...] comme oraisons : lettres missives : epistres : sermons : recitz : collations et requestes [...]*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (1521 ; [Rouen, 1889-1890]), p. 85-94 et 99-101.

définition des genres de la ballade et du chant royal, mais aussi sans doute parce qu'il ne le perçoit pas dans les poèmes de Marot. En outre, la plupart des strophes non carrées relevées chez Marot sont soit des onzains décasyllabiques dont la rime du refrain est masculine (ballade XI et chant royal), soit des dizains décasyllabiques mais dont la rime du refrain est féminine (ballades X, XII et XIII). Ces poèmes n'étant pas destinés à être mis en musique mais seulement à être lus, il semble que le genre de la rime du refrain (qui ajoute ou non une rime supplémentaire au vers, élément crucial pour les compositeurs) perd en importance. Certaines pièces présentées aux Puys, explique François Rouget³¹, estompent même la distinction des rimes masculines et féminines en jouant de l'assonance dans leur alternance, par souci d'harmonie : on retrouve cette pratique chez Marot dans les ballades V et X, où respectivement les rimes en « -is » alternent avec celles en « -ie » et celles en « -ir » avec celles en « -ire³² ».

§19

Enfin, il est une ballade dont les strophes ne sont pas unissonnantes : « Le cry du jeu de l'Empire d'Orléans ». Cette irrégularité s'explique peut-être par la nature de « cri » de la ballade, loin de son origine musicale déjà commentée. En outre, en la plaçant au deuxième rang de la section de *L'Adolescence clémentine*, Marot suggère qu'elle fut composée en grande jeunesse, avant qu'il n'apprenne à écrire, pour paraphraser le titre de la quatrième ballade. Il recueille ainsi une pièce irrégulière pour que le lecteur puisse mesurer le chemin parcouru entre ses premiers essais et les chefs-d'œuvre des fins de sections³³.

Les Rhétoriciens et les recherches formelles

§20

Les Rhétoriciens ont aussi composé ballades et chants royaux au tournant du XV^e et du XVI^e siècle. Nul doute que Marot connaissait les ballades de Jean Molinet, d'André de La Vigne ou de son père Jean : il en reproduit la forme désormais stabilisée en trois strophes avec envoi. Ce *corpus* a en outre inspiré à Marot certaines recherches formelles pour ses ballades. Par exemple, si la pièce « Du jour de Noël » provient effectivement d'une chanson présentant les mêmes rimes rauques³⁴, dans son anthologie de

³¹François Rouget, « Une forme reine des puits poétiques : la ballade », *Première poésie française de la Renaissance*, op. cit., p. 329-346.

³²L'effet est d'autant plus remarquable dans la ballade V, composée de huitains et qui ne comporte donc que trois rimes différentes. Quant à la ballade X, les deux autres rimes des dizains sont « -yer » et « -oire », poursuivant l'harmonie autour du son [R].

³³Voir Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », J.-Ch. Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1997, p. 53-71 : à chaque fin de section son point d'orgue aux limites du genre.

³⁴Le titre de la ballade dans *L'Adolescence clémentine* de 1532 est explicite : « Noël en forme de Ballade,

ballades et de chants royaux, Jacques Roubaud suggère d'autres intertextes possibles : dans le manuscrit du cardinal de Rohan, « Se je porte en ma devise cohac », ou encore chez La Vigne avec la ballade intitulée « Sathan s'adresse aux diables », toutes deux composées de rimes rauques uniquement³⁵. Sébillet décrit certains de ces raffinements formels, mais sans en comprendre l'origine.

§21

Marot semble en effet avoir été un lecteur attentif de l'*Art de rhétorique* de Molinet, composé entre 1482 et 1493 et régulièrement réédité jusqu'en 1530, dans lequel le poète bourguignon reprend les préceptes précédemment évoqués, réitère sa préférence pour la carrure des strophes et détaille le schéma des rimes des strophes de la ballade et du chant royal que Marot respecte ensuite. Mais le cas de la « balade balladant³⁶ » précise la filiation entre ces deux poètes. Alors que dans les anonymes *Règles de la seconde rhétorique* (entre 1411 et 1432), l'adjectif « balladant » ne renvoyait à aucune forme particulière, dans son *Art de rhétorique*, Molinet la décrit spécifiquement : « Autres dient qu'elle est de dix et de xj sillabes et est batelee à la iiiie sillabe en certaines lignes » (p. 243). En d'autres termes, la « balade balladant » est une ballade comportant des rimes batelées, ce que Molinet confirme par l'exemple d'une pièce réalisée pour un Puy. Or cette description caractérise également la ballade VII de Marot, « De la naissance de Monseigneur le Daulphin », dont chacune des strophes fait régulièrement revenir le son [meR] à la rime et à l'hémistiche. Seul Fabri, à notre connaissance³⁷, décrit après Molinet ce type de ballade « balladant », tout en précisant que cette appellation est d'origine picarde³⁸. Quant à Sébillet, il cite la ballade VII de Marot à la fois dans le chapitre sur les ballades et dans celui traitant des rimes batelées (p. 116-117 et 153) : attentif à la virtuosité de ce poème, il ne l'identifie plus comme une forme spécifique de ballade.

§22

En revanche, Sébillet considère la ballade « D'ung qu'on appeloit frere Lubin » comme une forme de ballade particulière, parce qu'elle comporte deux refrains (« Frere Lubin le fera bien » et « Frere Lubin ne le peult faire », aux quatrième et huitième vers des huitains) :

Tu trouveras d'autres Ballades à double refrain, l'un répété au milieu du couplet,

sur le chant, I ay veu le temps de iestoye a bazac » (f. liiij r°).

³⁵Jacques Roubaud, *La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 171-172 et 176-177. Cette ballade du manuscrit du cardinal de Rohan figure également dans *La Chasse et le Depart d'Amours* (Paris, Vérard, 1509, f. Q ii v°), recueil faussement attribué à Octovien de Saint-Gelais.

³⁶*La Muse et le compas*, op. cit., p. 243.

³⁷Il y a également un anonyme *Art et science de rhétorique* de 1524-1525, qui est en fait une réécriture de Molinet (*Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, op. cit., p. 298).

³⁸*Le Grand et vray art de pleine rhetorique*, op. cit., p. 92.

et l'autre à la fin : comme en la Ballade de Marot à Frère Lubin : et cette manière de refrain double, est autant rare que plaisante. (p. 117)

§23

Nous n'avons effectivement pas trouvé d'exemples de ce type ailleurs que chez Marot. Toutefois *L'Instructif de seconde rhétorique* mentionne également le « double refrain », à propos des chants royaux :

Item, aucuns par forme magnificque
Font en telz dictz de leur forme sequence,
Double refrain par forme d'eloquence [...].

§24

Il est possible que l'Infortuné évoque ici les chants royaux présentant des refrains sur deux vers consécutifs, dont les manuscrits palinodiques fournissent des exemples. Sébillet, qui emploie également l'expression « double refrain », essaie-t-il de normaliser une innovation de Marot (le refrain intermédiaire) en lui transposant un principe de composition déjà observé³⁹ (le refrain final sur deux vers) ? Même si le poéticien est sensible à certains raffinements formels de Marot, en occultant la production de ballades, de chants royaux et de traités de rhétorique seconde au tournant des xv^e et xvi^e siècles, il ne peut guère mesurer la part d'imitation et d'innovation du poète de Cahors, qui apparaît pourtant comme un disciple assidu et, par là-même, créatif.

§25

En somme, les ballades et le chant royal de Marot sont riches de toutes les pratiques qui se sont accumulées au cours des siècles. En quinze poèmes savamment organisés⁴⁰, Marot se dresse comme une figure éminente de l'histoire de ces genres, incarnant leur épaisseur temporelle : paradoxalement, son entreprise finit par rendre cette histoire invisible à un lecteur admiratif tel que Sébillet.

³⁹Sébillet procède de cette façon avec le rondeau parfait, qu'il décrit (imparfaitement) comme une sur-enchère du rondeau double, un rondeau « redoublé », alors que c'est un hapax, une forme que seuls les Marot père et fils ont brièvement pratiquée (p. 113-114).

⁴⁰Quelques ballades et chants royaux apparaissent encore dans *La Suite*, mais ils sont dissimulés parmi les élégies ou dans une section de « Chants divers », aux côtés de pièces lyriques de forme non fixe.

Quelques mots à propos de : Ellen Delvallée

Ellen Delvallée est Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'Université Grenoble Alpes, où elle est rattachée à la composante RARE (Rhétorique de l'Antiquité à la Renaissance) de l'UMR Litt&Arts. Ses recherches portent sur la poésie au tournant de la période médiévale et de la Renaissance. Auteure de plusieurs articles sur Marot et les Rhétoriciens, elle a soutenu en 2017 une thèse intitulée *Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin*.

Pour citer cet article

Ellen Delvallée, « Sébillet et l'histoire des ballades et du chant royal dans *L'Adolescence clémentine* de Marot », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 08/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/430>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poésie,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/439>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Les rondeaux de *L'Adolescence clémentine*. Mémoire d'une pratique

Guillaume Berthon et Mathias Sieffert

INTRODUCTION : MAROT ET L'« ÈRE » DU RONDEAU

§I

Les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* posent un problème d'histoire littéraire : celui de la survivance d'une forme poétique héritée des XIV^e et XV^e siècles dans la première moitié du XVI^e siècle. Quoiqu'ils aient donné lieu à des contributions notables¹, ces poèmes souffrent encore aujourd'hui d'une réputation en demi-teinte. Celle-ci n'a rien à voir avec la qualité des poèmes eux-mêmes, miroirs d'un « grand art du petit rien » comme l'a joliment formulé Corinne Noirot-Maguire², ni avec leur brièveté ou leur apparente insignifiance. Elle est plutôt à rechercher dans l'influence qu'a peut-être encore sur le lecteur moderne le regard critique porté par la génération postérieure. Dans la *Défense et Illustration de la Langue française* (1549), Du Bellay rejetait en effet les

¹Voir la bibliographie à la fin de cet article.

²Corinne Noirot-Maguire, « *Entre deux airs.* » *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim Du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann, 2013, p. 110.

« vieilles Poësies Françoises » pratiquées « aux Jeuz Floraux de Thoulouze, et au Puy de Rouan ; comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, et autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue : et ne servent sinon à porter temoingnaige de notre ignorance³ ». Il est inutile de revenir ici sur les enjeux d'une telle critique, qui, comme le suggère Jean-Charles Monferran, vise peut-être implicitement le Toulousain Gratien du Pont⁴, et le Rouennais Pierre Fabri⁵, dont les traités de « seconde rhétorique » – entendons par là la rhétorique du vers par opposition à la rhétorique de la prose – font la part belle aux formes parfois qualifiées de « fixes » selon l'expression moderne de Théodore de Banville⁶. Avons-nous fait nôtre cette critique au point d'oublier le succès dont jouissent ces formes lyriques à l'époque de la parution de *L'Adolescence clémentine* et le plaisir que les contemporains de Marot, et les générations précédentes, ont eu à les pratiquer ? En effet, depuis le XIV^e siècle, les formes à refrain telles que la ballade, le chant royal ou le rondeau, servent notamment de pierres de touche dans les compétitions poétiques⁷. Clément Marot a d'ailleurs lui-même participé à ce type de concours aux côtés de son père Jean Marot⁸. Une autre référence souvent mentionnée pose problème : il s'agit du passage que Thomas Sébillet consacre au rondeau dans son *Art poétique françois* (1548). S'il livre un riche développement sur cette forme, l'auteur semble dire que le rondeau était déjà passé de mode à l'époque de Clément Marot et qu'il n'était qu'un simple exercice de style pour le jeune poète : « Et de fait tu lis peu de Rondeaux de Saint-Gelais, Scève, Salel, Héroët : et ceux de Marot sont plus exercices de jeunesse fondés sur l'imitation de son père, qu'œuvres de telle étoffe que sont ceux de son plus grand âge⁹ [...] ». Il est vrai qu'à l'époque où Thomas Sébillet écrit, les modèles conjugués de l'Antiquité classique et de la modernité italienne concurrencent la tradition française, conférant aux formes lyriques traditionnelles une sorte de désuétude. Encore qu'à la même époque, le sujet fasse débat. Dans son *Quintil horatian* – réponse au traité de Du Bellay – Barthélemy Aneau prend par exemple la défense de

³Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la Langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 132.

⁴Auteur de l'*Art et science de rhétorique métrifiée* paru en 1539.

⁵Auteur du *Grand et vrai art de pleine rhétorique* paru en 1521.

⁶Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Eugène Fasquelle, 1903 [1871], p. 117.

⁷Gérard Gros, « Le Rondeau marial au Puy de Rouen », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 14/2, 1996, p. 117-154.

⁸Denis Hüe, « Les Marot et le puy de Rouen, remarques à propos du ms. BnF, fr. 2205 », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 16/2, 1998, p. 219-247.

⁹Thomas Sébillet, *Art poétique François*, dans *Traité de poétique et de rhétorique à la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990, coll. « Le Livre de Poche », p. 109.

ces « nobles Poemes¹⁰ », qu'il tient pour la manifestation de la supériorité de la poésie française sur les autres poésies vernaculaires. Il est aussi vrai que Marot qualifie lui-même *L'Adolescence* de « coup d'essai » (p. 70) dans l'introduction de 1532, promettant à son lecteur « ouvrages de meilleure trempe, et de plus polie étoffe » (p. 71). Mais ce jugement mérite d'être envisagé avec une certaine réserve : Sébillet écrit près de quinze ans après la parution de *L'Adolescence*, jetant un regard nouveau sur une œuvre déjà ancienne, et la jeunesse à laquelle Marot associe les formes employées dans son recueil n'est peut-être rien d'autre qu'un habile mélange entre l'humilité requise dans la *captatio benevolentiae* et la pensée courtoise héritée du Moyen Âge pour laquelle les formes lyriques sont l'affaire des jeunes amoureux : on apprend à composer ces poèmes à l'âge où l'on apprend à aimer. L'école d'Amour est aussi une école de la poésie. « Beau Parler » n'est-il pas de ces figures allégoriques qui, au temple d'Amour, transforment le chevalier en amoureux, au même titre que le chant des oiseaux et celui des instruments ? Dans le « Temple de Cupido », les formes lyriques sont bel et bien associées aux jeunes amoureux « nouvelets » :

Et les leçons, que chanter on y ose,
Ce sont rondeaux, ballades, virelais,
Mots à plaisir, rimes, et triolets,
Lesquels Vénus apprend à retenir
À un grand tas d'amoureux nouvelets,
Pour mieux savoir dames entretenir¹¹.

§2

Ainsi, pour comprendre le choix de Clément Marot d'écrire en rondeaux, il faut faire provisoirement abstraction des critiques postérieures qui se sont abattues sur cette forme et se placer dans la perspective du poète lui-même. À l'époque où Marot rédige ses rondeaux, la forme est-elle vraiment désuète ? Plutôt que de considérer le rondeau marotique comme un simple exercice de jeunesse ou comme une production anachronique, il serait plus juste de mesurer le plaisir que prend le poète à s'inscrire dans une tradition poétique, à témoigner de sa connaissance d'un code d'écriture et à répondre aux goûts de l'époque.

§3

Non seulement Clément Marot a fait l'expérience des concours, mais il a aussi beaucoup lu la production poétique du Moyen Âge : « Un homme ne peut bien écrire, /

¹⁰Barthélémy Aneau, *Quintil horatian*, dans *La Deffence et illustration...*, éd. J.-Ch. Monferran, *op. cit.*, p. 339.

¹¹*Adolescence clémentine*, éd. F. Roudaut, Paris, Livre de Poche « Classiques », 2005, p. 108-109, v. 327-332, désormais abrégé en *AC*.

S'il n'est quelque peu bon lisard », note-t-il dans son premier coq-à-l'âne qui paraît à la suite de *L'Adolescence clémentine* de 1532¹². Plusieurs phénomènes rappellent sans cesse sa familiarité avec les œuvres anciennes, qu'il s'agisse de son recours aux allégories du *Roman de la Rose*¹³, œuvre qui figure elle-même en bonne place dans les bréviaires du « Temple de Cupido » (v. 324), son édition des œuvres de François Villon publiée en 1533, sa mention du poète Alain Chartier¹⁴, de Christine de Pizan¹⁵, ou celle – moins attendue – d'Othon de Grandson¹⁶. Hormis François Villon, qui a surtout écrit en ballades, ces poètes ont tous composé des rondeaux, de même que les auteurs de la génération des « Grands Rhétoriciens » – Georges Chastelain, Jean Robertet, Jean Meschinot, Guillaume Cretin, pour ne citer qu'eux. Les trois premiers ont même signé des pièces dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans, figure illustre du genre. Quant à Jean Marot, dont Clément a édité les œuvres en un recueil, on peut lui attribuer, avec l'édition de Gérard Defaux et de Thierry Mantovani, 126 rondeaux¹⁷.

On peut même avancer que le rondeau marotique vient couronner une véritable « ère du rondeau » dont l'ampleur donne à la pratique de Marot une justification esthétique.

¹²Voir l'éd. des *Œuvres complètes* procurée par François Rigolot, Paris, Flammarion, GF, 2 vol., 2007 et 2009, t. 1, p. 219, v. 102-103. Sur ce que l'on pouvait connaître de la poésie médiévale à l'époque de Marot, voir Guillaume Berthon, « Présence des "anciens bons auteurs en rithme françoise" à la cour de François I^{er} », Jean-Eudes Girot (dir.), *La Poésie à la cour de François I^{er}*, *Cahiers Saulnier*, n° 29, 2012, p. 51-63.

¹³Une édition modernisée du *Roman de la Rose* a été donnée à Marot par une partie de la critique mais l'attribution repose sur des preuves très fragiles. Le point sur cette question d'attribution sera fait dans : Guillaume Berthon, *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot (ca. 1521-1550)*, à paraître en 2019, à Genève, chez Droz.

¹⁴Épître liminaire p. 62 et « Temple de Cupido », p. 108, v. 323.

¹⁵Rondeau XIX, adressé à Jeanne Gaillarde (*AC*, p. 296, v. 2).

¹⁶Le poète cite (p. 62) « La Complainte de saint Valentin et La Pastourelle de Granson », deux œuvres d'Othon de Grandson, chevalier et poète savoyard de la fin du XIV^e siècle, admirateur de Guillaume de Machaut. Si les deux œuvres ne constituent pas pour lui des modèles (puisqu'elles lui paraissent « indignes » du nom d'Alain Chartier sous lequel elles ont pu circuler), leur mention témoigne néanmoins de la connaissance qu'a Marot d'une frange importante de la littérature médiévale.

¹⁷Jean Marot, *Les Deux recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999. Sur cette filiation, voir la thèse d'Ellen Delvallée, *Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin*, thèse soutenue en 2017 sous la direction de Francis Goyet et François Cornilliat dans les universités de Grenoble Alpes et Rutgers (New Brunswick, NJ) ; texte intégral disponible sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01692632>. Voir aussi Marie-Françoise Notz, « Ballades et rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* : au confluent de la tradition et de l'invention », James Dauphiné et Paul Mironneau (dir.), *Clément Marot. À propos de L'Adolescence clémentine*, Biarritz, J&D Éditions, 1996, p. 7-18.

tique et historique¹⁸. À la fin du xv^e siècle en effet, le rondeau est devenu un « genre » littéraire aussi important que la ballade. Sur le plan théorique, les « arts de seconde rhétorique » qui sont composés entre les années 1450 et les années 1520, en exposent les règles et livrent des modèles à imiter, à l'attention des poètes amateurs et professionnels. Dans la pratique, le rondeau est la forme la plus appréciée des « coterie¹⁹ » littéraires dont le manuscrit personnel de Charles d'Orléans, le BnF fr. 25458, élaboré de 1440 à 1465, constitue le plus ancien modèle. En ouvrant son manuscrit à son cercle, le poète transforme alors son recueil auctorial en un *liber amicorum* reposant majoritairement sur la forme du rondeau : les pièces du duc et ses *incipit*-refrains servent alors de modèles aux compositions de ses amis qui jouent subtilement du recyclage de formules, de la citation²⁰, et remanient perpétuellement l'univers allégorique de Charles d'Orléans et son cortège de figures (Mélancolie, Nonchaloir, Fortune, Souci) qu'on ne rencontrait que très rarement dans l'espace du rondeau avant lui. Avec Charles d'Orléans, le rondeau fonde alors une communauté littéraire et humaine.

§5

Or, la pratique de la cour de Blois ne fut pas une parenthèse de l'histoire littéraire. Le recueil aurélien a servi de modèle à de nombreux manuscrits de la deuxième moitié du xv^e et de la première moitié du xvi^e siècle, qui reprennent le principe de la « coterie » littéraire. On voit surgir à cette époque nombre de recueils collectifs en rondeaux : le BnF fr. 1719²¹, le BnF fr. 9223²², le nouv. acq. fr. 15771²³, le plus tardif manuscrit 402 de la bibliothèque municipale de Lille²⁴, et quelques autres. Ces volumes compilent des rondeaux anciens, en ajoutent de nouveaux, livrent les noms de leurs auteurs comme pour exhiber l'enjeu social de cette pratique. Ils témoignent aujourd'hui de l'importance de cette forme au sein de la poésie de cour : elle était même la principale concurrente de la ballade. La grande anthologie d'Antoine Vêrard, *Le Jardin de Plaisance et fleur*

¹⁸Sur cette vogue, voir l'excellente mise au point de Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », *Cahiers V.-L. Saulnier, Grands Rhétoriciens*, 14, 1997, p. 13-35.

¹⁹Jane H. M. Taylor, *The Making of Poetry. Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 9.

²⁰À ce sujet, voir par exemple l'introduction de Jean-Claude Mühlethaler et Virginie Minet-Mahy dans leur édition *Le Livre d'Amis : poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, Paris, Honoré Champion, 2010.

²¹Manuscrit partiellement édité par Françoise Fery-Hue, *Au grez d'Amours... Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat., fr. 1719, étude et édition*, Montréal, CERES, 1991, *Le Moyen Français*, 27-28, 1991.

²²Gaston Raynaud (éd.), *Rondeaux et autres poésies du xv^e siècle publiés d'après le manuscrit de la bibliothèque nationale*, Paris, Firmin Didot, 1889.

²³Barbara Inglis (éd.), *Le manuscrit B. N. nouv. acq. Fr. 15771 : Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du xv^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1985.

²⁴Marcel Françon (éd.), *Poèmes de transition (xv^e-xvi^e siècles). Rondeaux du Ms. 402 de Lille*, Cambridge, Harvard University Press et Paris, Droz, 1938, 2 vol.

de rhétorique, imprimée à Paris vers 1501, livre un nouveau témoignage de cette mode au tournant du siècle : le volume contient 488 rondeaux (sur 764 pièces), soit près de 65% du recueil²⁵. De même, un étonnant manuscrit conservé à la BnF (le fr. 2253) se présente comme un recueil de 71 rondeaux dialogués entre un amant et une dame, rédigé par Anne de Graville, et n'est autre que l'adaptation en rondeaux du dialogue en huitains de *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier²⁶. On se plaît ainsi, à l'époque, à remodeler des œuvres anciennes en rondeaux. L'exemple le plus fameux de ce phénomène est sans nul doute les *Cent Cinq Rondeaux d'Amour* offerts au jeune François I^{er}, réécriture des *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan²⁷. Certaines anthologies jouent d'ailleurs sur cette même rhétorique du nombre, comme l'atteste par exemple l'anthologie des *Rondeaux en nombre trois cens cinquante singuliers et à tous propos* plusieurs fois imprimée à Paris et à Lyon à partir de 1527²⁸. Pratique vivante, le rondeau n'a rien, si l'on en juge par ces quelques témoignages, d'une forme passée de mode au moment où Clément prend la plume, surtout que la quasi-totalité des pièces considérées a vraisemblablement été composée avant 1527.

§6

Ce rapide tour d'horizon invite à s'interroger sur la manière dont Marot s'inscrit, dans *L'Adolescence clémentine*, dans une pratique ancienne encore en vogue. Le poète cherche-t-il à rénover la forme du rondeau, son discours, sa mise en recueil ou, à l'inverse, à s'inscrire dans une tradition ? D'autre part, le rondeau pose un problème de poétique plus global : comment interpréter un poème aussi court ? En quoi la production de Marot s'inscrit-elle dans une tradition médiévale qui vise à tirer profit de la brièveté imposée pour densifier le sens et faire du rondeau un lyrisme miniature ?

²⁵*Le Jardin de Plaisance*, reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501, Paris, Firmin-Didot, 1910 (le second volume, publié en 1925 chez Honoré Champion, contient une introduction et des notes par Émilie Droz et Arthur Piaget). Sur les formes lyriques du recueil, voir Clotilde Dauphant, « Le recueil du *Jardin de Plaisance* : pistes pour un bilan formel », Laëtitia Tabard (dir.), *Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique, forêt de signes et allées de sens (Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Genève le 14 juin 2014)*, et *Le Moyen Français*, édition en préparation.

²⁶Catherine Müller, « Anne de Graville lectrice de Maistre Allain pour une réécriture stratégique de *la Belle Dame sans mercy* », Isabelle Brouard-Arends (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 231-241.

²⁷Françoise Fery-Hue (éd.), *Cent Cinq Rondeaux d'amour. Un roman dialogue pour l'édification du futur François I^{er}*, Turnhout, Brepols, 2011.

²⁸Sur ce recueil, voir par exemple Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 94-95.

L'HÉRITAGE FORMEL

§7

Le rondeau, tel que le pratique Clément Marot, est le fruit d'un double héritage formel : un héritage ancien, celui du rondeau sans musique qui s'est développé tout au long du XIV^e siècle, parallèlement au développement du rondeau polyphonique chanté ; et un héritage plus récent, celui du rondeau quatrain et cinquain à rentrement. L'histoire du rondeau remonte au moins jusqu'à l'aube du XIII^e siècle. Tels qu'ils apparaissent dans *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart, les *rondets* sont présentés comme des petits poèmes musicaux (quoique la notation musicale fasse défaut aux témoins du texte de Jean Renart) forgés à partir d'un refrain préexistant. À cette époque, le *refrain* constitue, en soi, un petit poème d'un à quatre vers, plus ou moins autonome, généralement accompagné d'une notation, et qui sert volontiers de « cellule génératrice²⁹ » aux chansons. Probablement chanté sous une forme responsoriale³⁰ en faisant alterner un chante-avant et un chœur, le rondeau du XIII^e siècle s'est peu à peu transformé, au XIV^e siècle, en chanson polyphonique. Sa formule textuelle se systématise. À l'époque de Guillaume de Machaut, le poème se structure autour d'un refrain de deux vers ou plus : on ajoute un premier couplet qui s'achève sur la reprise de la moitié du refrain, et un second couplet suivi de la reprise intégrale du refrain (AB aA ab AB, les majuscules représentant les vers-refrains et les minuscules les vers-couplets). Deux séquences musicales (a et b) permettent de chanter la totalité du poème (ab aa ab ab). En marge de cette évolution musicale, le rondeau s'est aussi développé en tant que poésie récitée, sans accompagnement musical, tout comme la ballade, le lai ou le virelai. Eustache Deschamps, dans son *Art de dictier* (1392), théorise cette émancipation en défendant la possible autonomie de la « musique naturelle » (art du versificateur) vis-à-vis de la « musique artificielle » (art du musicien), bien que l'une et l'autre puissent s'unir « comme un mariage en conjunction de science³¹ ». En se développant en tant que genre « textuel » sans musique, le rondeau est devenu un objet rhétorique qui porte en lui le fantôme de la voix³² : le respect du code rimique et rythmique dans le texte garantit

²⁹Eglal Doss-Quinby, *Les Refrains chez les trouvères du XII^e au début du XIV^e siècle*, New York/Bern, Peter Lang, 1984, p. 62.

³⁰Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. Paris, A. & J. Picard, 1977, t. I, p. 226.

³¹*L'Art de dictier*, dans Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. et trad. Clotilde Dauphant, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 2014, p. 592, §7.

³²Sur cette notion de « fantôme de la voix », voir Mathias Sieffert, *L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, Thèse de doctorat, Paris 3 Sorbonne Nouvelle et Lausanne, dir. M. Szkilnik et J.C. Mühlethaler, 2018, chapitre 1, « De la ritournelle », p. 39-102.

§8

la possibilité de le mettre en chant. Cette virtualité n'est pas absente de l'œuvre marotique. Selon Annie Cœurdevey, 18 rondeaux de Marot ont été mis en musique dès le XVI^e siècle³³.

La relative autonomisation du rondeau sans musique a contribué à redessiner les contours du poème. Comme le rappelle Jacqueline Cerquiglini-Toulet³⁴, celui-ci tend en effet à s'allonger au XV^e siècle. Les rondeaux « sangle » (deux vers) et « tercet » (lequel est privilégié par Machaut, Eustache Deschamps ou Jean Froissart) laissent peu à peu la place au rondeau quatrain, cinquain, parfois même sizain. Déjà plus fréquent chez Christine de Pizan³⁵, le rondeau quatrain tend à se systématiser au XV^e siècle. Dans l'album de Charles d'Orléans et de son cercle, il est majoritaire (416 pièces), suivi par le rondeau cinquain (73 pièces³⁶). De même, sur les 23 rondeaux d'Alain Chartier, 16 sont des rondeaux quatrains, 7 sont des rondeaux cinquains³⁷. Dans une anthologie comme celle conçue par Blosseville dans les années 1460, le BnF nouv. acq. fr. 15771, sur 72 rondeaux réguliers (hors bergerettes), 29 sont des rondeaux quatrains, 32 sont des rondeaux cinquains. C'est le format qui sert de moule aux rondeaux de *L'Adolescence clémentine* : sur les 67 rondeaux de Clément Marot (58 seulement dans la première édition), 60 sont des rondeaux cinquains (56 en décasyllabes, 4 en octosyllabes³⁸), tous dotés d'une strophe initiale AABBA ; les 7 autres sont des rondeaux quatrains de type ABBA (5 en octosyllabes³⁹ et 2 en décasyllabes⁴⁰). Le choix du rondeau cinquain décasyllabique est aussi, plus directement, le fruit de l'influence de Jean Marot. Sur les 126 rondeaux que lui attribuent Gérard Defaux et Thierry Mantovani, 115 s'ouvrent sur une strophe cinquain en décasyllabes. Il faut en conclure que Clément Marot a moins cherché à se distinguer qu'à magnifier les structures pratiquées par ses modèles et à se plier aux tendances formelles

³³Annie Cœurdevey, *Bibliographie des œuvres poétiques de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 263.

³⁴Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le rondeau », D. Poirion (dir.), *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VIII/1, Heidelberg, Carl Winter, 1988, p. 45-58.

³⁵Nigel Wilkins, « The Structure of Ballades, Rondeaux and Virelais in Froissart and in Christine de Pisan », *French Studies*, 23/4, 1969, p. 337-347.

³⁶Nous reprenons ici les chiffres de Daniel Poirion, dans *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 [PUF, 1965], p. 352.

³⁷*The Poetical Works of Alain Chartier*, éd. James C. Laidlaw, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 371-392.

³⁸R. XXXIX, XL, XLIV, L.

³⁹R. V, VI, VII, XXVI, XLI.

⁴⁰R. XX et LXVII, rondeau « parfait » en ABAB.

§9

de ses contemporains.

Marot délaisse ostensiblement d'autres formats. S'il mentionne par exemple le rondeau de deux vers dans le « Temple de Cupido » (sous le nom de « triolet⁴¹ »), il ne le pratique pas. Si on trouve encore cette forme dans des pièces insérées au sein de textes dramatiques ainsi que dans quelques rares œuvres lyriques, à l'instar du *Triomphe des trioletz* publié par Jean Chapperon en 1537 à la suite du *Dieu gard* de Marot⁴², ce rondeau à l'ancienne est sans doute considéré comme appartenant à une époque lyrique révolue. Pierre Fabri la qualifie de « vieil jeu » dans son *Grand et Vrai art de pleine rhétorique*⁴³. D'autre part, Clément Marot ne cherche pas, comme certains de ses modèles et contemporains, à repousser les limites de la forme. On ne rencontre pas, dans *L'Adolescence*, de bergerettes (rondeau-virelai sans refrain médian, pratiqué, par exemple, par Jean Robertet), de rondeaux jumeaux comme ceux qui figurent dans *L'Art de rhétorique* de Jean Molinet⁴⁴, de rondeaux-rébus comme on en trouve chez Jean Marot ou même en ouverture du manuscrit de Lille⁴⁵, ni même de rondeaux monosyllabiques comme on en rencontre dans les arts de seconde rhétorique. Le seul cas original dans la section marotique est le célèbre « rondeau parfait » qui clôt la section, dont Thierry Mantovani a livré une belle analyse. Là encore, Marot cherche moins à innover qu'à imiter avec une exceptionnelle virtuosité des audaces anciennes. Il a rencontré cette forme « rarissime

⁴¹ AC, p. 108-109, v. 328-329. Sur cette appellation, voir Gratien du Pont, *Art et science de rhétorique mettrifiée*, Véronique Montagne (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 147 : « Triolletz, qui estoient ditz le temps passé "Rondelletz" » et Thomas Sébillet, éd. citée, p. 107. Voir aussi Taku Kuroiwa, « "Le viel jeu" en mouvement : la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du *Mystère de la Passion* (la *Creacion du Monde* et la Première Journée) d'Arnoul Gréban », Xavier Leroux (dir.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge. Actes du colloque organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 143-157.

⁴² *Le Dieu Gard de Marot à son retour de Ferrare en France Avecques la triumphe des trioletz... composez pa[r.] Jehan Chapperon*, Paris, pour Pierre Sargent, [1537].

⁴³ Pierre Fabri, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969, 3 vol. [Rouen, A. Lestringant, Société des Bibliophiles Normands, 1889-1890], t. II, p. 69. Le paradoxe veut toutefois que le triolet soit mentionné par Boileau dans son *Art poétique* comme l'une des formes caractéristiques de l'art marotique (« Marot bientôt après fit fleurir les ballades ; / Tourna des triolets, rima des mascarades ») !

⁴⁴ Ces rondeaux dits « jumeaux » figurent aux paragraphes 24 et 25 du traité de Molinet. Voir l'éd. de Guillaume Berthon et Philippe Frieden, Jean-Charles Monferran (dir.), *La Muse et le Compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 233-234. Sur ce procédé, voir aussi Denis Hüe, « Enjeux et emblèmes de la poésie à lectures multiples », *Romania*, 109/2-3, 1988, p. 386-395.

⁴⁵ Adrian Armstrong, « Jean Marot's Rebus-Rondeau : Sense and Space », *Le Moyen Français*, 42, 1998, p. 19-27.

qu'il n'invente pas⁴⁶ » chez son père : un rondeau de même nature est en effet aisément attribuable à Jean Marot, deux autres le sont de manière moins certaine⁴⁷. Au reste, le rondeau parfait est proche de quelques formes composées que l'on rencontre depuis la fin du xv^e siècle. Si le terme « *chapelet* » désigne un « rondeau redoublé » dans *L'Instructif de la seconde rhétorique*, art poétique placé à l'ouverture du *Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique* d'Antoine Vérard (imprimé vers 1501), le « rond chapellet » que l'on rencontre dans l'anthologie elle-même (pièce 418, f. 101 v^o) ressemble à la forme marotique. Après une strophe initiale de quatre vers, chaque couplet s'achève sur l'un des vers de cette strophe matricielle : les vers 1, 4 (deux fois), puis 3 sont redistribués sous forme de refrains répétés à la suite des quatre couplets qui suivent. La nouveauté proposée par Clément Marot se situe alors sans doute dans la répétition finale du vers initial sous forme de rentrement, « En liberté », offrant une nouvelle « perfection » au poème que le « rond chapellet » du *Jardin de Plaisance* ne possédait guère.

§10

L'autre phénomène formel dont Clément Marot hérite directement des deux générations de poètes qui le précèdent est celui du refrain à rentrement. Alors que la strophe initiale du rondeau a eu tendance à s'amplifier, le refrain répété a plutôt eu tendance, lui, à s'écourter. Ce raccourcissement apparaît d'abord de manière purement scripturaire. Dès le xiii^e siècle, le refrain est généralement copié entièrement à l'ouverture du poème. Les copistes abrégèrent ensuite sa reprise au milieu et à la fin en ne copiant que ses premiers mots, suivis ou non de la mention « *etc.* » : au lecteur de restituer les vers non écrits. Qu'il s'agisse d'une conséquence de cet usage graphique ou d'un désintérêt croissant pour la répétition au sein du poème non chanté, la portion de vers à répéter semble s'être elle-même raccourcie dès la fin du xiv^e siècle jusqu'à se réduire au seul vers initial, voire à son premier hémistiche. La date de naissance de ce phénomène est incertaine. Il met en tout cas l'accent sur le jeu de la réintroduction syntaxique du début du refrain à la fin des deux couplets, jeu qui prend visiblement le pas sur le plaisir de la répétition pure : Daniel Poirion notait une attention croissante, dès le xv^e siècle, pour le « délicat ajustage des serrures grammaticales⁴⁸ » qui permettent un enchaînement harmonieux du couplet et du refrain. Si cette quête d'harmonie syntaxique est ancienne, elle constitue peu à peu l'un des enjeux majeurs du rondeau à rentrement qui devient moins un art

⁴⁶Thierry Mantovani, « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », Christine Martineau-Génieys (dir.), *Clément Marot et L'Adolescence clémentine, Actes du Colloque de Nice (10 janvier 1997)*, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 59-77, p. 67.

⁴⁷Ces trois pièces figurent dans l'édition Defaux-Mantovani, p. 188-191, V-VI-VII, pour l'attribution voir les riches commentaires en note p. 471-478.

⁴⁸Daniel Poirion, *Le Poète et le prince, op. cit.*, p. 356.

du chant qu'un art de la pointe⁴⁹. La formule connue est à la fois répétée et décentrée : sa fonction, parfois même la classe grammaticale des mots qui la constituent varient, au point de créer un mélange de familiarité et d'étrangeté à l'oreille de l'auditeur du poème.

§II

Le mot *rentrement*, comme l'a bien montré Jennifer Britnell, désigne d'ailleurs initialement le mécanisme virtuose de réintroduction syntaxique, avant de désigner, par métonymie, le refrain abrégé lui-même⁵⁰. L'exigence rhétorique du « rentrement » au sens premier du terme, déjà mentionné dans *L'Instructif de la seconde rhétorique*⁵¹, se double de règles nouvelles à l'époque de Marot. Dans son *Chappelet des Princes* (1518), Jean Bouchet recommande de « clorre et rentrer⁵² ». Le rondeau doit pouvoir « clorre », c'est-à-dire que ses couplets doivent faire sens à eux seuls, sans refrain, mais aussi « rentrer », c'est-à-dire être capables d'accueillir le début du refrain, sans que cela ne nuise à la syntaxe. Pour Jennifer Britnell, la difficulté de l'exercice explique en partie le déclin du rondeau. Il est certain que l'un de ses paradoxes est d'exiger une adresse extrême pour un poème bref, moins noble que la ballade ou le sonnet : la difficulté pouvait en ce sens apparaître comme une fin en soi, réduisant le poète au statut d'artisan du vers. Ce n'est pas, en effet, le *furor poeticus* qui donne naissance au rondeau et à ces formes lyriques codifiées.

L'HÉRITAGE POÉTIQUE : UNE POÉSIE MINIATURE

§I2

Il ne faut donc pas s'y tromper : le rondeau est une forme qui requiert une évidente maîtrise. Par la concision qu'il suppose (dix ou treize vers sans compter le retour du refrain, sur seulement deux rimes), il représente un défi d'écriture : comment parvenir à dire beaucoup « a brief motz⁵³ » ? Il n'est guère étonnant que Mercure, « Chef d'élo-

⁴⁹Rappelons néanmoins qu'il reste théoriquement possible de chanter un rondeau à rentrement, tout comme un rondeau à refrains répétés d'un ou deux vers. Voir, à ce sujet, l'échange paru dans la revue *Ars Lyrica* : Howard Garey, « Can a Rondeau with a one-line refrain be sung ? », *Ars Lyrica*, 2, 1983, p. 9-21 et la réponse d'Howard Mayer Brown, « A Rondeau with a One-Line Refrain can be sung », *Ars Lyrica*, 3, 1986, p. 23-35. En ce sens, le rentrement est bien un effet rhétorique, mais il ne nuit pas à la possibilité d'une « mise en chant ».

⁵⁰Jennifer Britnell, « Clore et rentrer : the Decline of the Rondeau », *French Studies*, XXXVII, 3, juillet 1983, p. 285-295.

⁵¹Voir l'édition récente d'Emmanuel Buron, Olivier Halévy et Jean-Claude Mühlethaler dans *La Muse et le Compas*, op. cit., p. 98-107 (et l'introduction p. 46-48).

⁵²*Le Chappelet des Princes*, publié à Paris au sein d'un recueil de divers textes par Galliot du Pré en 1518, f. 34 r°, cité par Jennifer Britnell, art. cit., p. 285.

⁵³L'expression est de Charles d'Orléans, dans *Poésies*, éd. P. Champion, Paris, Honoré Champion, 1927, t. II, R.CXII, p. 354, v. II.

quence », se prête au jeu dans l'épître du « Dépourvu »⁵⁴. Tout comme chez ses prédécesseurs, Clément Marot conçoit le rondeau comme un lyrisme miniature, capable de subsumer en quelques vers un discours *subtil*⁵⁵ ; capable aussi de dépasser l'aspect purement rhétorique de son élaboration pour en faire un objet poétique, vecteur de fiction lyrique, miroir des *personae* du poète, porte-voix de discours amoureux fictionnels. On y retrouve d'ailleurs deux visages du poète que l'on rencontre dans toute l'œuvre de Marot : le poète artisan et le poète amoureux.

§13

La virtuosité intrinsèque de la forme explique que l'on trouve souvent dans les rondeaux de Marot un discours métapoétique mettant en scène le talent du poète. Ainsi doit se lire le ton didactique du tout premier rondeau, répondant à un rimeur qui n'est pas nommé (peut-être inventé) : Marot se fait appeler « maître Clément » (v. 2) et préconise un usage exigeant du rentrement, excluant l'emploi du vocatif⁵⁶. Le fait d'ouvrir la section sur une pareille rodomontade pourrait étonner dans le contexte d'un recueil d'*adolescence* où les autres sections génériques semblent davantage construites selon la mise en scène d'une maîtrise progressive⁵⁷. Il s'agit en fait de rappeler, au seuil de la séquence, le goût du rondeau pour le langage métapoétique. « Il y a un narcissisme du rondeau », avançait justement Pierre-Yves Badel⁵⁸. Le rondeau noté n° 15 de Machaut (« Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin », fol. 153 r° du BnF fr. 22546) constitue l'un des cas exemplaires de cette propension du rondeau à parler de lui-même⁵⁹. Plus proche de Marot, un rondeau du manuscrit de Lille met en scène un poète qui reçoit les conseils de trois dames pour composer son ouvrage : « Bien com-

⁵⁴ AC, p. 174-175, v. 23-37.

⁵⁵ Sur la notion de *subtilité* en moyen français, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Un engin si subtil* ». Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle, Paris, Honoré Champion, 1985, p. 6-11.

⁵⁶ Sur cette interdiction nouvelle, on consultera l'article d'Ellen Delvallée, « Technique du rentrement et devenir du rondeau : Marot et les "plus sçavans Poètes" », à paraître dans les actes du séminaire « Le Printemps des Poètes » de l'Université de Paris Sorbonne, dirigé par Clotilde Dauphant. Nous la remercions beaucoup de nous l'avoir transmis avant sa publication.

⁵⁷ Voir sur ce point Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : L'*Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française, autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, 1997, p. 55.

⁵⁸ Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », *Cahiers V.-L. Saulnier, Grands Rhétoriciens*, 14, 1997, p. 13-35, ici p. 13.

⁵⁹ Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. Vladimir Chichmaref, Genève, Slatkine Reprints, t. II, 2013 [Paris, Champion, 1909, 2 vols ; Genève, Slatkine Reprints, 1973, 1 vol.], p. 575. Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Ma fin est mon commencement*. De l'essence de la poésie et du chant chez Guillaume de Machaut », Deborah McGrady et Jennifer Bain (dir.), *A Companion to Guillaume de Machaut. An interdisciplinary Approach to the Master*, Leiden-Boston, Brill, 2012, p. 69-78.

mencer fait tousjours bien parfaire / Ung bon rondeau⁶⁰ » (v. 8-9), rappelle l'une d'entre elles : il faut aussi « faire bien rencontrer / Les matières selon subget affaire » (v. 11-12) et « clorre et rentrer » (v. 14). Le rondeau contient ainsi, comme dans un miroir, le rappel de ses règles. Le phénomène est d'autant plus courant qu'on le rencontre dans bon nombre d'arts de seconde rhétorique. Ainsi, dans *L'Instructif* comme dans *L'Art de rhétorique* de Molinet, les commentaires sur le rondeau sont livrés sous forme de rondeaux. Le savoir poétique est confié à la compréhension théorique du lecteur, mais aussi à son intelligence imitative.

§14

La maîtrise affichée par le premier rondeau marotique est thématifiée dans les pièces métadiscursives qui suivent (R. III, VII, XVII-XXI). Mais le jeu va plus loin : la maîtrise devient une provocation. Dans le rondeau III, le poète invective les « détracteurs » de son « maître » et fait du rondeau une nouvelle arme plus puissante qu'un canon : « Et eussiez-vous de rimes, et rondeaux / Pleins trois barils, voire quatre tonneaux, / Je veux mourir, s'il ne vous les défonce / Du premier coup⁶¹ ». Écrire un rondeau est non seulement la preuve d'une maîtrise mais aussi une manière de revendiquer publiquement son talent ou celui d'un tiers. Ainsi en va-t-il du rondeau XXI qui loue les dons de l'un des protégés de Marguerite de Navarre, Victor Brodeau, tout en mettant en scène la subtilité de Marot lui-même qui façonne un acrostiche à partir du nom du destinataire. Bien souvent, le *je* revêt les habits de l'humilité voire de la dépréciation de soi pour mieux exhiber une discrète mais véritable maîtrise : ainsi de la complexité métaphorique du discours de celui qui prétend pourtant que sa plume distille de la bourbe (R. XIV⁶²), ou du malicieux « art de ne rien dire » (selon l'expression de François Cornilliat⁶³) que déploie tel « écrit mal poli et limé » (R. LX, v. 4), ou encore des rimes vertigineuses de celui qui prétend barboter « en eau basse » (R. XVIII).

§15

De façon moins paradoxale, beaucoup de rondeaux se contentent de jouer subtilement la carte de la virtuosité sur les divers plans évoqués par le rondeau initial (*inventio*, *elocutio*, art du refrain et de la pointe, différents plans qui sont souvent cumulés). Qu'on songe à la virtuosité des jeux de sonorité (à la rime et à l'intérieur du vers) : raffinement d'évocation du « lieu de plaisance » où résonnent les chants d'oiseaux (R. XXXVI : le « val tapissé de lavande », le « serin léger » qui appelle « le geai » du vers sui-

⁶⁰M. Françon (éd.), *Poèmes de transition...*, op. cit., p. 340.

⁶¹AC, p. 280, v. 12-15.

⁶²Dont certains critiques font une lecture ironique : voir Corinne Noirot-Maguire, « Entre deux airs », op. cit., p. 117-118.

⁶³François Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet. La poésie de la Renaissance et le choix de ses « arguments »*, Genève, Droz, 2009, p. 955-978.

vant, etc.); sonorités obsédantes et sensuelles du rondeau sur le « baiser de s'amie » (R. LVII) qui semble ainsi préfigurer le sonnet 18 des *Œuvres* de Louise Labé (« Baise m'encor... »); savant jeu de miroirs entre l'art et la nature, soutenu par la rime et les multiples allitérations qu'elle suscite dans le R. LVI selon l'analyse de Thierry Mantovani⁶⁴; cascade de rimes en paronomase (a en [ɑ̃] et b en [ɑ̃]) pour épingler l'inconstance d'Isabeau (R. LXVI), etc. Marot a volontiers recours aux équivoques, qu'elles soient ou non placées à la rime : pensons par exemple au deuxième rondeau qui joue sur un emploi sylleptique d'*Anglais*, à la fois « britannique » et « créancier », et sur le quiproquo linguistique (« baille, baille » !); à l'humour encore « De la jeune dame, qui a vieil mari » (R. VIII) où le « vieillard » se révèle incapable du « vieil art » de Vénus quand pour toute « prouesse », il ne peut que demander « où est-ce ? ». Virtuosité enfin de l'invention, lorsque le poète parvient à trisser en quinze vers de véritables saynètes : narration au détour de périphrases à sous-entendus sexuels de la sortie d'affriolantes jeunes nonnes hors du couvent (R. XXXVII); récit distillé avec une nostalgie gourmande de quelque dangereuse expédition nocturne chez une belle (R. XLVI); évocation d'une joyeuse alliance (R. XXXIX) coulée dans de rapides octosyllabes à la syntaxe lumineuse et naturelle (et pourtant d'une harmonie sonore très recherchée⁶⁵); variation à l'infini des jeux traditionnels autour de l'opposition du *corps* et du *cœur* (R. XI, XLV, L, LIV, LVIII) qui font indubitablement écho à une topique du discours intérieur que l'on retrouve aussi bien dans la poésie de Charles d'Orléans que dans celle de François Villon⁶⁶.

§16

En outre, le rondeau fait entendre la voix du poète amoureux. Comme le suggère Simone Perrier, « il serait difficile pourtant de capter dans *L'Adolescence clémentine* une voix amoureuse qui serait, dans la continuité, celle du poète⁶⁷ ». De fait, la poésie courtoise, telle qu'elle est pratiquée aux XIV^e et XV^e siècles, et dont Marot est en partie l'héritier, repose sur des « postures⁶⁸ » courtoises. Rien d'étonnant, en cela, à ce que

⁶⁴Voir son analyse par Thierry Mantovani, « Remarques sur la rime chez Clément Marot », S. Perrier (dir.), « Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, vol. 16, janvier 1997, p. 52-53.

⁶⁵Voir les observations de Vân Dung Le Flanchec sur l'enrichissement de la rime dans chaque strophe (*Clément Marot. L'Adolescence clémentine*, Neuilly, Atlande, 2018 (2^{de} éd. revue et mise à jour, 1^{re} éd. 2006), p. 294).

⁶⁶François Villon, « La complainte de Villon a son cuer », Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *Lais, Testament, Poésies diverses*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 308-309. Sur cette tradition, voir Denis Hüe, « Propos cordiaux : le cœur dans les poèmes dialogués », *Senefiance*, 30, 1991, p. 123-143.

⁶⁷Simone Perrier, « La poésie amoureuse dans *L'Adolescence Clémentine* », Christine Martineau-Génieys (dir.), *Clément Marot et L'Adolescence clémentine. Actes du Colloque de Nice (10 janvier 1997)*, Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 7-20, ici p. 11.

⁶⁸Nous empruntons cette notion à Jean Meizoz. Sur la pertinence de son utilisation pour le discours

Clément Marot laisse parfois la parole à une dame (R. LXIV, par exemple), ou prenne tour à tour la voix d'un amant heureux (XLVII) ou malheureux (L).

§17

Ainsi, l'amour est parfois présenté comme une expérience douloureuse, décevante. Dans le rondeau IX, le poète-amant avoue avoir été déçu par l'inconstance de sa bien-aimée et forcé de renoncer à l'amour : l'*incipit* « D'être amoureux n'ai plus intention » (v. 1), réintroduit à la fin « Parquoi conclus, que c'est abusion / D'être amoureux » (v. 15), fait écho à l'une des postures chères à Charles d'Orléans : celle du vieil amant désabusé que le médecin, « Nonchaloir », guérit de « l'amoureuse maladie⁶⁹ », posture que l'on retrouve dans un grand nombre de rondeaux issus de recueils collectifs. La dame, comme le dit l'amant du rondeau IX, est source de désillusions : comparée à un « petit scion » (un jeune rameau) « qui toujours ploie à dextre, et à senestre » (v. 11-12). Ce thème misogyne de la femme déloyale est aussi un motif relativement courant dans les recueils de rondeaux : Vaillant met par exemple en garde son ami Tanguy du Chastel à propos de sa dame : elle « vous jouera du *trompatis*⁷⁰ » ! La voix amoureuse que fait résonner Marot peut donc difficilement être interprétée comme un témoignage personnel. L'amant content et l'amant malcontent sont deux postures que l'on rencontre dans les recueils de rondeaux, parfois chez le même poète, comme pour mettre en scène la soumission de tout sujet d'amour à Fortune. C'est pourquoi l'on trouvera côte-à-côte, chez Marot, deux voix contradictoires entre les rondeaux XLVII et XLVIII.

§18

Le rondeau se prête d'autant mieux à ces jeux de postures que son petit format lui donne une allure fragmentaire, comme s'il était une réplique échappée d'un échange éparpillé. La tradition du rondeau amoureux repose essentiellement sur l'usage d'images frappantes et de formules topiques dont il faut à la fois juger la dimension intertextuelle mais aussi l'usage toujours singulier. En cela, les rondeaux amoureux de Marot sont profondément nourris par l'écriture de la littérature française du Moyen Âge, plus encore peut-être que du pétrarquisme⁷¹, pourtant déjà sensible dans les rondeaux de Jean Marot⁷².

§19

lyrique médiéval, voir l'introduction de l'ouvrage : Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve (dir.), *Un territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 22-24.

⁶⁹ Charles d'Orléans, *Poésies*, op. cit., p. 120, Ballade LXXIII, v. 8.

⁷⁰ Éd. B. Inglis, XI, p. 83, v. 12.

⁷¹ Les rapprochements suggérés par Claude Albert Mayer dans son édition sont toujours très lointains. Voir les critiques formulées par Gérard Defaux dans sa propre édition (t. 1, p. 529-530).

⁷² Voir les rondeaux XXX et XL qui paraphrasent de très près des textes de Serafino (*Les Deux Recueils*, op. cit., p. 78-79, 84-85 et les notes p. 349 et 351-352).

Le rondeau LVIII est un bel exemple de cette filiation. Il repose sur l'ancienne topique de l'amour de loin : le langage poétique naît du désir que nourrit l'éloignement des amants. Comme l'a noté Gérard Defaux, le motif de l'échange des cœurs (« Car si tu as le mien plein de langueur, / J'ai avec moi le tien plein de vigueur », v. 12-13), présent dans la poésie italienne, l'est tout autant dans la tradition française, en particulier chez Charles d'Orléans : « Puis que le cueur de moy avés, / Le vostre fault que me laissiés⁷³ », supplie l'amant dans une ballade qui suit la *Retenue d'Amour*. Dans le rondeau LIV, Marot fait dire à l'amant qui prie la dame de mettre son cœur « sous (sa) commande » : « Le triste corps, ne le laisse sans cœur, / Mais loges-y le tien, qui est vainqueur / De humble serf... » (p. 331, v. 12-14). Comme chez René d'Anjou, chez Charles d'Orléans ou chez François Villon, le cœur est, chez Marot, une instance incarnée qui « veille à part / en languissant » – comme dans le Rondeau VIII (p. 284, v. 8-9) qui donne la parole à une jeune dame malheureuse d'être mariée à un vieillard. Un rondeau de Marot sur le thème topique du cœur enflammé d'amour fait en outre directement écho à un rondeau d'Alain Chartier, que le poète a peut-être lu dans le *Jardin de Plaisance* où 14 des 23 rondeaux d'Alain Chartier sont regroupés sous le titre de « Complainte du prisonnier d'amours » (fol. 161r-162r), et qui s'achève sur cette pièce :

Au feu ! Au feu ! Au feu, qui mon cuer art
Par un brandon tiré d'un doulx regart,
Tout enflambé d'ardant desir d'amours⁷⁴.

§20

Là où l'amant chez Alain Chartier appelle plusieurs allégories à son secours pour riposter contre une telle attaque et quémante « Eaue, pitié, de lermes et de pleurs » (v. 14), l'amant marotique supplie la dame ou Vénus (« ma seule Déesse ») d'éteindre cet incendie d'amour. Le cœur, ici, souffre. Mais il peut aussi, chez Marot, se transformer en oiseau : « Mon cœur vole comme l'aronde / Vers toi, en prières, et dits » (Rondeau XLIV, p. 321, v. 2-3), motif que l'on rencontre, par exemple, dans le recueil en rondeaux de Blosseville sous la plume de Fredet, secrétaire de Charles d'Orléans : « A quoy tient que le cueur me volle / Par Dieu, m'amour, quant je vous voy⁷⁵ ? ». La distance amoureuse justifie ce rêve d'envol que l'on rencontre aussi chez Charles d'Orléans (« Quand commenceray à voler », Rondeau LXXII⁷⁶). Marot écrit encore, au rondeau X : « Je la désire,

⁷³ Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. P. Champion, Paris, Honoré Champion, 1923, t. I, p. 18, Ballade II, v. 12-13.

⁷⁴ *The Poetical Works of Alain Chartier*, op. cit., XIX, p. 383-384, v. 1-3.

⁷⁵ Barbara Inglis (éd.), *Le Manuscrit B. N. nouv. acq. Fr. 15771 : Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1985, XIV, p. 86, v. 1-2.

⁷⁶ Charles d'Orléans, *Poésies*, op. cit., t. II, p. 331, v. 1.

et souhaite voler, / Pour l'aller voir, et pour nous consoler » (p. 286, v. 12-13). Rêve de communication orale au sein de l'écriture, le rondeau épistolaire ne sert pas seulement à faire l'éloge des grands, il sert aussi de *brief* entre les amants. Dans le rondeau XLI de *L'Adolescence*, le poète s'adresse à une dame qui ne lui donne plus de nouvelles :

Bon jour : et puis, quelles nouvelles ?
N'en saurait-on de vous avoir ?
S'en bref ne m'en faites savoir,
J'en ferai de toutes nouvelles. (p. 318, v. 1-4).

§21

Dans le rondeau suivant (R. XLII) l'amant a reçu des nouvelles de son amie, comme le rappelle le titre. Les formules employées par Marot font directement penser à Charles d'Orléans qui, dans la ballade XIV, s'écrit : « Quelles nouvelles, ma maistresse ?/ Comment se portent noz amours⁷⁷ ? », et, dans la chanson XLII (qui répond à la forme du rondeau) : « Il me deplaist de vous escrire. / Car j'aymasse mieulx à le dire / De bouche...⁷⁸ ». Le paradoxe du rondeau repose alors, chez Marot comme chez ses prédécesseurs, sur le pouvoir évocatoire de la brièveté. Contrairement à l'épître, qui explicite les circonstances et la relation entre les correspondants, le rondeau joue de l'allusion et suppose une connivence.

RELIER LES RONDEAUX : UNE LOGIQUE ANCIENNE

§22

Le dernier aspect qui révèle le rapport que Marot entretient avec la tradition consiste dans le regroupement des rondeaux en une section unique. Dans l'épître liminaire des *Œuvres* qu'il publie en 1538, le poète insiste tout particulièrement sur l'ordre de son recueil qu'il a mis « en belle forme de livre » (p. 64). On aurait tort de n'y voir qu'un argument publicitaire sans conséquence⁷⁹. En publiant parallèlement à son *Adolescence clémentine* les œuvres de son père Jean et celles de Villon (1533), Clément comprend que la mise en forme rigoureuse d'une œuvre originellement éparse aide à sa transmission fidèle, les libraires et imprimeurs ayant plus de scrupules à démembrer ce qui paraît clai-

⁷⁷ Charles d'Orléans, *Poésies*, op. cit., t. I, p. 31, v. 1-2.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 229, v. 4-6.

⁷⁹ Voir notamment Francis Goyet, « Sur l'ordre de *L'Adolescence clémentine* », G. Defaux et M. Simonin (dir.), *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 593-613 et Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 391-402.

rement constituer un tout organique⁸⁰. Pour Marot, l'ordonnancement du livre consiste à classer les poèmes d'abord selon leur genre et ensuite selon des critères qui peuvent relever du chronologique (la biographie du poète), du formel (du texte le plus simple au plus complexe) ou du thématique⁸¹.

§23

Le choix prioritaire du critère générique n'est pas neuf : il constitue de fait l'un des modes traditionnels de classement des livres de poésie depuis le Moyen Âge. Si l'on met à part les chansonniers pluriautoriaux classés de manière générique, les manuscrits auctoriaux, souvent élaborés sous la supervision attentive des poètes eux-mêmes, répondent à cette logique. Ainsi en va-t-il par exemple du BnF fr. 1586 de Guillaume de Machaut (ca. 1350) dont les poèmes musicaux sont classés par genre, ou des manuscrits de poètes non musiciens : le premier manuscrit de Christine de Pizan s'ouvre ainsi sur les *Cent ballades*⁸², véritable recueil dans le recueil, suivi par des sections de virelais, d'autres ballades, de lais et de rondeaux. Il en va de même dans les manuscrits de Jean Froissart ou dans le grand manuscrit d'Eustache Deschamps, le BnF fr. 840, même si celui-ci témoigne d'un classement moins strict⁸³. Enfin, dans un manuscrit d'Alain Chartier, (Grenoble, Bibliothèque municipale, 874), datant du milieu du xv^e siècle, on trouve encore une série de quatre ballades (fol. 55v-58v) suivie de vingt-deux rondeaux (fol. 58v-64v)⁸⁴.

§24

Au tournant du xv^e et du xvi^e siècle, le critère générique paraît toutefois s'estomper. Dans le *Jardin de Plaisance*, par exemple, on ne trouve plus d'organisation systématique par genre même si les poèmes continuent d'être rassemblés par grappes plus ou moins homogènes. De même, dans les œuvres des grands auteurs de l'époque, ce type de classement se fait plus rare. On peut certes citer les *Opuscules* de Jean Bouchet, publiés à Poitiers en 1525, dans lesquels une section d'une petite quinzaine de rondeaux fait suite au *Chapelet des princes*, lui-même composé de 50 rondeaux entre lesquels s'intercalent régulièrement 5 ballades. Mais la plupart des Grands Rhétoriciens utilisent le rondeau comme une forme insérée à l'intérieur de plus vastes poèmes, renouant avec la tradition médiévale de l'insertion lyrique (à l'image de l'épître « du Dépourvu » de Marot). Ainsi, chez ce dernier, la longue épître de Maguelonne se conclut sur un rondeau,

⁸⁰Sur l'ordre imposé par Clément aux éditions de Jean Marot et de Villon, voir Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 406-410 et 414-421.

⁸¹Sur ce classement, voir notamment Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 436-440.

⁸²Manuscrit de Chantilly, Musée Condé, Bib. du château, 492, fol. 2r-22v.

⁸³Voir par exemple Clotilde Dauphant, « *Qui voudra de mes choses sçavoir* : Lire Machaut, Froissart et Deschamps dans leurs œuvres complètes », Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner et Michelle Szkilnik (dir.), *Les manuscrits médiévaux témoins de lectures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 135-150.

⁸⁴*The Poetical Works of Alain Chartier*, op. cit., p. 81-83.

« Comme Dido », lequel propose une subtile réflexion sur ce qui rapproche et éloigne à la fois les héroïnes antique et médiévale⁸⁵. C'était aussi le cas du rondeau LXV qui, dans sa première publication, parachevait la dernière des élégies de *La Suite de l'Adolescence clémentine* (et ainsi la section tout entière), avant d'être réintégré en 1538 dans l'unique section de rondeaux des *Œuvres*, celle de *L'Adolescence*⁸⁶. Le rondeau peut en effet avoir une fonction conclusive. On rencontre ce type d'emploi chez Georges Chastelain qui place un rondeau à la fin de l'épître qu'il écrit pour son ami Pierre de Brézé : comme l'a montré Estelle Doudet, ce rondeau ouvre à nouveau sur l'éternité de la mémoire en projetant le nom du défunt répété au refrain⁸⁷. Quant aux deux rondeaux insérés dans l'épître du Dépourvu et à celui qui figure au début de l'épître dédicatoire originelle du « Temple de Cupido » (p. 384-385), ils correspondent davantage au modèle des prosimètres, ces longs poèmes de genre mixte des Grands Rhétoriciens qui mêlent passages en prose et passages versifiés, qu'il s'agisse de rimes suivies ou de formes closes (rondeaux, ballades).

§25

À part ces cas isolés de rondeaux utilisés comme ponctuation, Marot regroupe la totalité des autres pièces du genre dans une section qu'il faut donc analyser comme telle, en prenant en compte les échos qu'elle tisse avec le reste du livre, mais aussi les liens que les pièces entretiennent entre elles au sein de la séquence⁸⁸. Dans le livre, la section a été en quelque sorte annoncée de deux manières : d'une part, dans le « Temple de Cupido », comme nous l'avons vu, le rondeau est donné comme le B.A.BA. des amoureux (v. 327-332) ; d'autre part, le début de la « Petite épître au roi » cite le rondeau comme l'« ébat » par excellence du jeune poète qui cherche encore une position à la cour du roi. Ces deux passages-clés installent donc d'emblée la pratique du rondeau dans l'univers traditionnel du plaisir et de l'amour.

§26

Comme on l'a vu, l'ouverture de la section est essentiellement métadiscursive, mettant en scène la question de la maîtrise poétique (R. I, continué par III et VII). À l'autre bout de la section, le rondeau parfait lui fera écho en constituant une éclatante démonstration de virtuosité (mais sans esbroufe). Après cet exorde en fanfare, le jeune poète

⁸⁵Sur ce rondeau, voir Frank Lestringant, *Clément Marot, de L'Adolescence à L'Enfer*, Orléans, Paradigme, 2006, p. 83-87.

⁸⁶Pour voir la pièce dans sa configuration initiale, voir l'éd. procurée par François Rigolot, *op. cit.*, t. 1, p. 305.

⁸⁷Estelle Doudet, *Poétique de George Chastelain (1415-1475). Un cristal mucié en un coffre*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 560.

⁸⁸Voir les bons conseils prodigués à cet égard par Jean Vignes : « En un rondeau, ou deux, ou davantage... » Effets de singularité et de parallélisme dans les rondeaux de *L'Adolescence clémentine*, J. Vignes (dir.), *En relisant L'Adolescence clémentine, Cahiers Textuel*, vol. 30, janvier 2007, p. 171.

paraît faire ses gammes (comme doit les faire l'apprentie amoureuse du R. IV, v. 14) en livrant pêle-mêle une série de rondeaux abordant les thèmes les plus traditionnels, de l'amour charnel (R. IV) ou idéalisé (XI) à la satire des médisants (VI) en passant par le motif médiéval de la « maumariée » (VIII), thèmes qui reviendront très régulièrement dans la section. Suivent deux poèmes courtois (XII-XIII) que prolonge logiquement une série de rondeaux encomiastiques, souvent constitués en dialogue (XIV-XXII), qui reprennent une tradition ancienne très vivace, telle qu'on peut l'observer dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans où le rondeau se transforme en monnaie d'échange, voire en petit poème épistolaire⁸⁹. Les rondeaux suivants (XXIII-XXIX) paraissent passer en mode mineur, placés sous le signe de la Fortune et de ses revers ; une complainte (XXIX) couronne logiquement la séquence, avant que deux poèmes religieux (XXX-XXXI) rappelant les dernières ballades ne donnent un sens spirituel à la douleur. Aux contradictions chrétiennes (« Deuil ou plaisir ») succèdent les contradictions terrestres, celle de la paix que traitent les rois du monde (XXXII, juin 1520) et des guerres qu'ils déclenchent aussitôt (XXXIII, juin 1521). S'ouvre ensuite une longue séquence amoureuse (XXXV-LVIII) où alternent notamment le chant délicat des alliances et les échanges de gages. On trouve en son cœur un véritable cycle miniature (XLIV-L) qui mène du désir à sa réalisation puis à la trahison. Ajoutés dans l'édition de 1538, les huit derniers rondeaux présentent moins d'unité, bien que les thèmes abordés soient tous déjà présents dans les pièces qui précèdent. Chacun de ces nouveaux ajouts paraît ainsi dialoguer avec une pièce antérieure jusqu'au rondeau parfait qui conclut majestueusement la section par son aspect de récapitulation formelle et thématique, tout en incarnant le terme de l'*Adolescence* du poète : la libération après l'éprouvante expérience de la prison qui met fin au vert paradis de la jeunesse.

§27

Au-delà de ce parcours global qui invite le lecteur à musarder dans le « petit jardin » que Marot a cultivé « d'arbres, d'herbes, et fleurs de [s]on printemps » (p. 70), il faut prêter une attention toute particulière aux liens plus étroits qui enserrant chaque pièce,

⁸⁹Le lien avec la « coterie » littéraire de Blois est particulièrement flagrant dans l'échange avec Étienne Clavier qui repose sur la spécularité du refrain, jeu citationnel fort répandu dans le manuscrit de Charles d'Orléans. Le fait qu'une femme (Jeanne Gaillarde) figure aussi parmi les correspondants rappelle lui aussi le manuscrit aurélien qui comprend quelques rondeaux de Marie de Clèves, la dernière épouse du duc – de même que Jammette de Nesson, la nièce de Pierre de Nesson, échangeait un rondeau avec Tanguy du Chastel dans le BnF nouv. acq. fr. 15771 (fol. 39r). Sur ce type d'échanges avec des poétesses, voir Catherine Müller, « “En donnant lieu à la main féminine” : lecture de quelques dialogues poétiques des xve et xvi^e siècles », Yasmina Foehr-Janssens et Jean-Yves Tilliette (dir.), « *De vrai humain entendement* ». *Études sur la littérature française de la fin du Moyen Âge offertes en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Genève, Droz, 2005, p. 65-82.

en multipliant les lectures croisées. Marot semble beaucoup tenir à ces effets de lecture auxquels invitent notamment les titres et les refrains⁹⁰. Dans son édition de Villon, il aborde minutieusement la question des titres du *Lais* et du *Testament* (les titres généraux comme ceux des pièces insérées dans la trame du *Testament*) et il se félicite dans sa préface de ces « titres mieux attitrés », c'est-à-dire refaits pour respecter la volonté de l'auteur ou permettre de mieux comprendre l'inscription de la partie dans le tout. De surcroît, le rondeau se prête particulièrement bien, en section, aux jeux d'échos entre les pièces. On a ainsi remarqué que, dans le manuscrit de Charles d'Orléans, les rondeaux étaient souvent copiés par paire, soit parce que les poèmes fonctionnaient comme un échange entre le poète et l'un de ses interlocuteurs, soit parce que les poèmes offraient une variation sur le même sujet ou sur le même refrain⁹¹.

§28

Ainsi, la lecture d'une pièce singulière s'enrichit toujours par la prise en compte :
 - de son entourage immédiat : la contigüité de deux rondeaux multiplie nécessairement les effets de lecture, qu'ils aient été ou non envisagés par le poète. On note alors d'évidents phénomènes de continuité, comme dans les R. XXIX-XXX où l'affliction née du décès du peintre Claude Perréal est relativisée par rapport au sens du sacrifice du Christ, mort qui porte à la fois « deuil » et « plaisir », car elle signifie pour le chrétien le rachat des péchés. Elle peut être plus circonstancielle et humoristique comme dans l'enchaînement des R. XXXIII-XXXIV où les mules caparaçonnées sur lesquelles sont juchés ceux qui se rendent au camp d'Attigny « où la guerre est si douce » (comme dit l'adage, *Dulce bellum inexpertis*, « la guerre est douce pour ceux qui ne la connaissent pas ») laissent place au cheval du poète que retient un hôtelier de Reims pour une nuit impayée. Au contraire, deux rondeaux contigus peuvent ménager un frappant contraste, comme ce même rondeau XXXIII avec celui qui le précède (XXXII), qui racontait les espoirs de paix issus de la rencontre du Camp du Drap d'Or : comme le dit amèrement le deuxième texte, « Le drap d'or bien peu sert, quand on pousse ». C'est aussi le cas, bien sûr, du rondeau responsif de Victor Brodeau qui ironise sur la rengaine du « bon vieux temps » entonnée par Marot (LXII-LXIII). La contigüité peut également faire vaciller le sens de ce qui semblait évident, comme dans le rondeau « Du disciple soutenant son maître

⁹⁰Voir les rapprochements faits par Jean Vignes à partir de ce type d'indices dans « “En un rondeau, ou deux, ou davantage...” », art. cit., p. 173-176 (pour les titres) et « “Rentrez de bonne sorte”. Le rentrement des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* », Vàn Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 48-50 (pour les refrains).

⁹¹Par exemple, deux rondeaux dialogués avec le cœur occupent la page 454 du manuscrit (cf. Charles d'Orléans, *Poésies*, op. cit., t. II, R. CCXLII et CCXLIII, p. 429-430) ; de même que deux rondeaux sur la Saint Valentin, copiés sur la même page 457.

contre les détracteurs » : s'agit-il du poète adolescent rendant hommage à ses maîtres⁹² ou plutôt d'un disciple marotique soutenant « Maître Clément » contre ses rivaux, comme la proximité avec le premier rondeau semble l'indiquer ainsi que le titre générique (« Du disciple... ») ?

- des rapports transversaux à l'intérieur de la section : nous avons déjà suggéré que certains titres (par exemple, IX « Du malcontent d'amours » et XLVII « Du content en amours ») ou certains refrains communs (LIV et LXIV : « Tant seulement ») invitent tout naturellement à des rapprochements au sein de la section des rondeaux entre des pièces éloignées. Mais les lectures croisées de ce type sont infinies. Il est ainsi facile de rapprocher les rondeaux qui abordent des thèmes communs, comme ceux des deux mauvaimariées, celle qui se languit en restant fidèle (LXV) et celle qui jure de ne pas se laisser faire (VIII), ou des deux inconstantes épinglées par un amant inconsolable (XLIX) ou railleur (LXVI). Mais on peut également faire dialoguer deux pièces qui présentent une similarité dans leur structure métrique (notamment quand elle est rare, comme dans le cas des rondeaux simples⁹³) ou leur construction rhétorique (comme les rondeaux-prétéritions XXI et LX, qui partagent d'ailleurs une rime, le poète variant seulement le degré d'ironie de ses protestations d'indignité).

- des rapports transversaux à l'intérieur de la totalité de l'*Adolescence clémentine*. En effet, le rondeau permet souvent de réécrire d'une manière plus succincte, plus condensée, un discours lyrique développé ailleurs, au sein de formes plus amples. Le cas bien connu des œuvres de prison (Épîtres X-XI, B. XIV, Rondeaux LXVI-LXVII) a souvent été abordé⁹⁴. On peut aussi naturellement rapprocher les pièces liées par des destinataires communs (notamment Marguerite de Navarre et Victor Brodeau) ou attachées à un même événement historique, comme les textes composés à l'occasion du Camp du Drap d'Or (Ballade VIII et Rondeau XXXII) puis de la guerre en Hainaut (Épîtres III-IV, Ballade IX et Rondeau XXXIII). Bien des thèmes traversent également l'ensemble du recueil : les œuvres de piété (Tristes Vers, Oraison Contemplative, Ballades XI-XIII, Chant royal, Rondeaux XXX-XXXI, Chanson XXV), le langage des couleurs (Épître VI, Rondeaux XXXV, XLIII et LXIII, Chanson VIII), l'amour ferme (*passim*, mais particulièrement

⁹²C'est la lecture que propose Ellen Delvallée dans l'article cité plus haut.

⁹³Voir Jean Vignes, « "En un rondeau, ou deux, ou davantage..." », art. cit., p. 172-173.

⁹⁴Voir notamment Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », J.-Ch. Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française, autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay/Saint-Cloud, « Feuilles de l'ENS de Fontenay/Saint-Cloud », 1997, p. 53-71 et Guillaume Berthon, *L'Intention du poète*, op. cit., p. 519-526.

rement « Temple de Cupido », Ballade VI, Rondeaux XLVII et LXII, Chansons XXX et XLII). Ces effets d'écho sont d'autant plus sensibles que l'écriture des rondeaux est contemporaine de celle des autres pièces. Si la structuration en sections estompe la parenté thématique des poèmes de genre différent, il revient au lecteur d'être sensible à ce choix éditorial tout en retissant les liens transversaux à l'échelle du recueil.

CONCLUSION : « AU CABINET DE MA MÉMOIRE... »

§29

Au terme du parcours, l'étude des rondeaux permet de prendre la mesure de l'innutrition médiévale qui préside à l'écriture du recueil marotique. Cela tient d'abord au fait que la vogue du rondeau traverse les ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles sans faiblir, au point de remettre en question nos représentations de l'histoire littéraire et notamment de la rupture entre Moyen Âge et Renaissance. Cela tient également au fait que l'aspect formulaire du rondeau et sa propension à fonctionner à partir d'images et de thèmes qui peuplent les anthologies lyriques donnent aux poèmes une dimension fondamentalement intertextuelle. De ce point de vue, le rondeau est bien une œuvre de mémoire.

§30

Dans la précoce « Épître du Dépourvu », Mercure, dont le visage céleste « illumine » la mémoire des hommes (v. 18), choisit précisément la forme du rondeau pour s'exprimer. En 1543, à l'autre extrémité de son existence, le poète met en œuvre à l'occasion du décès du trésorier Guillaume Preudhomme un complexe songe allégorique qui s'institue en véritable lieu de mémoire⁹⁵. Imaginant l'arrivée de l'ancien financier aux Champs Élysées, il prend un plaisir manifeste à raconter comment Preudhomme y recherche moins la compagnie de ses semblables que celle des plus illustres poètes français dont il connaît les vers par cœur :

Or donc, Espritz pleins de bonté naïve,
Souffrez qu'icy avecques vous je vive,
Puis que vescu avez au cabinet
De ma memoire⁹⁶.

§31

L'éloquente métaphore du « cabinet de ma mémoire » a de nombreux précédents dans les poèmes de Charles d'Orléans (« la chambre de ma pensee⁹⁷ », « l'ostellerie de

⁹⁵Ellen Delvallée a bien relevé l'importance de la mémoire dans ce texte (*Poétiques de la filiation, op. cit.*, p. 821-823).

⁹⁶Clément Marot, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 334, v. 35-38.

⁹⁷Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. cit., t. 1, Ballade CXIX, p. 181-182.

Pensee⁹⁸ »...). Elle s'inscrit dans un code de représentation de l'intériorité comme lieu clos, mais aussi des palais de la mémoire⁹⁹. Les rondeaux marotiques constituent sans aucun doute l'une des productions de ce cabinet de la mémoire peuplé des textes médiévaux que cite la « Complainte de Guillaume Preudhomme ». Dans *L'Adolescence clémentine*, Marot semble toutefois privilégier l'image du jardin : dans l'épître liminaire de 1532, où le poète compare le livre à un petit jardin qu'il a cultivé « d'arbres, d'herbes et de fleurs de [s]on printemps », mais surtout dans la « Petite épître au roi », où le rimeur entre ses vers « au jardin de son sens », fertile terreau de la tradition poétique (v. 13-14). Du cabinet au jardin cultivé, les deux métaphores représentent bien, au-delà de leurs différences, le lieu imaginaire où germe l'écriture au contact de la lecture.

Quelques mots à propos de : Guillaume Berthon

Guillaume Berthon est maître de conférences à l'université de Toulon. Ses travaux portent principalement sur la poésie de la Renaissance française et l'histoire du livre. Il a notamment publié en 2014 aux Classiques Garnier *L'intention du Poète. Clément Marot « auteur »* et il fera paraître en 2019 chez Droz une *Bibliographie critique des éditions de Clément Marot (ca. 1521-1550)*.

Mathias Sieffert est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)* (dir. Michelle Szkilnik et Jean-Claude Mühlethaler, Université de Paris 3 et Université de Lausanne, 2018). Ses travaux portent sur la poésie des XIV^e et XV^e siècles, en particulier sur l'œuvre de Charles d'Orléans. Il est actuellement lecteur de français à l'Université de Harvard.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sur le rondeau en général :

⁹⁸ *Ibid.*, t. 1, Ballade CV, p. 165-166, et t. 2, Rondeau CCCX, p. 469.

⁹⁹ Voir par exemple le livre de David Cowling, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998. Sur cette « mnémonique architecturale », voir aussi Mary Carruthers, *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, 2002, p. 112 et suivantes.

Badel, Pierre-Yves, « Le rondeau au temps de Jean Marot », *Grands Rhétoriciens : Cahiers V.-L. Saulnier* 14, Paris, Presses de l'ENS, 1997, p. 13-35.

Britnell, Jennifer, « “Clare et rentrer” : the Decline of the Rondeau », *French Studies*, XXXVII, n° 3, juillet 1983, p. 285-295.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, « Le Rondeau », *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, t. 1 (Partie historique), dir. Daniel Poirion, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII/1, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, p. 45-58.

Defaux, Gérard, « Charles d'Orléans ou la poétique du secret : À propos du rondeau XXXIII de l'édition Champion », *Romania*, 370 (1972), p. 194-243. www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1972_num_93_370_2319

Gros, Gérard, « Le rondeau marial au Puy de Rouen », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 14/2 (1996), p. 117-154.

Poirion, Daniel, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 [PUF, 1965].

Sieffert, Mathias, *L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle et Université de Lausanne, dir. M. Szkilnik et J.-C. Mühlethaler, 2018.

2. Sur le rondeau marotique :

Bottineau-Sicard, Claire, « La carole des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* de 1538 », *L'Information littéraire*, 59/2 (2007), p. 16-21.

Brancher, Dominique, « “En la maison de son clerc pere alla” : autour du “Rondeau parfait” de Clément Marot », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 56/2 (1999), p. 429-459.

Delvallée, Ellen, « Technique du rentrement et devenir du rondeau : Marot et les “plus sçavans Poètes” », à paraître dans les actes du séminaire « Le Printemps des Poètes » de l'Université de Paris Sorbonne, dir. Clotilde Dauphant.

Dobbins, Franck, « Les premières mises en musique des chansons, des épigrammes et des rondeaux de Marot », dans *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996, Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, Gérard Defaux et Michel Simonin (éd.), Paris, Champion, 1997, p. 483-502.

Hudson, Robert J., « Naïve douceur : Earthy Grist and Gallic Verve in the Marotic Rondeau », dans *Itineraries in Renaissance French Literature*, Jeff Persels, Kendall Tarte et George Hoffmann (éd.), Leiden, Brill, 2017, p. 190-209.

Mantovani, Thierry, « Sur le rondeau dit “parfait” de Clément Marot », *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*. *Journées d'études du XVI^e siècle de l'universi-*

té de Nice-Sophia Antipolis, éd. C. Martineau-Génieys, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 59-77 (disponible en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1414>).

Noirot-Maguire, Corinne, « *Entre deux airs* ». *Style simple et ethos poétique chez Clément Marot et Joachim du Bellay (1515-1560)*, Paris, Hermann Éditeurs, 2013.

Notz, Marie-Françoise, « Ballades et rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* : au confluent de la tradition et de l'invention », dans *Clément Marot. À propos de L'Adolescence clémentine*, James Dauphiné et Paul Mironneau (éd.), Biarritz, J&D Éditions, 1996, p. 7-18.

Selosse, Philippe, « Le rondeau renaissant et son *épistémè* : syntaxe, sémantique et rime dans les rondeaux de Jean Bouchet et Clément Marot », *Le Français préclassique*, 2011, p. 115-171.

Vignes, Jean, « “En un rondeau, ou deux, ou davantage...” Effets de singularité et de parallélisme dans les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30 (« En relisant *L'Adolescence clémentine* », éd. J. Vignes), janv. 2007, p. 171-182.

Vignes, Jean, « “Rentrez de bonne sorte”. Le rentrement des rondeaux dans *L'Adolescence clémentine* », *Styles, genres, auteurs 6*, Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (éd.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 41-53.

Pour citer cet article

Guillaume Berthon et Mathias Sieffert, « Les rondeaux de *L'Adolescence clémentine*. Mémoire d'une pratique », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 11/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/439>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/459>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« Je fais dans mon Livre comme ceux qui mettent la bride
sur le col de leur chevaux »
Interprétations de l'écriture familière du *Roman comique* de
Scarron

Brice Tabelaing

§1 Peut-on lire *Le Roman comique* sans que nos émotions de lecture soient anticipées, voire déterminées, par une reconnaissance des catégories critiques (genre, niveau de style, procédures narratives, etc.) que l'œuvre semble si spectaculairement mettre en scène ? Est-il possible, par exemple, non pas seulement d'apprécier, mais de formuler la désinvolture du narrateur à l'égard de son propre récit sans la rapporter à une critique du romanesque ou de rire des culbutes de Ragotin sans les considérer à l'aune du contraste farcesque qu'elles produisent avec les motifs galants ou héroïques qui les encadrent ?

§2 Imaginer et soutenir la possibilité d'une telle lecture, c'est engager très directement la question du burlesque, du moins si l'on s'en tient à l'acception la plus habituelle qui, depuis le XVII^e siècle, le définit pour la littérature comme une discordance stylistique assumée – que celle-ci soit produite par l'inadéquation entre l'objet et son style ou par la variété des rencontres génériques au sein d'un même texte ; ses effets comiques et ses

significations reposent ainsi fondamentalement sur une distanciation esthétique qui permet de reconnaître la discordance ou l'impropriété stylistique. De là, l'importance de la figure de l'ironie ou de la raillerie et des jeux parodiques ; l'ensemble du texte burlesque est en quelque sorte placé sous mention d'une énonciation seconde qui serait celle de son propre commentaire. De ce point de vue, avant même d'être une catégorie critique permettant de situer une œuvre par rapport à d'autres et/ou de qualifier son contenu, le burlesque est déjà un choix herméneutique crucial qui favorise un certain type de lectures – celles qui partent à la recherche de l'intertexte, des clefs, des mises en abymes, etc. – et en empêche d'autres – la lecture « courante¹ », au « premier degré² », ou celle d'un lecteur qui rirait des passages familiers et s'inquiéteraient des intrigues sentimentales sans pour autant rapporter ces deux émotions l'une à l'autre, sans apercevoir le point de rencontre critique, ironique ou parodique qui fait de la première la déconstruction ou le commentaire railleur de la seconde.

§3

Que la catégorie du « burlesque » soit endogène ne condamne pas nécessairement ce type de lecture à une anhistoricité naïve. Ce serait même l'inverse : en assourdissant la dimension métatextuelle des textes burlesques, on met au jour la discussion contemporaine plus large dont ils relèvent portant sur le *style familier*. Or, au sein de cette discussion qui implique notamment les œuvres de Montaigne, de Théophile de Viau, de Guez de Balzac et de Molière, des phénomènes textuels tels que la raillerie et les références intertextuelles ne sont pas exclusivement envisagés comme échos à un métadiscours implicite mais aussi à partir des effets sociaux, éthiques et politiques qu'ils produisent en propre. Aborder l'écriture du *Roman comique* en suspendant pour un moment l'inter- ou le métatexte est donc moins un projet de réduction théorique du commentaire qu'un effort pour en reformuler à nouveaux frais « le burlesque » afin d'apercevoir les enjeux d'une « familiarité » d'écriture qui, avant d'être une invitation à y exercer sa virtuosité d'interprète et son érudition, est une proposition socio-émotionnelle de lecture³.

¹Michel Charles, *L'Arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

²Voir Jérôme David, « La littérature au premier degré », *Versants*, n° 57, 2010, p. 5-15. Voir également : « Rencontre avec Jérôme David » [en ligne], *Mouvement Transitions* [consulté le 17/09/2018], <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/presents/comptes-rendus-du-seminaire/sommaire-general-des-comptes-rendus/557-rencontre-avec-j-david>.

³Le terme est d'Hélène Merlin-Kajman. Voir ses deux ouvrages : *Lire dans la gueule du loup*, Paris, Gallimard, 2016 et *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Ithaque, coll. Theoria incognita, 2016.

« FAIRE RAILLERIE DE TOUT » : UNE CHALEUR FAMILIÈRE

§4

En définissant dans sa *Bibliothèque française*, le style de Scarron à partir de sa capacité à « faire raillerie de tout, mesmes dans les Narrations où il parle de luy-mesme », Charles Sorel a, parmi les premiers, contribué à instituer le modèle interprétatif du *Roman comique* qui place l'intégralité du texte au sein d'un système complexe mais continu de guillemets et invite le lecteur à ne prendre aucun de ses énoncés à la lettre⁴. Sa remarque est en effet largement mobilisée, que ce soit pour mettre au jour la *self-consciousness* de l'œuvre⁵, s'attacher à ses « miroirs narratifs » ou explorer le rire qu'aurait le livre sur lui-même⁶. Pour autant, le passage sur Scarron prend place dans une section de la *Bibliothèque*... consacrée aux romans comiques et satyriques qu'introduit un éloge de la valeur référentielle de ce genre de textes et paraît en ignorer totalement les motifs d'autoréflexivité : « Les bons Romans comiques & satyriques semblent plutôt estre des images de l'Histoire que tous les autres [romans] ; les actions communes de la Vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la Vérité⁷ ». Certes, Sorel n'est pas un commentateur neutre de ce corpus et il est certain qu'il énonce ici des critères d'appréciation qui valorisent plus particulièrement son *Francion*. Pour autant, une telle insistance sur la « vérité » et le « vraisemblable » des narrations comiques invite à prêter attention à l'intention critique de son jugement sur le style de Scarron : « faire raillerie de tout » formule davantage un excès problématique de l'écriture burlesque – voire de l'éthos de l'écrivain – qu'une de ses qualités. Il faudrait être capable d'y entendre l'exaspération du lecteur confronté à une ironie qui, s'exerçant tous azimuts, rend inaccessibles les intentions référentielles du texte – ce qu'il doit à la « vie » et à la « vérité ».

§5

Le propos de Sorel souligne ainsi un point aveugle des lectures, contemporaines ou actuelles, qui s'attachent à la raillerie scarronienne : à partir de quels critères se déterminent les significations ou les intentions d'un énoncé railleur dès lors que l'énoncé lui-même est la cible de sa propre raillerie ? Si tout est objet de raillerie, et donc la raillerie elle-même, comment et pour quelles raisons arrêter le travail du négatif ? Le *Roman comique* se moque-t-il du *Grand Cyrus* ou de ceux qui se moquent du *Grand Cyrus* ? Or, c'est très

⁴ « Système complexe de guillemets », l'expression est de Roland Barthes dans *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 25.

⁵ Joan DeJean, *Scarron's Roman comique : A Comedy of the novel, A Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, Publications universitaires européennes, 1977, p. 97 notamment.

⁶ Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Minard, coll. La Trésorhèque, 1981 ; Bernard Tocanne, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », *Mélanges Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975.

⁷ Charles Sorel, *Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 190.

précisément cette question d'une raillerie sans objet identifiable que les contemporains se sont posés à l'occasion de la querelle des *Lettres* familières de Guez de Balzac autour du problème de l'hyperbole de raillerie. La dispute porte alors sur l'éloquence mais, par bien des aspects, les arguments qui furent alors échangés sont essentiels pour comprendre les enjeux de la remarque de Sorel. En formulant les problèmes de l'écriture familière dans le cadre de la rhétorique publique, et non pas au sein d'un développement autour des récits fictionnels, le débat fait plus nettement apparaître les enjeux éthico-politiques d'un langage dont les intentions signifiantes auraient été obscurcies.

§6

Pour le principal adversaire de Balzac, Jean Goulou, le problème des hyperboles de raillerie des *Lettres* relève d'abord d'une faute de *decorum* : elles accordent une dignité invraisemblable aux objets bas auxquels elles s'appliquent. Mais ce qui les rend véritablement scandaleuses est l'impossibilité d'y distinguer le blâme de l'éloge. Adressées aux grands personnages de l'époque, les épîtres balzaciennes évoquent des objets familiers (la colique de Richelieu par exemple, dans une lettre au cardinal) qui, repris par l'hyperbole, deviennent l'occasion d'une louange apparente. Aux yeux de Goulou, il est impossible de savoir si Balzac se moque de ses destinataires ou s'il les flatte⁸. Davantage : ce qui, suggère le Feuillant, disparaît à travers une telle écriture, c'est la possibilité même de l'appréhender à partir des cadres théoriques aristotéliens fondés sur la signification⁹. Pour les contemporains opposés à Balzac, le langage des *Lettres* ne cherche pas à faire sens : il est essentiellement *équivoque*. De là, une transformation du commentaire chargé d'en rendre compte : il ne s'agit plus de retrouver un éventuel sous-texte implicite qui en clarifierait les intentions (et permettrait, dans le cas d'un outrage ou d'une impiété, d'y attacher des conséquences judiciaires) mais de proposer une série de figures humaines et de lieux qui décrivent le type de collectif associé à un tel langage. Pour qualifier les enjeux du style balzacien, les textes de la querelle inventent ainsi un public imaginaire de « Courtisanes », de « Tabarin » et de « Bruscambille » habitant à la fois « La Samaritaine », « Le Pont-Neuf » et le « bordel »¹⁰, autant d'évocations qui permettent de faire signe en di-

⁸Jean Goulou, *Jean Goulou, Lettres de Phylarque à Ariste où il est traité de l'Eloquence Française*, Paris, Nicolas Buon, 1627, p. 1327.

⁹Le raisonnement derrière une telle affirmation est complexe. La singularité de l'hyperbole de raillerie balzacienne réside principalement dans son inversion des critères de réglage de la figure tels qu'ils apparaissent dans la tradition rhétorique. Elle libère ainsi un pouvoir de dérèglement de la langue (une *immaturité* selon Aristote) qui est toujours déjà en puissance dans toute hyperbole. Voir mon article, « La voix privée du public », dans Sarah Nancy et Julia Gros de Gasquet (dir.), *La Voix du public. Manifestations sonores des spectateurs et spectatrices en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2018.

¹⁰Jean Goulou, *Lettres de Phylarque*, op. cit., p. 11. *Tombeau de l'Orateur François ou Discours de Tyrsis, pour servir de réponse à la lettre de Periandre, touchant l'Apologie pour Monsieur de Balzac*, Paris, Ardian

rection d'un modèle communautaire *populaire* dont les relations seraient, aux yeux des contemporains, moins fondées sur un langage signifiant que sur un corps-à-corps muet et grotesque. Pour prendre la mesure de la raillerie sans objet des *Lettres* de Balzac, l'interprétation doit transformer son herméneutique en politique.

§7

On aura reconnu dans le lexique employé par les acteurs de la querelle pour *dire* le style familial de Balzac, un certain nombre des termes sollicités par Boileau pour évoquer la mode burlesque dans son *Art poétique*¹¹. On aura également aperçu que l'infraction stylistique au *decorum* de la familiarité des objets des *Lettres* pourrait parfaitement être caractérisée de burlesque. Claudine Nédélec a par ailleurs signalé qu'une des premières occurrences du terme se trouve dans une lettre de Chapelain de janvier 1640 adressée à l'épistolier et caractérisant un de ses écrits « en stile familier et burlesque » comme étant « très digne de [lui] »¹². Doit-on donc en conclure que les hyperboles de raillerie balzaciennes sont burlesques ? Il est en fait plus bénéfique d'inverser la perspective : la raillerie burlesque, et plus encore la « raillerie de tout » des narrations scarroniennes, relève d'un langage solidaire d'un certain type de collectifs (populaires, familiers) pour lesquels la signification est secondaire dans la construction du lien social par rapport à la proximité silencieuse des corps.

§8

Il nous semble essentiel de comprendre que la « raillerie de tout » du *Roman comique* est aussi (d'abord) une proposition de rapport au texte, une manière pour l'écriture de programmer le collectif qui en fait la lecture. Si l'on suit le modèle familial développé lors de la querelle des *Lettres*, celle-ci passera nécessairement par une suspension partielle du langage comme signification et par un rôle donné à ce qui, dans la langue familière, aurait part avec le corps (chaleur, émotion, désir). Nous le savons, l'ironie de Scarron sur lui-même prend régulièrement dans son œuvre prétexte de son corps difforme¹³. Dans le *Roman comique*, le corps de l'auteur n'est pas visible, à une exception près, très indirecte et qui n'est envisageable qu'à la condition d'identifier l'auteur malade sous la voix narrative : « Il faudrait une meilleure plume que la mienne pour bien re-

Taupinart, 1628, p. 437.

¹¹Boileau, *L'Art poétique*, I, 85 et 97 pour « Tabarin » et « Pont neuf ».

¹²Claudine Nédélec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 54. Claudine Nédélec limite la portée de l'expression de Chapelain à la « Lettre à Monsieur de la Thibaudière ». Il me semble que rien n'interdit, bien au contraire, d'y lire une qualification, très discrètement railleuse peut-être, du style balzacien en général (*Les Lettres* qui ont établi Balzac sur la scène littéraire étaient des lettres « familières » et, comme nous l'avons suggéré, le terme de « burlesque », même en 1640, s'applique très bien à un ensemble de procédés emblématiques du style balzacien).

¹³Voir Alain Genétiot, « Scarron poète lyrique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2011, n° 63, p. 135-151.

présenter les beaux coups de poings qui s'y donnèrent¹⁴ » (II, 7, 229). La corporalité du narrateur est par contre plusieurs fois suggérée à travers des éléments psychophysiologiques – sa paresse, une image obsédante (II, 6, 220), des troubles de la parole (II, 10, 241), etc. – mais il s'agit tout au plus d'indices d'une présence discrète, d'un être-là sensible comme en pointillés. Ces éléments permettent néanmoins de souligner une nuance importante : si « la raillerie de tout » dans le *Roman comique* favorise, du côté de sa réception, un type de collectif familial, cela ne sera pas sur le mode spectaculaire et scandaleux de la langue balzacienne telle que l'envisagent certains des contemporains (le corps grotesque de Bruscombille, la chair érotisée de la Courtisane) mais sous une forme réservée et presque prudente.

§9

Ce collectif familial de lecture, le roman nous en donne à plusieurs reprises un modèle. Car les personnages ne sont pas seulement les protagonistes d'un récit inachevé : c'est aussi un groupe qui écoute des histoires. *Le Roman comique* multiplie les scènes où quelques personnages se réunissent pour entendre les aventures, en général malheureuses, d'un de leurs camarades. Deux traits saillants caractérisent ce collectif d'auditeurs : tout d'abord, une adhésion extrême à l'histoire racontée qui passe par un grand respect de celui qui parle¹⁵ ; d'autre part, un mode de partage horizontal des émotions qui peut faire l'économie de la parole¹⁶. Le dispositif d'insertion narrative de ces histoires, en général isolées au sein d'un chapitre qui leur est dédié, contribue à charger ces scènes de lecture d'une intimité d'autant plus sensible que le long déploiement des intrigues romanesques, parfois très enchevêtrées, contraste fortement avec la succession linéaire frénétique des événements comiques du récit-cadre. À ce titre, les interruptions brutales du récit du Destin rendent particulièrement manifeste cette image d'une communauté dans « un état d'apesanteur imaginaire », collectif d'auditeurs-dormeurs partiellement hallucinés que seul un tumulte violent du monde extérieur (« une grande rumeur », I, 12, 89 ; « un coup d'arquebuse » et « des orgues », I, 15, 138) parvient à séparer.

§10

Plutôt que d'évoquer une mise en abyme à propos de ces passages, il faudrait, me semble-t-il, parler de structure métaleptique car, au moment où nous les lisons, nous ne sommes pas moins impliqués dans ces collectifs de *dormeurs* que les personnages (et pas moins brutalisés par les interruptions de Ragotin). Or c'est précisément ce modèle de relations communautaires, serrées et sentimentales, que concourraient à produire les

¹⁴Paul Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985. Toutes les citations de cette œuvre renverront à l'édition au programme de l'agrégation 2019.

¹⁵Par exemple, I, 13, 109 : « Le Destin contait ainsi son histoire et les comédiennes l'écoutaient attentivement sans témoigner qu'elles eussent envie de dormir lorsque deux heures après minuit sonnèrent ».

¹⁶Par exemple : I, 12, 88 sur la « contagion » des larmes.

remarques railleuses du narrateur sur lui-même : ses interventions auto-ironiques et dépréciatives, non seulement rappellent la présence d'un conteur (et, aussi liminale soit-elle, de son corps), mais hâtent un type de commun, fortement désirant et intensément solidaire, où ce qui se dit (et d'où, et pourquoi, et avec quel projet cela se dit) importe moins que l'émotion qui circule au moment du dire. Nulle distanciation critique alors mais, à l'inverse, une manière d'engager, *via* « une raillerie de tout », le lecteur dans une complicité familière.

« LE SOLEIL AVAIT ACHÉVÉ PLUS DE LA MOITIÉ DE SA COURSE » : LE TEMPO DE L'ÉCRITURE

§II

Le *Roman comique* s'ouvre sur un passage qui semble valoir pour avertissement : que nul n'entre ici s'il n'est spécialiste de littérature du XVI^e siècle :

Le soleil avoit achevé plus de la moitié de sa course, et son char, ayant attrapé le penchant du monde, rouloit plus vite qu'il ne vouloit. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restoit du jour en moins d'un demi-quart d'heure, mais, au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusoient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisoit hannir et les avertissoit que la mer étoit proche, où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits. Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il étoit entre cinq et six, quand une charrette entra dans les halles du Mans. (I, 1, 37)

§I2

Cet *incipit* multiplie les références intertextuelles : il y a, d'une part, une parodie moqueuse du style figuré des romans héroïques et, par contraste, un éloge de l'écriture familière des textes comiques. D'autre part, il constitue un rappel plus spécifique de l'ouverture des *Fragments d'une histoire comique* de Théophile de Viau :

L'Élégance ordinaire de nos écrivains est à plus près selon ces termes :

« L'Aurore toute d'or et d'azur, brodée de perles et de rubis, paraissait aux portes de l'Orient ; les étoiles, éblouies d'une plus vive clarté, laissaient effacer leur blancheur et devenaient peu à peu de la couleur du ciel ; les bêtes de la quête revenaient aux bois et les hommes à leur travail ; le silence faisait place au bruit et les ténèbres à la lumière.

[...]

Mais, comme j'avais dit, il était jour¹⁷.

¹⁷Théophile de Viau, « Première Journée », dans *Libertins du XVII^e siècle*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1998, p. 7-8.

§13 Cette référence au roman inachevé de Théophile est particulièrement stratégique dans la mesure où il s'agit d'un des textes par lequel s'inaugure en France le genre des « histoires comiques » (le texte est publié en 1623¹⁸). Les premières lignes du *Roman comique* auraient ainsi une double valeur d'hommage et de reprise en main d'un projet d'écriture comique en langue française que Théophile, sans doute du fait de ses ennuis judiciaires, laissa inabouti, une reprise en main qui ignorerait délibérément le *Francion* de Sorel.

§14 Mais il est aussi simplement question du passage du temps. L'ouverture des *Fragments* est, à cet égard, une référence particulièrement ambiguë dans la mesure où, justement, elle problématise la valeur pour l'écriture des références intertextuelles. Dans l'extrait que je viens de citer, entre la formulation « romanesque » du lever de soleil et sa reformulation familière, se trouve un long développement portant sur les qualités stylistiques requises pour « écrire à la moderne ». Dans cet argument, dont les intentions manifestaires sont explicites, la question des références antiques ou contemporaines est délaissée au profit d'une écriture se fondant exclusivement sur le modèle de la « conversation », une « conversation » dont le caractère principal est d'être dans le pur présent d'une relation familière.

§15 Il faut, de ce point de vue, considérer ce qui, à la fin de cette ouverture, semble être la traduction « moderne », non « ridicule », de l'ouverture parodique (« Mais comme j'avais dit, il était jour ») non pas seulement du point de vue de ce qu'elle rend satiriquement visible des excès des « superfluités » poétiques, mais comme l'indice précieux du passage du temps dans le discours esthétique. En effet, de l'apparition d'Aurore « aux portes d'Orient » à ce que désigne l'expression « il était jour », du temps s'est écoulé : celui qu'il faut au soleil pour se lever. La non-simultanéité entre l'énoncé satirique et l'énoncé familier ajoute à l'argument théorique une dimension temporelle qui tend à le suspendre en tant qu'argument et à en faire un élément du récit. D'une part, par l'entremise d'une notation chronologique, le lecteur découvre que Théophile n'a cessé de lui parler, que le temps de l'histoire comique ne s'était jamais interrompu (ou avait déjà commencé). D'autre part, cela établit le discours sur le style « moderne » comme un moment de cette conversation du narrateur dont l'objet est moins alors de formuler des thèses que d'inscrire dans le présent (celui de la lecture) sa parole ; en d'autres termes, le

¹⁸Le texte est intitulé « Première Journée » dans l'édition de 1623. Le titre « Fragment d'une histoire comique » est donné en 1632 par Georges Scudéry lors de son édition des *Œuvres* du poète ; ce nouveau titre permet de faire du court texte de Théophile un des points d'origine de la vogue des histoires comiques qui est alors en train de naître (*Le Berger extravagant* de Sorel est de 1627, *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier de 1632).

verbe acquiert une soudaine matérialité temporelle, une consistance qui est celle du sujet parlant faisant l'expérience de l'aube ; ou encore : à travers la durée de sa parole (sa parole comme durée), le sujet s'expose, se rend visible comme corps sensible. Le paragraphe final est, à cet égard, sans ambiguïté : l'écriture n'est rien d'autre que l'abandon du *je* au temps, à la succession des instants, un laisser-aller existentiel qui s'incarne dans le style : « je me laisse aller à ma fantaisie, et, quelque pensée qui se présente, je n'en détourne point la plume¹⁹ ».

§16

Quelle est donc la valeur de l'intertexte théophilien dans l'incipit du *Roman comique* ? Ne doit-on pas considérer que, loin d'être d'abord une notation érudite, il est au contraire une invitation à suspendre l'enquête intertextuelle et à s'abandonner au présent de la conversation familière à laquelle nous invite l'écriture ? Comme la « raillerie de tout », ne promeut-il pas, paradoxalement et avant toute chose, un mode de rapport au texte qui atténue la distanciation critique au profit d'un engagement du lecteur dans l'œuvre ?

§17

Surtout, ne faut-il pas y chercher, davantage que les intentions critiques de la parodie, la *mesure* du temps de l'écriture ? Car, de l'incipit des *Fragments* à sa reprise dans celui du *Roman comique*, l'expression de la temporalité familière a changé. Chez Théophile, le passage du temps s'accomplissait sous la forme d'un accompagnement silencieux extérieur à l'écriture. De là, cette surprise pour le lecteur au moment où il découvre que les énoncés n'avaient cessé d'avoir, outre leurs intentions argumentatives, une valeur temporelle²⁰. Chez Scarron, il n'y a aucun intervalle entre la formulation « romanesque » et sa traduction familière : le temps est comme suspendu. Les phrases parodiques ont par contre été gagnées par une forme d'extravagance qui semble comme anticiper la discordance stylistique que produira l'énoncé « humain ». Alors que Théophile avait isolé « l'élégance » des écrivains de son temps de sa propre « conversation », Scarron mêle aux excès figuratifs des éléments « comiques » : les chevaux du char solaire ne sont déjà plus tout à fait allégoriques (ils s'amuse, ils font des courbettes, ils sont un peu paresseux) et le Maître lui-même a quelque peu perdu de sa superbe en étant associé à l'endroit « où il se couche ». Dès la seconde phrase, la scène « héroïque » s'est transformée en tableau domestique d'un retour à la maison après une longue journée de travail (chevaux, boulot, dodo). Le temps est évoqué mais c'est sous la forme d'un retard, d'un rythme

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cette « surprise » était déjà au cœur du dispositif du poème de Théophile, « Le Matin », poème qui, par ailleurs, est très certainement le texte parodié en ouverture des *Fragments*. Sur la question du temps dans la poésie théophilienne, voir Florence Dumora, « “L'herbe se retenait de croître” : le temps du poème », dans *Lectures de Théophile de Viau. Les Poésies*, dir. Guillaume Peureux, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact. Français », 2008, p. 153-164.

qu'aurait contrarié un désir de « s'amuser » : « Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure, mais [...] ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes ». En ce sens, l'écriture scarronienne a intériorisé le passage du temps.

§18

Ce retard prend la forme d'une brusque autonomisation de l'écriture par rapport au récit ou aux intentions argumentatives : comme les chevaux dédaignent leur destination (et les moyens d'y arriver plus vite) et préfèrent « s'amuser », l'écriture paraît ignorer l'intention satirique pour s'attarder sur des détails qui finissent par rendre partiellement inopérante la satire. Le temps s'appréhende ainsi dans le jeu qui sépare la temporalité narrative et les « badineries » du style. Il s'éprouve à travers les excès provoqués par ce qui semble être une curiosité joyeuse de l'écriture pour le monde et les brusques rappels à l'ordre des nécessités de la diégèse : « il était entre cinq et six, quand une charrette entra dans les halles du Mans ». La fonction des notations intertextuelles serait alors celle-ci : en conjonction avec l'ordre du récit, marquer le temps à travers l'expérience des capacités d'amplification (d'approfondissement, de résonance, de *divertissement*, d'infini bavardage) du langage littéraire.

§19

Cette importance accordée à la liberté de s'amuser rejoint la « fantaisie » de la conversation familière théophile. Chez Scarron comme chez Théophile, il y a un laisser-aller de l'écriture qui charge le texte d'une sensibilité temporelle particulièrement nette. Mais, pour le premier, le temps n'est pas cette nappe temporelle continue et sans contours qui double perpétuellement le texte : c'est une cadence, un tempo de l'écriture que rythment abandons « badins » et reprises en main du récit. La métaphore des chevaux dans l'incipit est significative : le retard étourdi est possible mais la destination (narrative) n'est pas oubliée. On leur laisse la bride sur le cou mais on compte sur leur « bonne foi » pour tenir le cap et les délais :

Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusqu'ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage ; car, en conscience, il n'y verra pas d'autre chose, quand le livre serait aussi gros que *le Cyrus* ; et si, par ce qu'il a déjà vu, il a de la peine à se douter de ce qu'il verra, peut-être que j'en suis logé là aussi bien que lui, qu'un chapitre attire l'autre, et que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi. (I, 12, 86).

§20

La temporalité abandonnée de Théophile est indissociable de son positionnement politique libertin : comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman dans un article intitulé

« “Depuis qu’il me souvient d’avoir vécu parmi les hommes” : la division du sujet théophilien », le temps de sa « conversation » est étroitement lié au face-à-face qu’elle instaure avec le pouvoir souverain, dans une forme de suspension générale du temps social²¹. La cadence de l’écriture familière de Scarron se présente, de ce point de vue, comme un compromis plus civil : le retardement infini de l’écriture ne cesse d’être observé et surveillé par le narrateur de manière à pouvoir maintenir les conditions (narratives) du partage de l’œuvre. On retrouve ainsi dans le *tempo* du texte la même prudence qui caractérisait sa « raillerie de tout ». L’une et l’autre témoignent, de ce point de vue, de l’éthique singulière de l’écriture familière de Scarron. Cette éthique, l’intertexte et le métatexte peuvent aider à l’argumenter, à condition toutefois de ne pas réduire l’œuvre à une « modalisation d’énoncés préexistants²² ». Car pour la lire, la ressentir, l’éprouver et y croire, il suffit de s’abandonner à la douceur et au rythme d’un langage familier.

Quelques mots à propos de : Brice Tabeling

Brice Tabeling est actuellement *Visiting lecturer* à Cornell University (Ithaca, NY, USA). Il est l’auteur d’une thèse de doctorat sur « L’Écriture familière au XVII^e siècle en France » dirigée par Hélène Merlin-Kajman et soutenue en 2017 (Sorbonne Nouvelle – Paris 3). Depuis 2016, il co-dirige le mouvement Transitions et son site-revue.

Pour citer cet article

Brice Tabeling, « « Je fais dans mon Livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leur chevaux » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 19/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/459>.

²¹Hélène Merlin-Kajman, « “Depuis qu’il me souvient d’avoir vécu parmi les hommes” : la division du sujet théophilien », *Cahiers Textuel*, n° 32, 2008, p. 21-39.

²²L’expression est de Jérôme David, « La littérature au premier degré », art. cit., p. 6.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/438>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le corps grotesque du *Roman comique*

Cécile Toublet

§I

Pour Théophile Gautier, qui consacre plusieurs chapitres de ses *Grotesques* (1853) aux romanciers comiques du XVII^e siècle, les visages grimaçants de Théophile de Viau, de Savinien Cyrano de Bergerac et de Paul Scarron, l'hypertrophie de leur nez ou la difformité de leur corps, sont emblématiques de leurs ouvrages. Ils incarnent leur intention plaisante et le goût de leur lectorat pour le divertissement : « L'esprit français, narquois, plein de justesse et de bon sens, manquant un peu de rêverie, a toujours eu pour le grotesque un penchant secret. Nul peuple ne saisit plus vivement le côté ridicule des choses, et dans les plus sérieuses, il trouve encore le petit mot pour rire¹. » L'apparence disgracieuse de l'auteur du *Roman comique* est caricaturale : « Scarron, chef de l'école burlesque, était contrefait et bossu comme une figure du Bamboche². » Théophile Gautier résume l'autoportrait de Scarron :

¹Théophile Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Michel Lévy frères, 1853, p. 338.

²*Ibid.*, p. 339. Pieter Van Laer (Haarlem, 1599 – Haarlem, 1642), dit Il Bamboccio ou Bamboche, était un peintre et graveur néerlandais célèbre pour les scènes de vie populaires, les « bambochades », qu'il avait réalisées à Rome entre 1626 et 1638.

Les uns disent que je suis cul de jatte ; les autres, que je n'ay point de cuisses & que l'on me met sur une table dans un estuy, où je cause comme une Pie borne ; & les autres, que mon chapeau tient à une corde qui passe dans une poulie, & que je le hausse & baisse pour saluer ceux qui me visitent. Je pense estre obligé en conscience de les empêcher de mentir plus long-temps, & c'est pour cela que j'ay fait faire la planche que tu vois au commencement de mon livre. [...] J'ay trente ans passez, comme tu vois au dos de ma chaise. Si je vay jusqu'à quarante, j'adjousteray bien des maux à ceux que j'ay desja soufferts depuis huit ou neuf ans. J'ay eu la taille bien faite, quoy que petite. Ma maladie l'a racourcie d'un bon pied. Ma teste est un peu grosse pour ma taille. J'ay le visage assez plein, pour avoir le corps tres-descharné ; des cheveux, assez pour ne porter point de perruque ; j'en ay beaucoup de blancs, en dépit du Proverbe. J'ay la vue assez bonne, quoy que les yeux gros ; je les ay bleus ; j'en ay un plus enfoncé que l'autre, du costé que je penche la teste. J'ay le nez d'assez bonne prise. Mes dents, autresfois perles carrées, sont de couleur de bois & seront bien-tost de couleur d'ardoise ; j'en ay perdue une & demie du costé gauche, & deux & demie du costé droit, & deux un peu égrignées. Mes jambes & mes cuisses ont fait premierement un angle obtus, & puis un angle égal, & enfin un aigu ; mes cuisses & mon corps en font un autre &, ma teste se penchant sur mon estomac, je ne represente pas mal un Z. J'ay les bras racourcis aussi bien que les jambes, & les doigts aussi bien que les bras. Enfin je suis un racourcy de la misere humaine³.

§2

À l'instar des auteurs comiques, Scarron veut dépasser les maux qui l'affligent par la peinture de la laideur d'autres sujets, des corps grotesques et bigarrés :

Courage mon feu se r'allume,
C'a mettons la main à la plume,
Et du rude culbutis
De ces grands hommes mal bâtis
Faisons une gaye peinture,
Tout en dépit de la Torture,
Et des maux que malgré mes dents
J'ay ressentis depuis six ans⁴.

§3

³Paul Scarron, *La Relation Véritable, De tout ce qui s'est passé en l'autre Monde, Au combat des Parques et des Poètes, Sur la mort de Voiture* [Paris, Toussaint Quinet, 1648], Valencia, éditions 1 : 1 (poésie) – Anciens modernes, 2003, « Au lecteur », p. 5 et 7.

⁴P. Scarron, *Typhon ou la Gigantomachie*, Paris, Toussaint Quinet, 1648, p. 46.

En effet, la bouffonnerie des histoires comiques provient, en partie, d'un jeu de miroirs entre des corps régis par la même difformité. Scarron ne ponctue-t-il pas son roman de saynètes dans lesquelles les personnages, Ragotin en particulier, subissent des mauvais traitements ? Pour cerner l'esthétique du *Roman comique*, il est nécessaire de mesurer la place prise par cette dimension corporelle dans l'œuvre. Elle intervient, d'emblée, pour créer l'horizon d'attente du divertissement et engager le lecteur dans un pacte complice. Davantage qu'un thème affleurant ça et là dans le roman, elle joue un rôle dans sa structure même. Enfin, elle révèle comment Scarron conçoit et informe son personnel narratif.

LA PROMESSE D'UNE CONNIVENCE JOYEUSE

§4

Dès le seuil de son roman, Scarron donne le ton par l'arrivée grotesque d'une troupe de comédiens, entre cinq et six heures du soir, dans les halles du Mans. Cette entrée annonce le caractère corporel du divertissement proposé par l'auteur.

La charrette était pleine de coffres, de malles et de gros paquets de toiles peintes qui faisaient comme une pyramide au haut de laquelle paraissait une demoiselle habillée moitié ville, moitié campagne. Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage, qui lui couvrait un œil et la moitié de la joue, et portait un grand fusil sur son épaule, dont il avait assassiné plusieurs pies, geais et corneilles, qui lui faisaient comme une bandoulière, au bas de laquelle pendaient par les pieds une poule et un oison qui avaient bien la mine d'avoir été pris à la petite guerre. Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit, entortillé de jarretières de différentes couleurs, et cet habillement de tête était une manière de turban qui n'était encore qu'ébauché et auquel on n'avait pas encore donné la dernière main. Son pourpoint était une casaque de grisette, ceinte avec une courroie, laquelle lui servait aussi à soutenir une épée qui était si longue qu'on ne s'en pouvait aider adroitement sans fourchette. Il portait des chausses troussées à bas d'attaches, comme celles des comédiens quand ils représentent un héros de l'antiquité, et il avait, au lieu de souliers, des brodequins à l'antique que les boues avaient gâtés jusqu'à la cheville du pied. Un vieillard vêtu plus régulièrement, quoique très mal, marchait à côté de lui. Il portait sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courbait un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une grosse tortue qui marchait sur les jambes de derrière. Quelque critique murmurera de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme ; mais j'entends parler des

grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité⁵.

§5

La description minutieuse et moqueuse de l'accoutrement bigarré, l'allusion à la comédie, la comparaison animale invitent d'emblée à la raillerie. Scarron établit une connivence joyeuse avec son lecteur et le place dans les dispositions nécessaires pour se divertir des aventures de cette troupe dépareillée qui se livrera, quelques lignes plus loin, à une bastonnade. L'exhibition de silhouettes risibles à l'entrée du roman a donc valeur de manifeste : le *Roman comique*, comme l'ensemble des histoires comiques identifiées par Jean Serroy, prône un plaisir franc, tiré de la mise en scène bouffonne du corps.

§6

Cet horizon d'attente se confirme à maintes reprises, particulièrement lorsque l'auteur réinvestit les moments essentiels à l'élaboration et à la transmission des narrations comiques, des veillées populaires au modèle facétieux que constituent les *Sérées* (1584, 1597, 1598) de Guillaume Bouchet, les *Aprèsdisnées* (1587) de Nicolas de Cholières ou encore le *Moyen de Parvenir* (1616) de François Béroalde de Verville. Par exemple, il associe fréquemment les lieux de bouche, comme l'auberge ou la taverne, à l'échange littéraire. Le public afflue aux récits de La Rancune : « Ce beau commencement d'histoire attirera auprès de la Rancune tous ceux qui étaient dans la chambre, qui savaient bien qu'il avait des mémoires contre tout le genre humain⁶. » Et l'auteur saisit régulièrement le prétexte de la fin d'un repas pour insérer quelque conte enchâssé comme « Les deux frères rivaux », la nouvelle qu'Inézilla tire d'un recueil espagnol, après le dîner que Ragotin a donné en son honneur⁷. Dans ces lieux privilégiés, le rire des personnages incite le lecteur à partager une expérience réelle et crée une connivence :

Le Destin y jeta les yeux, et fut bien étonné d'y voir, presque au niveau de son menton, la pile de poulets dépecés dont la Garouffière et la Bouvillon avaient érigé un trophée à son mérite. Il en rougit et ne put s'empêcher d'en rire ; la Bouvillon en fut défaite ; la Garouffière en rit bien fort et donna si bien le branle à toute la compagnie qu'elle en éclata à quatre ou cinq reprises. Les valets reprirent où leurs maîtres avaient quitté et rirent à leur tour ; ce que la jeune mariée trouva si plaisant que, s'ébouffant de rire en commençant de boire, elle couvrit le visage de sa belle-mère et celui de son mari de la plus grande partie de ce qui était dans son verre et distribua le reste sur la table et sur les habits de ceux qui y étaient assis. On recommença à rire et la Bouvillon fut la seule qui n'en rit point, mais qui rougit

⁵P. Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1985, I, 1, p. 37-38.

⁶*Ibid.*, I, xvi, p. 143.

⁷*Ibid.*, I, xix, p. 161.

beaucoup et regarda d'un œil courroucé sa pauvre bru, ce qui rabattit un peu sa joie. Enfin on acheva de rire, parce que l'on ne peut pas rire toujours. On s'essuya les yeux ; la Bouvillon et son fils s'essuyèrent le vin qui leur dégouttait des yeux et du visage et la jeune mariée leur en fit des excuses, ayant bien de la peine à s'empêcher de rire. Le Destin mit son assiette au milieu de la table et chacun y reprit ce qui lui appartenait. On ne put parler d'autre chose tant que le souper dura ; et la raillerie, bonne ou mauvaise, en fut poussée bien loin, quoique le sérieux dont s'arma mal à propos madame Bouvillon troublât en quelque façon la gaieté de la compagnie⁸.

§7 Le rire met en « branle » les convives de Scarron et ce mouvement de l'âme, aux fortes implications corporelles, doit s'étendre au lecteur. Le spectacle de l'hilarité donne ainsi les clefs d'un divertissement total.

§8 Scarron reprend également à son compte l'inspiration bachique, dans le sillage rabelaisien :

Peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté et que, sans emplir mon livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions et de choses tantôt ridicules, tantôt blâmables, j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie⁹.

§9 Si l'auteur fait mine d'infléchir ce *topos* de la littérature facétieuse par une intention morale, son dessein satirique est réduit au statut d'hypothèse. La comparaison de l'écrivain avec un ivrogne vient surtout conforter l'image d'un auteur capricieux, enclin à suivre son bon plaisir. Scarron libère ainsi la structure de son roman, plus encore que le ton, et engage la complicité d'un lecteur averti.

LE CORPS DU ROMAN, UNE ANATOMIE DIFFORME

§10 En effet, les caprices de l'auteur déforment le corps de son roman¹⁰. Il est d'usage, dans la production romanesque de l'époque, d'étayer la vraisemblance du récit par la

⁸ *Ibid.*, II, VIII, p. 236.

⁹ *Ibid.*, I, XII, p. 86.

¹⁰ « S'il est vrai, comme il le reconnaît lui-même, que le Roman doit ressembler à un corps parfait, et être composé de plusieurs parties différentes et proportionnées sous un seul chef ; il s'ensuit que l'action principale, qui est comme le chef du roman, doit être unique et illustre en comparaison des autres ; et que les actions subordonnées, qui sont comme les membres, doivent se rapporter à ce chef, lui céder en beauté et en dignité, l'orner, le soutenir et l'accompagner avec dépendance ; autrement ce sera un corps à plusieurs têtes, monstrueux et difforme. », Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans, Poétiques du roman*,

mention des repas ou du sommeil qui lui donnent un rythme connu du lecteur. Si Scarron y a parfois recours, c'est dans un but parodique, comme le signale cette intervention du narrateur :

Je ne vous dirai point exactement s'il avait soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de romans qui règlent toutes les heures du jour de leurs héros, les font lever de bon matin, conter leur histoire jusqu'à l'heure du dîner, dîner fort légèrement et après dîner reprendre leur histoire ou s'enfoncer dans un bois pour y parler tout seuls, si ce n'est quand ils ont chose à dire aux arbres et aux rochers ; à l'heure du souper, se trouver à point nommé dans un lieu où l'on mange, où ils soupirent et rêvent au lieu de manger, et puis s'en vont faire des châteaux en Espagne sur quelque terrasse qui regarde la mer, tandis qu'un écuyer révèle que son maître est un tel, fils d'un roi et qu'il n'y a pas un meilleur prince au monde, et qu'encore qu'il soit pour lors le plus beau des mortels, qu'il était encore tout autre chose devant que l'amour l'eût défiguré¹¹.

§11

Scarron réduit les romans héroïques à leur squelette temporel dont il fustige l'ennui : le « dîner » revient à trois reprises dans le même segment et sert de décor aux postures de l'amant mélancolique. L'ironie du poète burlesque s'exerce avant tout contre l'embellissement de ces simples événements par l'emploi récurrent de l'hyperbole.

À quelque temps de là, des officiers masqués et fort bien vêtus vinrent mettre le couvert et l'on servit ensuite le souper. Tout en fut magnifique ; la musique et les cassolettes n'y furent pas oubliées, et notre dom Carlos, outre les sens de l'odorat et de l'ouïe, contenta aussi celui du goût, plus que je n'aurais pensé en l'état où il était, je veux dire qu'il soupa fort bien ; mais que ne peut un grand courage ? J'oubliais à vous dire que je crois qu'il se lava la bouche, car j'ai su qu'il avait grand soin de ses dents¹².

§12

L'énumération des *topoi* du festin trahit l'ironie du narrateur qui dégonfle l'emphase de la première description, en intervenant directement dans la fiction, pour résumer la

Scudéry, Huet, *Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. Camille Esmein, Paris, Champion, 2004, p. 481-482. À ce sujet, on pourra consulter l'article de Max Vernet, « *Faire corps* : la métaphore de l'unité dans les réflexions sur le roman », *Le Corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, Actes du XX^e colloque de la SATOR (2006), sous la dir. de M. Mosey-Verrey, L. Desjardins, Ch. Turbide, Québec, Presses de l'université de Laval, 2009, p. 575-588.

¹¹P. Scarron, *Le Roman comique*, op. cit., I, ix, p. 64.

¹²*Ibid.*, p. 69.

chose à ce qu'elle est réellement : un simple souper. Scarron nomme les modèles des descriptions romanesques : « comme le vaisseau de Zelmandre [*sic*] dans le *Polexandre*, le palais d'Ibrahim dans l'*Illustre Bassa*, ou la chambre où le roi d'Assyrie reçut Mandane, dans le *Cyrus*¹³ ». Il prend le contrepied de ce vraisemblable conventionnel, bâti sur une épuration de la réalité¹⁴, en le parodiant, puis rompt définitivement l'atmosphère raffinée de l'histoire grâce à une indication précise sur l'hygiène du héros, élément bas et contraire à la vraisemblance narrative de l'époque¹⁵. Or la distance critique prise par l'antiroman de Scarron ne se limite pas à la parodie des usages contemporains : elle s'exerce également, au sein même du récit, pour en saper les fondements vraisemblables et se jouer des attentes du lecteur. C'est ce qu'explique Fausta Garavini en mettant en regard les projets de Sorel et Scarron :

Le projet de Sorel et de Scarron (compte tenu des différences implicites entre l'un et l'autre) n'est pas seulement et pas essentiellement la critique des hyperboles et des fariboles du roman contemporain – héros et chevaliers d'une vertu inégalée, dames suprêmement belles et inaccessibles, amours tourmentés, entreprises extraordinaires –, par la réduction du récit à un plan humainement plus acceptable, mais plutôt, comme nous l'avons dit, la mise en question de cette praxis narrative qui se cache au moment même où elle s'exerce¹⁶.

§13

¹³ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁴ Le modèle historique du roman baroque suppose une sélection des éléments réels rapportés et leur adoucissement pour former une fiction exemplaire ; il est illustré par l'ouverture de l'*Histoire celtique, où sous les noms d'Aminodorix et de Célânire sont comprises les principales actions de nos Rois, et les diverses fortunes de la Gaule et de la France* : « Avec cela l'Auteur s'est donné la peine d'observer ce que les autres semblent avoir dédaigné : [...] que s'il a trouvé trop rudes en quelques endroits leurs anciennes façons de vivre, il n'a pas manqué de les adoucir par la grâce de la nouveauté, afin que par ce moyen il les pût rendre plus agréables en notre siècle, où la politesse et la civilité sont plus en vogue qu'elles ne furent jamais. », [1634], *Poétiques du roman*, op. cit., p. 96.

¹⁵ D'après Camille Esmein (*L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008), celle-ci recouvre à la fois le « vraisemblable structurel » – l'enchaînement logique des événements – et le « vraisemblable axiologique », soit la conformité des choses avec ce qu'elles doivent être. Cette dernière est progressivement remplacée dans la seconde moitié du siècle par le « vraisemblable doxal », c'est-à-dire une conception idéale du vrai en fonction des valeurs sociales et de l'opinion générale. Ainsi, dans le roman héroïque, le réel est représenté tel qu'il doit être, et l'on cherche à produire des vérités universelles : le rapport à la vérité est biaisé par une confusion entre la vraisemblance et la bienséance.

¹⁶ Fausta Garavini, « *La Maison des Jeux* ». *Science du roman et roman de la science au XVII^e siècle*, op. cit., p. 230.

Scarron exprime de manière répétée son peu d'intérêt pour les preuves de la vraisemblance de son récit : « [...] le souper vint, bon ou mauvais », « On soupa ; il ne s'y passa rien de remarquable ; on y but beaucoup, et on n'y mangea pas moins », « Je ne vous dirai point les particularités du repas ; vous saurez seulement qu'on s'y réjouit beaucoup et qu'on y mangea de grande force¹⁷ ». Par cette insistance sur la superfluité de telles facilités narratives, l'auteur brouille les habitudes du lecteur et refonde le pacte sous la forme d'un jeu qui exige sa connivence : « Ne disons point, si vous voulez, ce qu'il fit jusqu'au dîner, qui valut bien le souper, et allons jusqu'à la rupture du silence que l'on avait gardé jusques à l'heure¹⁸. » Car c'est bien cette ambition ludique qui, quel que soit le degré de sa réalisation, le rapproche des histoires comiques : elle lui permet d'allier le rire à la vraisemblance. La mise en scène des petits faits corporels de la vie humaine est un des fondements de la structure narrative du *Roman comique* ; elle manifeste également la conscience critique de son auteur.

§14

Le roman adopte également une dynamique théâtrale mue par un simple principe de plaisir. Le fil du récit accumule les aventures corporelles d'inspiration farcesque, toutefois épurées des bourles sexuelles. Il témoigne ainsi de la survie du genre farcesque dans les cercles restreints, ces « compagnies particulières où l'on rit de bon cœur des équivoques basses et sales qu'on y débite, desquelles on se scandaliserait dans les premières loges de l'hôtel de Bourgogne¹⁹ », comme chez le baron de Sigognac au chapitre III de la seconde partie. La simple série des mésaventures de Ragotin suffit à montrer que Scarron conçoit son roman comme un assemblage de saynètes bouffonnes : la scène du chapeau (I, ix), la chute dans l'escalier (I, xvii), son accident équestre (I, xix-xx), sa bascule dans un coffre et son faux pas dans un pot de chambre (II, vii-viii), la longue « disgrâce » de son corps nu et martyrisé (II, xvi), sa lutte avec un spectateur (II, xvii), et enfin sa joute avec un bélier (II, xx), ultime note farcesque. Le net comique de gestes qui caractérise chacune des apparitions du petit personnage est renforcé par quantité d'autres scènes tout aussi

¹⁷P. Scarron, *Le Roman comique*, op. cit., I, iv, p. 45 ; I, xv, p. 115-116, et II, xviii, p. 309. On pourrait ajouter cet exemple tiré d'un récit secondaire se déroulant pendant les réjouissances masquées de Naples : « On servit quelque temps après pour souper ou pour dîner, car je ne me souviens plus lequel ce doit être. », I, ix, p. 73.

¹⁸*Ibid.*, I, ix, p. 70.

¹⁹*Ibid.*, II, viii, p. 234. Le roman atteste là d'un fait historique relevé par Charles Mazouer : « Cependant, la farce proprement dite a survécu longtemps, quoique officiellement reléguée, toujours méprisée, et évidemment sans laisser de traces écrites. Dans les théâtres, dans les représentations privées ou de château, à la cour même, sur la place publique ou dans les foires où bateleurs et marionnettistes maintiennent la tradition. », « La farce au xvii^e siècle : un genre populaire », *Le Théâtre au xvii^e siècle : pratiques du mineur, Littératures classiques*, n°51, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 168.

théâtrales où l'on constate la prédilection de l'auteur pour les moments d'ivresse, les mêlées et la chute des corps. Le style même de Scarron privilégie une perception très visuelle de la scène et tend à maintenir un fort dynamisme comme si la narration calquait la succession de *burlas* dont est victime le personnage ridicule dans ses comédies burlesques imitées des *comedias de figurón* espagnoles. Dans sa *Bibliothèque françoise*, Sorel déplore justement le manque de liant du roman de Scarron : « Neantmoins toutes les Pieces qui composent ce Roman estant fort diverses, on a peine à juger de son ordre, & de sa juste liaison²⁰ ». Il faut le chercher dans la présence de ce personnage ridicule, Ragotin, dont on exploite les potentialités farcesques. Il dynamise le récit par sa maladresse et réunit la compagnie dans l'hilarité :

Aussitôt que l'on eût donné de l'air à son visage, toute la compagnie s'éclata de rire de le voir aussi bouffi que s'il eût été prêt à crever pour la quantité d'esprits qui lui étaient montés au visage et, de plus, de ce qu'il avait le nez écorché²¹.

§15 Les railleurs sont, à l'instar de leur cible, menacés d'enflure, d'explosion et de dispersion sous l'effet du rire.

§16 On le voit aisément, la vraisemblance d'un univers exhaustif et cohérent, simulacre de la réalité, entre en contradiction avec l'ambition risible du roman. Le rire suppose bien au contraire la recherche de l'outrance, de l'imprévu et de l'anormal, comme le souligne Jean Émelina :

De même que le degré de littérarité ou de « poéticité » d'un texte peut être fonction de l'importance des transformations opérées par l'écriture sur le matériau linguistique ; de même le degré de « comicité » d'une scène vécue ou représentée peut être fonction de l'importance des anomalies offertes au regard du destinataire. Le désordre du *Roman comique* de Scarron ou du *Mariage de Figaro* – « folle journée » – n'est pas le désordre de Combray, lorsque la tante du narrateur apprend qu'on a aperçu dans le village une personne inconnue, ni celui d'une comédie de Marivaux ou de Giraudoux²².

§17 La construction narrative du roman résulte donc de la tension entre la nécessité d'un ordonnancement qui en assure la vraisemblance et l'intrusion d'une forme de désordre

²⁰Charles Sorel, *La Bibliothèque françoise*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664, p. 199.

²¹P. Scarron, *Le Roman comique*, op. cit., I, x, p. 79.

²²Jean Émelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1996, p. 48.

susceptible de provoquer l'hilarité du lecteur²³. Les récits sont plus généralement interrompus par un élément extérieur, tel le bruit d'arquebuses et d'orgues qui met un terme au rapport romanesque de la vie du Destin chez Scarron et débouche lui-même sur une autre perturbation, une procession nocturne traversée par une horde de chiens errants à la poursuite d'une chienne en chasse²⁴.

§18

L'irruption du chaos peut aussi prendre l'apparence mythologique de la Discorde qui s'invite dans le récit, comme l'annonce Scarron : « Mais la Discorde, aux crins de couleuvres, n'avait pas encore fait en cette maison-là tout ce qu'elle avait envie d'y faire²⁵. » De fait, dès le troisième chapitre de son œuvre, il interrompt la *Marianne* que donnent ses personnages et se livre avec complaisance à la description du chaos qui gagne la scène :

[...] et peut-être que la chose en fût demeurée là, si son valet, qui avait plus de colère que lui, ne se fût jeté sur l'agresseur en lui donnant dans le beau milieu du visage un coup de poing avec toutes ses circonstances, et ensuite une grande quantité d'autres où ils purent aller. La Rappinière le prit en queue et se mit à travailler sur lui en coups de poing, comme un homme qui a été offensé le premier ; un parent de son adversaire prit la Rappinière de la même façon ; ce parent fut investi par un ami de la Rappinière pour faire diversion ; celui-ci le fut d'un autre, et celui-là d'un autre ; enfin tout le monde prit parti dans la chambre. L'un jurait, l'autre injuriait, tous s'entrebattaient. La tripotière, qui voyait rompre ses meubles, emplissait l'air de cris pitoyables. Vraisemblablement ils devaient tous périr par coups d'escabeaux, de pieds et de poings, si quelques-uns des magistrats de la ville, qui se promenaient sous les halles avec le sénéchal du Maine, ne fussent accourus à la rumeur. Quelques-uns furent d'avis de jeter deux ou trois seaux d'eau sur les combattants, et le remède eût peut-être réussi ; mais ils se séparèrent de lassitude, outre que deux pères Capucins, qui se jetèrent par charité dans le champ de bataille, mirent entre les combattants, non une paix bien affermie, mais firent au moins accorder quelques trêves, pendant lesquelles on put négocier, sans préjudice des informations qui se firent de part et d'autre. Le comédien Destin fit des prouesses à coups

²³ Les histoires comiques privilégient l'aléatoire, le hasardeux, à l'instar du modèle fourni par le recueil de François du Souhait, *Histoires comiques ou entretiens facétieux*, selon Daniel Celce-Murcia : « La représentation du monde dans le roman comique est celle d'un chaos. Or cette représentation est en opposition directe avec la vision harmonieuse du monde offerte par sa forme rivale, le roman idéaliste. », Introduction à son édition critique des *Histoires comiques*, Paris, La Pensée universelle, 1978, p. 13.

²⁴ « [...] et je ne voudrais pas jurer que quelques-uns de ces maudits chiens ne levassent la jambe et ne pissassent contre les orgues renversées, ces animaux étant fort diurétiques de leur nature, principalement quand quelque chienne de leur connaissance a envie de procéder à la multiplication de leur espèce. » P. Scarron, *Le Roman comique*, op. cit., I, xv, p. 139.

²⁵ *Ibid.*, II, vii, p. 230.

de poing dont l'on parle encore dans la ville du Mans, suivant ce qu'en ont raconté les deux jouvenceaux, auteurs de la querelle, avec lesquels il eut particulièrement affaire, et qu'il pensa rouer de coups, outre la quantité d'autres du parti contraire qu'il mit hors du combat du premier coup. Il perdit son emplâtre durant la mêlée, et l'on remarqua qu'il avait le visage aussi beau que la taille riche. Les museaux sanglants furent lavés d'eau fraîche, les collets déchirés furent changés, on appliqua quelques cataplasmes, et même l'on fit quelques points d'aiguille, et les meubles furent aussi remis en leur place, non pas du tout si entiers qu'alors qu'on les désarrangea²⁶.

§19

Cette scène éminemment théâtrale déroule les étapes du conflit, du juron à la surenchère des coups distribués. Aux premiers combattants, La Rappinière et ses détracteurs, viennent s'ajouter des adjuvants ; à ceux-ci, les hurlements de la tenancière du tripot, jusqu'à l'intervention de certains assistants qui, munis de seaux d'eau, cherchent à éteindre la bagarre. L'intérêt de ce passage réside moins dans la description de ces effets physiques, pauvre en variations lexicales, que dans le mouvement du texte qui rend sensible la généralisation du désordre. La dernière phrase rétablit l'ordre perdu avec un rythme enjoué, preuve, avec la comparaison animale des visages à des « muzeaux », du ton moqueur de l'auteur.

§20

La lecture d'une autre scène de bataille, au chapitre XII de la même partie, révèle ces procédés : Scarron accroît l'effet de surprise par une nouvelle rupture de ton. C'est le récit sentimental et pathétique de l'Étoile qui est interrompu par un grand bruit. La mêlée qui suit confirme l'esthétique théâtrale de l'auteur :

Il [le Destin] entra dans la chambre d'où venait la rumeur, où il ne vit goutte et où les coups de poing, les soufflets et plusieurs voix confuses d'hommes et de femmes qui s'entre-battaient, mêlées au bruit sourd de plusieurs pieds nus qui trépignaient dans la chambre, faisaient une rumeur épouvantable. Il s'alla mêler parmi les combattants imprudemment et reçut d'abord un coup de poing d'un côté et un soufflet de l'autre. Cela lui changea la bonne intention qu'il avait de séparer ces lutins en un violent désir de se venger ; il se mit à jouer des mains et fit un moulinet de ses deux bras, qui maltraitât plus d'une mâchoire, comme il parut depuis à ses mains sanglantes. La mêlée dura encore assez longtemps pour lui faire recevoir une vingtaine de coups et en donner deux fois autant. Au plus fort du combat, il se sentit mordre au gras de la jambe ; il y porta ses mains et, rencontrant quelque chose de pelu, il crut être mordu d'un chien ; mais la Caverne et sa fille, qui parurent à la porte de

²⁶P. Scarron, *Le Roman comique*, *op. cit.*, I, III, p. 42-43.

la chambre avec de la lumière, comme le feu Saint-Elme après une tempête, virent Destin et lui firent voir qu'il était au milieu de sept personnes en chemise, qui se défaisaient l'une l'autre très cruellement et qui se décamponnèrent d'elles-mêmes aussitôt que la lumière parut. L'hôte qui était un de ces sept Pénitents blancs, se reprit avec le Poète ; l'Olive, qui en était aussi, fut attaqué par le valet de l'hôte, autre Pénitent. Le Destin les voulut séparer, mais l'hôtesse, qui était la bête qui l'avait mordu et qu'il avait prise pour un chien, à cause qu'elle avait la tête nue et les cheveux courts, lui sauta aux yeux, assistée de deux servantes aussi nues et aussi décoiffées qu'elle. Les cris recommencèrent ; les soufflets et les coups de poings sonnèrent de plus belle et la mêlée s'échauffa encore plus qu'elle n'avait fait²⁷.

§21

L'entrecroisement des points de vue, la multiplication des notifications sensorielles, la focalisation de l'attention descriptive sur les membres donneurs de coups, et le rythme enlevé de la phrase sont les clés de l'esthétique « naïve²⁸ », telle que l'infléchit Scarron dans une perspective éminemment visuelle. Le mouvement des corps vient insuffler au texte comique son dynamisme. Les personnages, hors d'eux-mêmes, sont animalisés et les femmes échevelées rappellent les furieuses bacchantes. L'automatisme des actions écarte le risque du pathétique et de l'horreur qui pourraient donner un tour tragique à la scène. Cette fois encore, l'ordre est réinstauré grâce à l'intervention de La Rappinière qui demande le calme au nom du roi²⁹.

§22

²⁷P. Scarron, *Le Roman comique*, op. cit., I, XII, p. 89-90.

²⁸La « naïveté » est théorisée par Charles Sorel, dès l'écriture de l'*Histoire comique de Francion* (1623) pour définir l'esthétique des histoires comiques. Il s'agit de représenter la vérité dans son exhaustivité, sans tri préalable. La naïveté est « sans dissimulation », contrairement au livre sérieux où le respect du lecteur conduit au mensonge. Si Sorel insiste sur la nécessité d'une représentation « naïve » des humeurs et des personnages de tout rang, c'est en pariant que l'agrément des choses basses dépasse parfois celui des choses élevées.

²⁹Il faut souligner la portée subversive de la rixe dans ces lieux marginaux que sont les hôtelleries et les tavernes. Scarron s'amuse à mettre en scène, dans la deuxième partie du roman, une querelle ridicule entre un curé et un sergent, deux représentants de l'autorité identifiés par leurs habits : « Deux hommes, l'un vêtu de noir, comme un magister de village et l'autre de gris, qui avait bien la mine d'un sergent, se tenaient aux cheveux et à la barbe et s'entre-donnaient de temps en temps des coups de poing d'une très cruelle manière. », *ibid.*, II, VI, p. 219. Le caractère séditieux de la population qui peuple ces lieux de débauche est amplifié par le vin qu'on y consomme. Rappelons que la seconde raison des interdictions théologiques de la liqueur bachique est la violence qu'elle engendre. Les rixes de l'esprit échauffé par l'alcool perturbent l'ordre social : dès 1596, l'ivrognerie est citée par Barthélémy de Laffemas, conseiller d'Henri IV, parmi les *Sources de plusieurs abus et monopoles qui se sont glissés et coulés sur le peuple de France depuis trente ans environ*. Le roman de Scarron est loin d'en être le seul exemple : une soirée d'auberge des *Diversités galantes* (Jean Donneau de Visé, Paris, Jean Ribou, 1664) s'achève sur la dispute de l'hôtesse avec ses clients, le vacarme

Parce qu'il privilégie le divertissement, les pratiques parodiques et la représentation de ce qui échappe d'ordinaire au champ littéraire, Scarron participe à cette synthèse esthétique que nous avons qualifiée plus haut de « naïveté ». Il s'agit d'une véritable prise de parti : à la suite du mouvement baroque, il s'engage à représenter la fluctuation, le mouvement, l'inconstance de l'homme. La flexibilité de son texte, comme de l'ensemble des histoires comiques, renvoie ainsi à l'extrême variabilité du réel, à la diversité inhérente à la nature, à l'instabilité de la fortune et de l'humeur humaines.

§23

L'auteur convie son lecteur au spectacle burlesque de la profusion corporelle, à l'exemple de quelques tableaux de festins. La prodigalité se traduit par la variété du nombre, de la nature et de la cuisson des mets :

La joie en fut grande dans la petite troupe et le capitaine pria à souper les comédiens et Ragotin qui avait déjà fait tuer des poulets pour en faire une fricassée. On se mit à table. Les Bohémiens avaient des perdrix et des lièvres qu'ils avaient pris à la chasse et deux poulets d'Inde et autant de cochons de lait qu'ils avaient volés. Ils avaient aussi un jambon et des langues de bœuf et on y entama un pâté de lièvre dont la croûte même fut mangée par quatre ou cinq Bohémillons qui servirent à table. Ajoutez à cela la fricassée de six poulets de Ragotin et vous avouerez que l'on n'y fit pas mauvaise chère³⁰.

§24

Scarron joue avec le plaisir gustatif provoqué par l'énumération des mets partagés avec les bohémiens. Les descriptions des repas, gonflées d'une profusion de détails, font appel aux sens du lecteur. Hyperboles, énumérations et accumulation de pluriels convient à faire l'expérience de l'excès gastronomique comme lors du souper donné par La Bouvillon dans la deuxième partie de son roman :

Madame Bouvillon en fit de même à l'envi de la Garouffière, avec si peu de discrétion que tous les plats de la table se trouvèrent vides en un moment et l'assiette du Destin si pleine d'ailes et de cuisses de poulets que je me suis souvent étonné depuis comment on avait pu faire par hasard une si haute pyramide de viande sur si peu de base qu'est le cul d'une assiette. [...] et ne trouvant plus de poulets à couper, [Madame Bouvillon] fut réduite à lui servir des tranches de gigot de mouton. Il ne savait où les mettre et en tenait une en chacune de ses mains pour leur trouver place quelque part, quand le gentilhomme, qui ne s'en voulut pas taire au préjudice de

de valets querelleurs et le bruit des joueurs qui règlent leurs différends à l'épée. La taverne constitue bien l'envers du somptueux palais des romans héroïques. Pays de disette, elle appartient à l'univers picaresque du monde vu par le « bas ».

³⁰P. Scarron, *Le Roman comique*, *op. cit.*, II, XVI, p. 294.

son appétit, demanda au Destin, en souriant, s'il mangerait bien tout ce qui était sur son assiette³¹.

§25

Ce festin, rendu ridicule par l'absence de toute mesure et les effets visuels d'empilement des aliments, est présidé par la figure imposante de La Bouvillon qui se livre à une véritable pulsion alimentaire, miroir de son appétit sexuel. Scarron fait de cette bourgeoise provinciale, silhouette secondaire du roman, une personnification de la disproportion.

LE CORPS DU PERSONNAGE, UNE PHYSIONOMIE RIDICULE.

§26

Comment chacun des personnages incarne-t-il les principes esthétiques contradictoires que nous avons mis au jour dans la structure du roman ? Scarron le caractérise d'abord de manière négative en parodiant sa mise en scène dans les romans contemporains. Ainsi, il joue avec la beauté topique de l'héroïne dans son adaptation des *Alivios de Cassandra* ; voici ce qu'aperçoit le regard amoureux du protagoniste, Dom Carlos, lorsqu'elle se démasque :

[...] les cieus ouverts ou, si vous voulez, le ciel en petit, la plus belle tête du monde, soutenue par un corps de la plus riche taille qu'il eût jamais admirée ; enfin, tout cela joint ensemble, une personne toute divine. À la fraîcheur de son visage on ne lui eût pas donné plus de seize ans ; mais à je ne sais quel air galant et majestueux tout ensemble, que les jeunes personnes n'ont pas encore, on connaissait qu'elle pouvait être en sa vingtième année³².

§27

L'excès mélioratif de ces quelques lignes traduit l'ironie de l'auteur comique devant la tradition romanesque, mais aussi devant la naïveté du regard érotique. L'héroïne est idéalisée par le style galant, expression convenue d'un élan émotionnel. Le *pathos* romanesque est aussi parodié par Scarron lorsqu'il décrit l'émotion soulevée par un récit de l'Étoile :

Ces dernières paroles l'affligèrent encore davantage ; le Destin n'eût pas l'esprit assez fort pour ne s'affliger pas aussi ; et la Caverne et sa fille, très pitoyables de leur naturel, s'affligèrent par complaisance ou par contagion et je crois même qu'elles en pleurèrent. Je ne sais si le Destin pleura, mais je sais bien que les comédiennes et lui furent assez longtemps à ne se rien dire, et cependant pleura qui voulut³³.

³¹ *Ibid.*, II, VIII, p. 235.

³² *Ibid.*, I, IX, p. 71.

³³ *Ibid.*, I, XII, p. 88.

§28

Lors de l'enlèvement d'Angélique, la Caverne arrive « échevelée, le visage meurtri et sanglant », puis elle fond en larmes : « la première chose qu'elle fit, ce fut de pleurer comme si elle n'eût fait que commencer et de lui prendre les mains, qu'elle lui mouilla de ses larmes, pleurant et sanglotant de la plus pitoyable façon du monde³⁴. » Les répétitions lexicales de l'auteur témoignent de son ironie. Il peut également la glisser dans un excès de vraisemblance : « ses soupirs la pensèrent suffoquer et elle pleura jusqu'à s'en faire mal à la tête³⁵. » Scarron investit ainsi l'expression de l'émotion d'une dimension critique, ce qui met en péril sa vraisemblance. Cependant, la parodie n'est pas le seul mode d'apparition du personnage comique.

§29

En effet, Scarron s'emploie à faire ressentir au lecteur de vives impressions sensorielles en adoptant par endroits le point de vue interne. Ainsi décrit-il la chute de La Rancune sur les cornes d'une chèvre : « il se sentit enfoncer dans l'estomac quelque chose de pointu³⁶ ». Cependant, une telle description est rare. Scarron présente surtout une galerie de personnages médiocres qu'il caractérise par un trait physique dominant ou par une tenue significative : nous renvoyons ici à l'entrée des comédiens dans la ville du Mans, citée plus haut. Ce nivellement des personnages, à l'exception de quelques figures saillantes comme celles du Destin, de la Rancune ou encore de Ragotin, est lié à l'ambition satirique du roman. L'œuvre présente quelques modèles comportementaux qui annoncent la classification des natures humaines chez les moralistes classiques : « Le personnage se constitue ainsi par une sorte de spécification dans laquelle on lui attribue des traits déterminés *a priori*, et la diversité de la nature se ramène à un ensemble de stéréotypes universels, selon la typologie établie par Aristote et Horace³⁷ », écrit Bernard Tocanne. L'intrusion du regard moral dans les œuvres comiques invite bien à en considérer les personnages comme des types que le lecteur peut rapporter à une maxime. Le premier degré de cette exemplarité du personnage peut être illustré par la figure de Madame Bouvillon dans la seconde partie du *Roman comique* :

[...] outre que Madame Bouvillon (c'est ainsi que s'appelait la mère du marié) était une des plus grosses femmes de France, quoique des plus courtes ; et l'on m'a assuré qu'elle portait d'ordinaire sur elle, bon an mal an, trente quintaux de chair sans les autres matières pesantes ou solides qui entrent dans la composition d'un corps humain. Après ce que je viens de vous dire, vous n'aurez pas peine à croire qu'elle

³⁴ *Ibid.*, I, xxiii, p. 188 et 189.

³⁵ *Ibid.*, I, xxii, p. 171.

³⁶ *Ibid.*, I, iv, p. 46.

³⁷ Bernard Tocanne, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 318.

était très succulente, comme sont toutes les femmes ragotes³⁸.

§30

Personnage accessoire, en marge de la compagnie des comédiens, cette femme ne présente pas grand intérêt, hormis par la pulsion corporelle qu'elle incarne lors du repas auquel est invité le Destin. Tout concourt à la caricature : la disproportion de ses mensurations, évoquées sur le mode superlatif et le jeu onomastique « bouvillon », qui renforce l'assimilation de cette silhouette massive et rougeaude à une bête. Cependant, si le divertissement se nourrit de la moquerie d'un physique disgracieux, le narrateur reste en deçà du jugement moral et souligne au contraire la sympathie qu'il inspire. Cette figure féminine concentre les enjeux d'une écriture tendue entre deux pôles, la nécessité d'une représentation « naïve » de la réalité et sa caricature inhérente à la recherche du rire.

§31

Ainsi, la peinture de la difformité compte parmi les principes esthétiques qui gouvernent l'histoire comique de Scarron. Elle engage une conception circulaire du divertissement où le lecteur, en proie au rire, éprouve dans sa chair la bouffonnerie des scènes qu'il découvre. Mieux, le romancier en tire un parti dynamique : le mouvement des corps, souvent outré et désordonné, se substitue aux outils ordinaires de la vraisemblance pour rythmer le récit, en libérer la structure et lui donner vie.

Quelques mots à propos de : Cécile Toublet

Cécile Toublet, professeure agrégée de Lettres Modernes, a soutenu en 2015, à l'université Paris IV-Sorbonne, une thèse de doctorat sur « Le corps dans les histoires comiques au xvii^e siècle ». Auteure de plusieurs articles sur les histoires comiques, elle a également édité *Polyandre. Histoire comique* de Charles Sorel, avec P. Dandrey, chez Klincksieck, en 2010.

³⁸P. Scarron, *Le Roman comique*, *op. cit.*, II, VIII, p. 234-5.

Pour citer cet article

Cécile Toublet, « Le corps grotesque du *Roman comique* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 11/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/438>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/428>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« L'effet la Rancune » dans *Le Roman comique* : un personnage en quête de lecteur

Françoise Poulet

§1 « Le comédien la Rancune, un des principaux héros de notre roman, car il n'y en aura pas pour un dans ce livre-ci ; et puisqu'il n'y a rien de plus parfait qu'un héros de livre, demi-douzaine de héros ou soi-disant tels feront plus d'honneur au mien qu'un seul qui serait peut-être celui dont on parlerait le moins, comme il n'y a qu'heur et malheur en ce monde ; la Rancune donc était de ces misanthropes qui haïssent tout le monde, et qui ne s'aiment pas eux-mêmes et j'ai su de beaucoup de personnes qu'on ne l'avait jamais vu rire¹. »

§2 Ce portrait de la Rancune intervient au début du chapitre v de la première partie du *Roman comique*, alors que le lecteur hésite sur l'identité du héros du récit – au sens de protagoniste – dans la mesure où la narration s'est attachée à brouiller les pistes en

¹Paul Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985, Ière partie, chap. v, p. 47. Toutes nos citations de cette œuvre renverront à l'édition au programme de l'agrégation 2019. Je remercie sincèrement Michèle Rosellini et Myriam Tsimbidy pour leur relecture et leur aide très précieuse.

présentant successivement le Destin et la Rancune, mais aussi la Rappinière². Malheureusement pour la Rancune, la prédiction comique du narrateur semble se réaliser dans la suite du roman, mais en s'inversant : alors qu'il est beaucoup question de lui dans le récit-cadre et qu'il apparaît même dans l'un des récits seconds³, il ne peut être considéré comme le héros du roman si l'on s'en tient à la hiérarchie des personnages – il est partiellement éclipsé par le couple formé par le Destin et Ragotin, personnages privilégiés par la critique⁴ – ou bien même à une hiérarchie morale, sa méchanceté étant à plusieurs reprises sévèrement condamnée par le narrateur, comme nous le verrons. Et pourtant, force est de constater qu'il est un personnage secondaire omniprésent, dont l'épaisseur psychologique est incontestable, bien plus par exemple que celle de son comparse l'Olive, dont on ignore presque tout.

§3

Ce personnage qui ne rit jamais, mais qui passe néanmoins son temps à mettre en scène des farces de plus ou moins bon goût, éveille la curiosité du lecteur par le mystère qui l'entoure. En tant que figure appartenant à la veine comique de l'œuvre, il s'oppose en tous points aux héros désincarnés et idéalisés des romans héroïques contemporains. Or, tout en étant présenté comme un anti-héros, son rôle dans l'économie du récit reste énigmatique : s'il a été l'adjuvant du Destin par le passé, il participe sans grand enthousiasme aux aventures des principaux comédiens de la troupe⁵. Mais, d'un point de vue métagénérique, l'évolution de la Rancune dans le roman met surtout en lumière les « failles » (volontaires) du narrateur, qui construit un personnage en partie incohérent, ne pouvant passer pour une « personne ». Figure burlesque de l'auteur, le comédien nous invite, dans un pacte de lecture comique, à réfléchir à la nature et à l'identité d'un héros de roman. Il y a bien un « effet la Rancune » au sens où l'entend Vincent Jouve⁶ : échappant à son auteur, le personnage se met en quête de lecteur et naît de la rencontre

²Voir Isabelle Trivisani-Moreau, « Pour une programmation de la rencontre incongrue : l'affaire des brancards », Stéphane Lojkine et Pierre Ronzeaud (dir.), *Fictions de la rencontre : « Le Roman comique » de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Textuelles », 2011, p. 65.

³La Rancune est explicitement mentionné dans 14 des 23 chapitres de la première partie (dont 5 sont entièrement ou partiellement consacrés à des récits seconds) et dans 6 des 20 chapitres de la seconde (dont 4 sont des récits seconds). Il est également question de lui dans la troisième partie du récit second pris en charge par le Destin (I, XVIII).

⁴Sur Ragotin, voir entre autres Dominique Froidefond, « Le traitement de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron », *PFSC*, vol. XX, n° 39, 1993, p. 415-434, et Sabine Gruffat, « Ragotin ou la vitalité du comique », *Études littéraires*, n° 38, 2007, p. 115-126.

⁵« Cependant que le Destin courait à tâtons après ceux qui avaient enlevé Angélique, la Rancune et l'Olive, qui n'avaient pas si à cœur que lui cet enlèvement, ne coururent pas si vite que lui après les ravisseurs, outre qu'ils étaient à pied » (II, II, p. 197-198).

⁶Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1992.

entre le texte et l'instance réceptrice.

NOM DE PERSONNAGE, LE NOM : LA RANCUNE OU LA RANCŒUR RAILLEUSE

« Le plus méchant homme du monde⁷ »

§4

Tels l'Olive et la Caverne, nous ne connaissons de la Rancune que son nom de comédien, livré dès le premier chapitre du roman⁸. Si son véritable patronyme ne nous est pas donné et si l'origine de son nom de scène reste inconnue, ce pseudonyme apparaît comme doublement motivé : en tant que nom fictionnel d'une part, en tant que substantif converti en nom propre d'autre part⁹. Par rapport au nom propre, dont on sait qu'il est arbitraire et non descriptif¹⁰, le nom de théâtre de la Rancune est fortement sémantisé : son baptême liminaire fait du comédien l'allégorie de la « haine cachée & inveterée, qu'on garde dans le cœur jusqu'à ce qu'on trouve occasion de se vanger », pour citer les termes du *Dictionnaire universel* de Furetière, qui précise qu'on « disoit aussi autrefois *rancœur* ». Dès les premières pages du roman, le personnage, d'emblée caractérisé par les traits distinctifs de la vieillesse et de l'inélégance (« un vieillard vêtu plus régulièrement, quoique très mal », p. 38), dans une fameuse comparaison avec une « grosse tortue » marchant « sur les jambes de derrière » – nous y reviendrons –, acquiert un pseudonyme fonctionnant à la manière d'un programme narratif : son *ethos* est d'emblée défini comme celui d'un personnage essentiellement rancunier. Ce programme se trouvera-t-il confirmé par la suite du roman ?

§5

Dès le chapitre v, le motif de la haine est rappelé et développé : « [...] la Rancune donc était de ces misanthropes qui haïssent tout le monde, et qui ne s'aiment pas eux-mêmes et j'ai su de beaucoup de personnes qu'on ne l'avait jamais vu rire » (p. 47). Cette haine d'autrui se manifeste à plusieurs reprises et de diverses manières au cours du roman. Au chapitre suivant, qui conte entre autres « l'aventure du pot de chambre », le narrateur prend parti pour le « pauvre marchand » que la Rancune tourmente gratuitement

⁷I, XIX, p. 158.

⁸« Le jeune homme [...] [dit] que son nom de théâtre était le Destin, celui de son vieil camarade, la Rancune, et celui de la demoiselle qui était juchée comme une poule au haut de leur bagage, la Caverne. Ce nom bizarre fit rire quelques-uns de la compagnie ; sur quoi le jeune comédien ajouta que le nom de Caverne ne devait pas sembler plus étrange à des hommes d'esprit que ceux de la Montagne, la Vallée, la Rose ou l'Épine » (I, I, p. 38-39).

⁹Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.

¹⁰Sur le nom propre comme « désignateur rigide », voir Saul Kripke, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1986.

en l'empêchant de dormir puis en le couvrant de son urine :

Le marchand s'endormit sans lui répondre ; et à peine commença-t-il à dormir de toute sa force que le malicieux comédien, qui était homme à s'éborgner pour faire perdre un œil à un autre, tira le pauvre marchand par le bras [...]. (I, VI, p. 51)

§6 Dans ce passage, les termes axiologiques disqualifiant la conduite de la Rancune abondent : le personnage est un « perfide » qui se comporte « méchamment », « sans [...] conscience » et même pis, « avec une hypocrisie de scélérat » (p. 52), face à un homme qui a fait preuve de beaucoup de civilité envers lui et qui finit pourtant par le traiter de « diable ». Après le départ du « malheureux marchand », le « maudit la Rancune » (p. 53) termine sa nuit le plus paisiblement du monde, en bon Tartuffe. La condamnation morale de cet anti-héros par le narrateur semble donc implacable.

§7 La méchanceté du personnage s'illustre également lors de l'épisode du vol des bottes (II, II), mais elle s'exerce surtout à l'encontre de ses deux principales cibles : le poète Roquebrune et Ragotin, qu'il se plaît à persécuter seul ou avec la complicité de l'Olive. Pour donner une liste non exhaustive de ses méfaits, il manque de défigurer Ragotin en découpant son chapeau (I, X) et se moque de lui en affirmant que l'opérateur est un grand magicien capable de servir ses amours (II, XVIII) ; avec l'Olive, il provoque en lui un effroi terrible en se faisant passer pour mort (II, VII) et fait croire au petit avocat qu'il a enflé après que son comparse a rétréci ses habits (II, X). Quant à Roquebrune, la Rancune le « persécut[e] continuellement », à tel point que le poète le « redout[e] extrêmement¹¹ ». Le narrateur a recours à une comparaison et à une prétérition burlesques pour expliquer leur relation :

La Rancune était le contrôleur général, tant de ses actions que de ses paroles ; et l'ascendant qu'il avait sur lui était si grand que je l'ose comparer à celui du génie d'Auguste sur celui d'Antoine : cela s'entend prix pour prix, et sans faire comparaison de deux comédiens de campagne à deux Romains de ce calibre-là. (I, XVI, p. 143)

§8 Cet « ascendant » a bien sûr beaucoup moins d'enjeux historiques que celui des Romains puisqu'il consiste surtout à contrer par des moqueries désobligeantes les vantardises outrées du rimailleur. Même si ses persécutions portent dans ce cas sur une figure de poète ridicule, le comédien n'en apparaît pas moins dans le roman comme un

¹¹I, XVI, p. 142.

misanthrope odieux et nuisible, doublé dans certains passages d'un voleur et d'un entremetteur hypocrite, feignant de servir les intérêts des amoureux Ragotin et Roquebrune pour mieux leur extorquer de l'argent¹². En définitive, la Rancune ne semble avoir d'égal que la Rappinière, qui menace seul de lui voler le titre de « plus méchant homme du monde¹³ ».

Un nom de scène cratylien ?

§9

Pourtant, ces premières remarques montrent qu'une partie seulement du programme sémantique annoncé par le pseudonyme de la Rancune semble remplie : la haine, et non le désir de vengeance. Son nom de scène n'aurait-il qu'une fausse transparence ? En réalité, si le trait de la rancune est bel et bien imputable au personnage dans certains épisodes, c'est au lecteur qu'il appartient de le déchiffrer. Ainsi, lors de l'épisode des bottes, il nous est d'abord dit que la Rancune souhaite s'approprier les bottes neuves de l'homme dont il partage la chambre par « amour-propre » (II, I, p. 198), c'est-à-dire, comme on peut l'entendre de prime abord, par mauvaise gloire et désir de paraître. Mais la suite du chapitre fournit une autre explication : lorsqu'il prie le « pauvre débotté » de le laisser dormir, après lui avoir offert, dans un geste faussement généreux, ses vieilles bottes, le comédien révèle qu'il a avant tout voulu punir son commensal de lui avoir demandé, la veille au soir, de cesser de lui parler. Ses démonstrations de civilité sont donc tout à fait hypocrites, le comédien n'ayant à cœur que de se venger :

La Rancune, en se déshabillant, et pendant qu'on chauffait des draps, continuait ses questions ; mais comme elles n'étaient utiles ni à l'un ni à l'autre et que le pauvre homme qu'on avait éveillé n'y trouvait pas son compte, il le pria de le laisser dormir. La Rancune lui en fit des excuses fort cordiales [...] (p. 198).

§10

¹²Il s'habille aux frais de son rival Roquebrune, comme lui amoureux de l'opératrice (I, XIX, p. 161), et il emprunte « vingt-cinq ou trente francs de monnaie » à Ragotin, sous prétexte de servir ses amours avec l'Étoile (II, XVII, p. 303).

¹³Dans la deuxième partie, c'est finalement la Rappinière qui est décrit comme le plus méchant des hommes : « Quelque peine que j'aie prise à bien étudier la Rappinière, je n'ai jamais pu découvrir s'il était moins méchant envers Dieu qu'envers les hommes et moins injuste envers son prochain que vicieux en sa personne. Je sais seulement avec certitude que jamais homme n'a eu plus de vices ensemble en plus éminent degré » (xv, p. 290-291). Notons que l'onomastique de la Rappinière programme elle aussi la conduite d'un scélérat (selon Furetière, *rapiner* signifie « desrober, prendre petit à petit »).

L'analyse de l'épisode fournit ainsi *a posteriori* une explication à la conduite du comédien et prouve que son pseudonyme peut bel et bien être déchiffré comme une antonomase : la personnalité de la Rancune est effectivement dominée par la rancœur. Peut-être le lecteur doit-il en conséquence interpréter son nom de théâtre comme un signe motivant sa conduite dans l'ensemble du roman, mais de façon implicite, à la manière d'une clé de lecture dissimulée dans les blancs du texte : le personnage, humilié par le passé, au cours d'aventures que la troisième partie du roman aurait peut-être dévoilées, serait animé dans sa vieillesse par une rancune inextinguible s'exerçant indistinctement contre tout le genre humain. Si l'on suit cette piste de lecture, il est alors possible d'envisager le nom du personnage sous l'angle du cratylisme.

L'« atrabilaire amoureux »

§11

Néanmoins, ce programme livré par l'onomastique semble en partie fonctionner sur le mode du trompe-l'œil dans la mesure où la Rancune apparaît avant tout comme un esprit satirique doublé d'un incorrigible railleur, plus que comme un homme haineux et rancunier. Dans le premier portrait qu'il dresse de lui, le narrateur parle en effet d'« une raillerie continuelle, [d']une médisance qui ne s'épuisait point et [d']une humeur querelleuse qui était pourtant soutenue par quelque valeur » (I, v, p. 47). Chez la Rancune, la raillerie ne se définit pas comme un art de la plaisanterie enjouée, délicate et raffinée, telle qu'elle est de mise dans les milieux honnêtes et galants, mais comme une moquerie acérée qui vise à percer sa cible¹⁴. Ses traits sont encore une fois dirigés vers Ragotin, mais surtout vers Roquebrune, dont il révèle méchamment le passé de correcteur d'imprimerie, peu glorieux pour le grand auteur qu'il prétend être (I, XXI, p. 167), et dont il moque aussi le mariage avec une vieille femme, sur laquelle il menace de dévoiler quantité d'anecdotes honteuses (I, XVI, p. 142-143). Chez la Rancune, la raillerie n'est donc pas une parole douce et oblique, mais une pure médisance, une satire *ad hominem* brutale qui transgresse les codes de l'honnête conversation, même si elle fait souvent mouche¹⁵.

§12

Mais le comédien n'est pas pour autant un moraliste dont les piques satiriques fustigeraient de manière salutaire les travers de ses cibles. S'il s'en prend aux présomptueux Ragotin et Roquebrune, ce n'est pas pour les conduire à s'amender, loin s'en faut. C'est bien au contraire par méchanceté moqueuse et pour conduire son public à rire d'eux.

¹⁴Sur ce point, voir Dominique Bertrand, « Le bon usage du rire et de la raillerie selon le discours de la civilité au XVII^e siècle en France », Alain Montandon (dir.), *Savoir-vivre I*, Lyon, Césura, 1990, p. 63-84.

¹⁵Devant la Rappinière et son valet, la Rancune n'hésite pas à médire du Destin : « Ce qui reluit n'est pas or [...] » (I, v, p. 48). Lorsque la Rancune et l'Olive jouent avec le cadavre de l'hôte pour se moquer de Ragotin, le curé leur montre d'ailleurs qu'ils ont « pass[é] la raillerie » (II, VII, p. 230).

D'où le fait qu'il soit redouté de tous les personnages, à l'exception du Destin¹⁶. Par ailleurs, son intempérance et son goût de la débauche, plusieurs fois soulignés au cours du récit¹⁷, n'en font pas un modèle de vertu. Un autre trait le distingue du moraliste : le fait qu'il soit lui-même atteint des travers qu'il blâme chez ses victimes et soit décrit comme enflé d'amour-propre. Dès le chapitre v, le narrateur évoque sa « vanité insupportable » et le fait qu'il se croie supérieur aux plus grands comédiens du temps (p. 47). La Rancune possède donc toutes les caractéristiques du satiriste médisant et délétère, tel qu'il sera caricaturé par les adversaires de Boileau lors de la fameuse « Querelle des Satires »¹⁸ : un *ethos* agressif fondé sur une autorité illégitime, la pratique de l'attaque nominale, ainsi qu'un esprit méchant peut-être issu d'un excès de mélancolie, même si ce trait n'est pas précisé dans le roman.

§13

Et c'est justement d'un célèbre atrabilaire que la Rancune va se rapprocher à partir du chapitre XIX de la première partie, lorsqu'il tombe amoureux de l'opératrice Inézilla¹⁹ : Alceste, esprit aussi chagrin et amoureux que lui. Aux types comiques du mauvais rimailler vaniteux et du railleur médisant, s'ajoute ainsi celui du barbon ridicule, qui devient subitement coquet et soigneux de son corps. Notons toutefois que cette périépie sentimentale venant enrichir le parcours du personnage sera peu développée dans la deuxième partie du roman et ne connaîtra pas de dénouement du fait de l'inachèvement de l'œuvre. Comme Alceste, le personnage de Scarron fait preuve d'un fort esprit de contradiction en tombant amoureux, lui qui hait tout le monde. Mais il semble difficile de faire une lecture positive du personnage, comme la critique a pu le faire à propos du misanthrope de Molière, en voyant en lui l'énonciateur de critiques salutaires envers son milieu social. Les continuateurs de Scarron, dans leurs suites, auront d'ailleurs tendance à ne retenir de ses railleries que la gratuité moqueuse en les transformant en une succession de tours plaisants²⁰.

¹⁶I, v, p. 47-48.

¹⁷« [...] la Rappinière but tant qu'il s'enivra et la Rancune s'en donna aussi jusques aux gardes » (I, iv, p. 45); « [...] la Rancune ne se fit pas prier pour [...] se mettre à boire sur nouveaux frais » (I, vi, p. 51); « Enfin, à force d'avaler, ils [Ragotin et la Rancune] s'emplirent » (I, xi, p. 85); « [...] on fit une grande dissipation du vin de Ragotin dont la vertu fut telle que la débauche fut sans noise et que chacun des conviés, sans même en excepter le misanthrope la Rancune, fit des protestations d'amitié à son voisin [...] » (II, xvi, p. 295)...

¹⁸Voir Boris Donné, « 66, année satirique : *Le Misanthrope* dans le contexte de la "Querelle des Satires" », article à paraître dans la revue *RHLF*, n° 2019/1.

¹⁹« Mais tout cela n'est rien auprès de ce que je vais vous dire. Il triompha aussi de l'insensibilité et de la misanthropie de la Rancune, qui devint amoureux de l'opératrice [...] » (p. 158).

²⁰C'est notamment le cas de *La Suite du Roman comique* de Préchac (1679) : voir notre éd., p. 351-359.

§14

Misanthrope, railleur, glorieux, barbon... on le voit, il est difficile de réduire la Rancune à un type comique précis, ce qui donne au personnage une épaisseur psychologique certaine, si on le compare à d'autres figures plus stéréotypées comme le poète gascon Roquebrune. Ces différentes facettes, qui ne sont pas sans se contredire les unes les autres, ont pour effet de brouiller les contours de son *ethos* en offrant ainsi au lecteur une énigme à déchiffrer. Quelles peuvent donc être la fonction et l'utilité – narratologique, mais aussi romanesque et esthétique – d'un personnage comme la Rancune dans le roman ?

NOM DE PERSONNAGE, LE PERSONNAGE : LA RANCUNE « SINGE » DE L'AUTEUR

Un personnage anti-aristotélicien

§15

Si l'on s'en tient à la seule lecture du texte²¹, il n'existe pas de « mystère la Rancune » au sens où celui-ci n'est que ce que nous dit de lui le narrateur du *Roman comique* : le comédien serait « épuisé » par la somme des énoncés qui parlent de lui et ne serait pas interprétable en fonction d'un quelconque hors texte ; en effet, il n'a ni origines, ni passé, ni avenir autres que ce que le texte nous apprend sur lui. Mais la Rancune est-il textuellement construit comme un personnage cohérent ?

§16

À première vue, le narrateur semble prendre grand soin de verrouiller l'*ethos* de son personnage en le délimitant au moyen de traits précis et régulièrement répétés. C'est le cas de sa misanthropie, mais aussi et surtout de son sérieux à toutes épreuves, rappelé à de nombreuses reprises au cours du roman :

[...] j'ai su de beaucoup de personnes qu'on ne l'avait jamais vu rire. (I, v, p. 47)
 Cela les fit rire de bon courage, excepté la Rancune qui ne riait jamais, comme je vous ai déjà dit. (I, VII, p. 56)
 [Ragotin] fut un peu attristé de ce que la Rancune n'en rit point ; mais, comme je vous ai déjà dit, il était plutôt animal envieux qu'animal risible. (I, XI, p. 83)
 L'Olive cependant riait comme un fol ; la Rancune demeurait froid sans parler, selon sa coutume [...]. (II, VII, p. 225)

§17

Grâce à ce personnage, le narrateur-auteur du *Roman comique* prouve à son lecteur qu'il est capable de construire un *ethos* constant tout au long de l'œuvre, et ainsi de respecter la tradition aristotélicienne de la vraisemblance interne du personnage, ce qu'il souligne avec beaucoup d'ostentation, comme le montrent les commentaires métadiscursifs (« comme je vous ai déjà dit ») présents dans ces citations. Le fait qu'il soit impossible de prendre la Rancune en flagrant délit de fou rire à un quelconque endroit

²¹Voir Christine Montalbetti, *Le Personnage*, Paris, GF, « Corpus », 2003, « Introduction », p. 16.

du roman témoigne de manière irréfutable du fait que le lecteur peut faire confiance au narrateur-auteur, écrivain fiable et sérieux.

§18

Mais, en réalité, la cohérence et la constance de l'*ethos* du comédien échouent sur presque tous les autres traits qui le composent. En effet, l'impression de rigueur que le lecteur pourrait tirer des énoncés qui évoquent la Rancune ne résiste pas au fait qu'il soit doté du double statut antithétique de personne réelle et de personnage fictif, et ce en l'espace de quelques lignes, au début du chap. v de la première partie : « Le comédien la Rancune, un des principaux héros de notre roman [...] et j'ai su de beaucoup de personnes qu'on ne l'avait jamais vu rire » (p. 47). Le comédien, après avoir été présenté comme un héros fictif, est dans d'autres passages du roman introduit comme un témoin que le narrateur a eu l'occasion d'interroger personnellement pour rassembler la matière de son récit. Ainsi, au chap. XIX, à propos de Ragotin, on lit par exemple qu'« [i]l n'a jamais voulu déclarer pourquoi il allait à une noce avec une si grande munition d'armes offensives, et [que] la Rancune même, son cher confident, ne l'a pu savoir » (p. 161-162). On le voit, la Rancune n'est pas le seul personnage sur qui pèse cette confusion entre fiction et non-fiction, puisque l'ambiguïté naît au départ du statut du narrateur lui-même, lequel se présente, dès le premier chapitre de l'œuvre, tantôt comme un témoin appartenant au même niveau de fiction (ou de réalité) que les comédiens, tantôt comme un auteur-créateur tout puissant, selon un effet de métalepse bien connu²².

§19

Mais d'autres incohérences moins voyantes émergent de la lecture du roman, invitant à considérer comme instables les informations que le narrateur nous livre sur la Rancune : ce personnage présenté dès la première page comme un vieillard presque grabataire renonce à plusieurs reprises au cours du roman à ses nuits de sommeil pour jouer ses méchants tours et se bat avec beaucoup de vigueur quand il le faut. Engagé dans un combat inégal avec ceux qui lui reprochent d'avoir joué avec le cadavre de l'hôte, il met par exemple toute son adresse et sa force à ce que ses coups produisent le plus d'effet²³.

²² « La nouveauté de l'attirail, et le bruit de la canaille qui s'était assemblée autour de la charrette, furent cause que tous ces honorables bourgmestres jetèrent les yeux sur nos inconnus. [...] Il accepta l'offre qu'elle lui fit, et, cependant que ses bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre » (I, 1, p. 38-39). Cette distinction entre narrateur-témoin et narrateur-auteur a été bien étudiée par la critique : voir, parmi les principales références, Jean Rousset, « Insertions et interventions dans *Le Roman comique* », *Narcisse romancier*, Paris, J. Corti, 1973, p. 69-82 ; Bernard Tocanne, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », *Mélanges Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141-150.

²³ « La Rancune seul contre plusieurs, et, par conséquent, plusieurs contre lui, ne s'étonna point du nombre de ses ennemis et, faisant de nécessité vertu, commença à jouer des bras de toute la force que Dieu lui avait donnée, laissant le reste au hasard » (II, VII, p. 228).

En outre, on ne compte plus les relations amicales qu'entretient ce misanthrope censé se haïr lui-même et qui semble en réalité connaître intimement chaque nouveau personnage faisant son apparition dans le récit : c'est le cas de l'opérateur, qui arrive avec son train au chapitre xv (« La Rancune le connaissait il y avait longtemps ; ils se firent force caresses [...] », p. 115), mais aussi du frère du capitaine des Bohémiens qui festoient dans la propriété de Ragotin (« [...] la Rancune et le frère du capitaine se reconnurent pour avoir été autrefois grands camarades », II, xvi, p. 294).

§20

Par ailleurs, dans le portrait qui est fait de lui au chapitre v, il est présenté comme un mauvais comédien (« [...] il n'était plus souffert dans la troupe, qu'à cause qu'il avait vieilli dans le métier », p. 47) ; or, quelques pages auparavant, il a ravi l'assemblée d'un tripot en jouant à lui tout seul un grand nombre de personnages de la *Marianne* de Tristan L'Hermite (« [...] la Rancune satisfait tout le monde dans les autres rôles de la pièce [...] », I, I, p. 41). Plus généralement, le comédien révèle son art de la feinte dans les multiples farces qu'il met en scène. Avec les autres comédiens, il agit en chef de troupe en s'assurant de leur complicité, comme dans le chap. ix de la seconde partie, où le Destin et Léandre, pourtant très préoccupés par l'enlèvement d'Angélique, prennent part à la tromperie faite à Ragotin, dont les vêtements ont été rétrécis²⁴. La Rancune se révèle tout particulièrement maître dans l'art de contrôler sa « mine », c'est-à-dire l'air qu'il donne à son visage et l'apparence trompeuse qu'il se donne. Ce misanthrope et l'Olive parviennent ainsi à se présenter à l'homme portant les bottes neuves que le premier s'apprête à dérober comme « deux hommes d'assez bonne mine » ; devant lui, la Rancune joue le rôle d'un homme « d'une accostante manière²⁵ », ce qui est bien sûr un rôle de composition.

§21

Mais les incohérences du personnage éclatent surtout lorsque l'on compare les énoncés qui traitent de lui dans le récit-cadre à ceux des récits enchâssés. C'est dans la troisième et dernière partie du récit second pris en charge par le Destin que nous en apprenons davantage sur le passé et sur la psychologie de la Rancune. Or le personnage qui a permis à Glaris et Léonore d'intégrer la troupe semble tout à fait différent du méchant railleur du récit premier : ayant lui aussi voyagé d'Orléans à Paris, sans que l'on sache plus précisément d'où il vient, il se révèle fiable et serviable en faisant loger le Destin, Léonore et Mlle de la Boissière chez une dame de sa connaissance et en acceptant de les conduire en Hollande, contre rémunération. Au service du Destin qu'il ne connaît pourtant pas, il

²⁴ « La Rancune et l'Olive lui exagéraient toujours son mauvais visage et le Destin et Léandre, qu'ils avaient avertis de la tromperie, lui dirent aussi qu'il était fort changé » (p. 238).

²⁵ II, II, p. 198.

met tout son crédit²⁶ mais aussi sa force, en agissant avec courage et générosité :

Comme nous passions, lui et moi, sur le Pont-Neuf, bien avant dans la nuit, nous fûmes attaqués par cinq ou six tire-laine. Je me défendis le mieux que je pus, et, pour la Rancune, je vous avoue qu'il fit tout ce qu'un homme de cœur pouvait faire et me sauva même la vie. (I, XVIII, p. 156)

§22

Ce récit second est d'autant plus intéressant qu'il narre un épisode déjà évoqué dans le récit-cadre, et ce par la Rancune lui-même, qui l'a raconté à la Rappinière, dans un passage au discours direct témoignant de l'esprit médisant et de la rancune du comédien²⁷, travers totalement absents du récit du Destin : « Tel que je suis, je lui ai sauvé la vie dans Paris, aux dépens de deux bons coups d'épée ; et il en a été si méconnaissant, qu'au lieu de me suivre quand on me porta à quatre chez un chirurgien, il passa la nuit à chercher dans les boues je ne sais quel bijou de diamants [...] » (I, v, p. 48). Il y a donc bien un « mystère la Rancune », résidant en grande partie dans sa relation avec le Destin, que le narrateur, feignant de se fonder sur des témoignages lacunaires, n'éclaircit pas :

[...] avec le seul Destin il était doux comme un agneau et se montrait devant lui raisonnable autant que son naturel le pouvait permettre. On a voulu dire qu'il en avait été battu ; mais ce bruit-là n'a pas duré longtemps [...]. (p. 48)

§23

Ces incohérences, qui font pleinement partie du texte, sont bien sûr totalement assumées par le narrateur, comme le montre la conclusion fortement ironique qu'il ajoute au portrait de son personnage, dans une formule pastichant Marot : « avec tout cela, le meilleur homme du monde » (p. 48). La Rancune est donc *à la fois* conçu comme un personnage constant et vraisemblable, les principaux traits de son *ethos* étant conservés tout au long du roman, et comme une figure partiellement contradictoire, estompée par les éléments de brouillage que le lecteur peut relever. Cette double postulation du personnage met au jour un pacte de lecture comique dans le roman.

Un pacte de lecture « sans rancune »

§24

²⁶ « Nous fûmes avertis qu'un prélat italien, qui revenait d'Espagne, passait en Flandres par Péronne. La Rancune eut assez de crédit pour nous faire comprendre, dans son passeport, en qualité de comédiens » (I, XVIII, p. 156).

²⁷ Ce très court passage est le seul où la Rancune fait allusion à son passé. Contrairement au Destin, à la Caverne et Léandre, le comédien ne narre pas de récit second dont il serait le narrateur homodiégétique.

Lorsque la Rancune est introduit pour la première fois dans le roman, il fait l'objet, comme nous l'avons rappelé, d'une comparaison qui l'assimile à une « grosse tortue qui march[e] sur les jambes de derrière » :

Quelque critique murmura de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme ; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité. (I, I, p. 38)

§25

Le personnage de la Rancune est à l'image du principe de composition du roman : il est construit de la « seule autorité » du narrateur-auteur et le lecteur est invité, pour l'envisager, à se défaire de son « esprit de sérieux », tout comme lorsqu'il appréhende cette surprenante comparaison. Tandis que le « lecteur malévole » cherchera à tout prix à retrouver dans le roman des personnages aristotéliens, c'est-à-dire constants et vraisemblables, au contraire, le Lecteur Modèle pratiquera à la fois une lecture linéaire et une lecture par moments, ou encore discontinue²⁸, en fonction de ce qu'un énoncé lui dit de la Rancune à un instant T du récit. Il n'oubliera pas qu'un personnage reste un personnage, à savoir une créature de fiction, illusoire et fantasmée, capable de mourir et de ressusciter²⁹, et qui ne peut avoir la même autonomie ni la même unité qu'une personne issue du monde réel³⁰.

§26

Néanmoins, tout en nous rappelant le caractère fictif de la Rancune, Scarron fait de lui un « personnage-référentiel³¹ » au sens social du terme, selon la terminologie de Philippe Hamon, dans la mesure où il correspond à l'image que le lecteur peut avoir d'un comédien de campagne dans la première moitié du XVII^e siècle. Ce personnage est d'autant plus « réaliste » que, contrairement au Destin, il n'appartient qu'à la veine comique du roman et ne participe pas à son versant romanesque, en dépit de son penchant pour

²⁸Voir Marc Escola, *La Bruyère. II, Rhétorique du discontinu*, Paris, H. Champion, 2001. Sur le Lecteur Modèle, nous renvoyons à Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

²⁹Comme le prouve symboliquement l'« aventure du corps mort » (II, VII).

³⁰De même que le narrateur du *Roman comique* se présente sous différents visages, plusieurs figures du « narrataire invoqué » sont postulées par la fiction, dont doit se distinguer le « narrataire effacé », qui correspond au Lecteur Modèle d'Umberto Eco. Voir V. Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 27-28.

³¹Les « personnages-référentiels » sont les « personnages historiques (Napoléon III dans les *Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...), ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*) » (Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », art. cit., p. 95).

l'opératrice. Les farces qu'il met en scène avec l'Olive ont pour effet, surtout dans la seconde partie, d'entrecouper l'intrigue sentimentale par des épisodes comiques, comme dans l'aventure du « corps mort » (II, VII). Ainsi, si la Rancune enrichit l'hybridité de l'œuvre, c'est davantage par l'effet métaleptique qu'il produit : à première lecture, par sa vraisemblance, il entraîne le lecteur dans les rets de la fiction et le plonge dans l'imaginaire comique de l'œuvre ; mais, à y regarder de plus près, ses contradictions affleurent, rappelant au lecteur que tout n'est que fiction.

§27 Toutefois, si la Rancune apparaît comme un personnage en quête d'auteur, il est surtout un personnage en quête de lecteur : les pièces du puzzle qui le composent ne peuvent être rassemblées qu'au prix d'une participation active de celui-ci. Pour reprendre les analyses de Vincent Jouve, il y a un « effet la Rancune » dans la mesure où le lecteur participe avec l'auteur à la constitution du personnage. Malgré sa cohérence, la personnalité de la Rancune est faite de blancs et de non-dits qui doivent être, sinon comblés, du moins saisis par le lecteur. « C'est à lui [le lecteur] de pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage³² », affirme Jouve. Ici, le lecteur a surtout pour tâche de mettre en lumière la fausse unité du personnage pour en dévoiler les manques ; le narrateur-auteur l'invite à contredire son autorité en pointant les insuffisances de tout héros de roman.

« L'esprit de singe »

§28 Mais on ne peut s'en tenir là sans dire de la Rancune ce que l'on pourrait très certainement dire de tous les autres personnages du *Roman comique*. Le comédien met en scène de manière toute particulière la participation requise du lecteur à la construction du sens de l'œuvre. Outre la tortue, c'est au singe qu'il est comparé à deux reprises dans le roman, cette analogie lui étant spécifique :

Il avait assez d'esprit, et faisait assez bien de méchants vers ; d'ailleurs, nullement homme d'honneur, malicieux comme un vieil singe, et envieux comme un chien.

(I, v, p. 47)

La Rancune fit donc dessein, à l'heure même, de lui [à Roquebrune] faire tous les plus méchants tours qu'il pourrait, à quoi son esprit de singe était fort propre. (I, XIX, p. 161)

§29 Le singe est ici envisagé comme un animal trompeur, aux ruses méchantes. L'histoire comique le met fréquemment en scène : on pense notamment à la mésaventure de

³²V. Jouve, *L'Effet-personnage*, op. cit., p. 36.

Francion, héros de Sorel, qui, dans sa tendre enfance, est victime d'un singe élevé par un voisin, qui le recouvre de bouillie et l'habille « à la mode nouvelle³³ » ; les serviteurs de la maison, qui n'ont pas vu l'animal, prennent ses apparitions pour celles du diable. La Rancune apparaît lui aussi comme une figure diabolique dans la mesure où il règne sur ceux qui l'entourent par la crainte. Toutefois, contrairement à un personnage comme la Rappinière, sa méchanceté reste marquée par une certaine innocuité ; ses railleries malmenent et piquent la vanité, mais elles ne tuent pas. À ce titre, on peut concevoir le personnage comme un double du narrateur dans le domaine de la fiction : en effet, de même que la Rancune ne cesse de jouer des rôles et de tourmenter ceux qui croisent son chemin, le narrateur se plaît à intervenir dans son récit en endossant de multiples rôles, à interrompre son histoire en molestant le lecteur, à qui il donne ou retire des informations sans jamais le laisser en repos. L'instance narratrice se montre tout particulièrement « rancunière » envers le lecteur qui pourrait lui reprocher de ne pas se conduire en auteur de roman héroïque, comme le montre le célèbre *incipit* du chap. XII de la première partie :

Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage ; car en conscience il n'y verra pas d'autre chose, quand le livre serait aussi gros que *le Cyrus* [...]. (p. 86)

§30

Mais elle s'amuse surtout à tromper le lecteur lorsqu'elle revêt l'*ethos* du narrateur excessivement sérieux et moralisateur, condamnant de manière véhémence la conduite de la Rancune lors de l'aventure du pot de chambre ou encore du vol des bottes, comme nous l'avons vu. Dans ces épisodes, le narrateur fait montre d'un « esprit de singe » et apparaît comme un auteur faussaire, multipliant les déguisements afin de se jouer du lecteur.

§31

Mais si la Rancune peut être l'une des figures possibles du narrateur, c'est plus encore par ses talents de railleur. Dans sa *Bibliothèque française*, Sorel définira le style burlesque de Scarron comme une manière de voir le monde, comme un « style particulier à l'Auteur, qui est de faire raillerie de tout, même dans les Narrations où il parle lui-même [...] »³⁴. En raillant incessamment toute chose et tout le monde, la Rancune apparaît

³³Charles Sorel, *Histoire comique de Francion* [1633], éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1996, livre III, p. 163 sq. Un singe apparaît également dans *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite (2^e partie, chap. xli). Sur cet animal, voir Wim De Vos, *Le Singe au miroir : emprunt textuel et écriture savante dans les romans comiques de Charles Sorel*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

³⁴Ch. Sorel, *La Bibliothèque française* [1667], éd. Filippo d'Angelo, Mathilde Bombart, Laurence Giavarini, Claudine Nédelec, Dinah Ribard, Michèle Rosellini, Alain Viala, Paris, H. Champion, 2015,

comme une incarnation de cette vision burlesque propre à l'auteur du roman. Précisons en outre que le comédien semble doté d'un savoir sur la fiction supérieur à celui des autres personnages, ce qui fait de lui, encore une fois, une figure métaleptique appartenant au même niveau de réalité (ou de fiction) que le narrateur-auteur :

Ce beau commencement d'histoire attira auprès de la Rancune tous ceux qui étaient dans la chambre, qui savaient bien qu'il avait des mémoires contre tout le genre humain. (I, XVI, p. 143)

§32

La Rancune diffère toutefois de la figure du narrateur-auteur dans la mesure où il n'est pas capable de se railler lui-même et où il ne rit jamais, alors que le narrateur affirme qu'il aurait pu devenir le « Rieur » de son quartier s'il l'avait souhaité et s'il n'avait pas préféré renoncer aux honneurs et aux vanités³⁵. Ainsi, si la critique a pu voir en Ragotin le double burlesque du Destin³⁶, la Rancune peut quant à lui être appréhendé comme une image de l'auteur du roman, aussi contradictoire et burlesque que lui.

§33

Ces remarques permettent-elles de faire passer la Rancune du statut de personnage à celui de héros dans *Le Roman comique* ? Non, répondront les continuateurs de Scarron : si le comédien fait bien partie des « personnages immigrés³⁷ » dans ces suites, ce n'est généralement pas comme protagoniste. Ceux-ci n'ont certainement pas rendu justice à la richesse du personnage. À défaut de pouvoir être considéré comme un exemple ou un modèle, la Rancune est une figure éminemment comique qui multiplie les tours plaisants venant apporter un contrepoin burlesque aux péripéties d'ordre sentimental. Mais le comédien est surtout comique par le fil qu'il tisse au travers du roman : en tant que misanthrope railleur et méchant, il permet au narrateur de s'acheter un *ethos* moral à peu de frais ; en tant que personnage non dénué de contradictions, il invite le lecteur à réparer les « négligences » de l'auteur par une activité herméneutique intense. Pour

chap. IX, p. 255. Sur le burlesque, nous renvoyons bien entendu aux travaux de Claudine Nèdelec : *Les États et Empires du burlesque*, Paris, H. Champion, 2004.

³⁵ « Il n'y a point de petite ville qui n'ait son Rieur. La ville de Paris n'en a pas pour un, elle en a dans chaque quartier, et moi-même qui vous parle, je l'aurais été du mien si j'avais voulu ; mais il y a longtemps, comme tout le monde sait, que j'ai renoncé à toutes les vanités du monde » (I, II, p. 39).

³⁶C'est notamment le cas de Jean Serroy dans *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.

³⁷Selon la terminologie de Terence Parsons, dans *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980. Dans la *Suite* dite d'Offray (1663), le personnage de la Rancune ne connaît pas vraiment d'évolution et est négligé au point d'être décrit comme amoureux de l'Étoile au lieu de l'opératrice (voir notre éd., p. 348).

reprendre les termes de Vincent Jouve³⁸, la Rancune peut donc être conçu dans le roman comme un « héros concave non protagoniste », c'est-à-dire une « figure de second plan dont le comportement n'a en outre rien de particulièrement admirable », mais dont la « présence est la condition du sens de l'histoire ». En effet, en tant que figure anti-thétique des protagonistes idéalisés de romans héroïques, il en révèle par ricochet toute l'in vraisemblance et permet à Scarron d'affirmer, quelques siècles avant Robbe-Grillet, que ce type de héros est bel et bien « périmé ».

Quelques mots à propos de : Françoise Poulet

Françoise Poulet est maître de conférences en langue et littérature du XVII^e siècle à l'Université Bordeaux Montaigne et membre de l'EA CLARE (CEREC). Elle a consacré sa thèse aux représentations de l'extravagance dans le théâtre et le roman des années 1620-1660.

Pour citer cet article

Françoise Poulet, « L'effet la Rancune » dans *Le Roman comique* : un personnage en quête de lecteur », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 08/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/428>.

³⁸V. Jouve, « Le héros et ses masques », dans *Le Personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, n° 6, 1995, cité par Ch. Montalbetti, dans *Le Personnage*, *op. cit.*, p. 153-154.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/455>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le « corbillon », une clé transitionnelle

Hélène Merlin-Kajman

§1

L'analyse du *Roman comique* réserve des surprises, et ce sont elles que je voudrais présenter brièvement comme elles se sont présentées à moi, dans la rencontre entre un plaisir de lecture inattendu et quelques énigmes posées par le texte¹ : énigmes qui auraient pu être de routine (je veux dire, suscitées par mon *métier*, ma compétence d'historienne et de théoricienne de la littérature, de professeure chargée de préparer des agrégatifs au concours), mais que ce plaisir de lecture a transformées en questions théoriques : comment en effet fonder un plaisir, le partager dans un langage critique un peu rigoureux, c'est-à-dire sans encourir le reproche de l'impressionnisme ou du subjectivisme ?

§2

1. En un sens, tout tournera autour du burlesque. C'est là qu'on attend Scarron écrivant un « roman *comique* », c'est sûrement là qu'on l'attendait déjà au XVII^e siècle : auteur d'un premier *Recueil de quelques vers burlesques* publié en 1643 qui inaugure une série d'œuvres burlesques, Scarron est aujourd'hui considéré par la critique comme, sinon l'inventeur du genre burlesque, du moins son introducteur et principal promoteur

¹ « L'ouvrage fait énigme, et ce d'autant plus que, la troisième et dernière partie faisant défaut, il n'offre à personne le mot de la fin », constate Jean Serroy dans son introduction à l'édition du programme de l'agrégation (p. 9).

en France². De fait, pour illustrer la valeur *burlesque* d'un mot ou d'un usage³, le dictionnaire de Furetière ne donne d'exemple littéraire que tiré de Scarron, quoiqu'il ne le cite pas au moment de définir le terme lui-même :

BURLESQUE. adj. m. et f. Plaisant, gaillard, tirant sur le ridicule. Ce mot est assez moderne, et nous est venu d'Italie où il y a quantité de Poètes *burlesques*, dont le premier a été Bernica, et ensuite Lalli, Caporali, etc. Les vers *burlesques* en François n'ont pas régné longtemps, à cause qu'on y a introduit trop de licence, tant dans le sujet que dans les vers, et trop de ridicules plaisanteries. On appelle aussi en prose le style *burlesque*, celui où on emploie des mots qui se disent par pure plaisanterie, et qu'on ne souffre point dans le sérieux⁴.

§3

En outre, il suffit de se souvenir de l'étymologie du mot « burlesque », de l'italien *burla*, qui signifie facétie, bonne farce, pour mesurer que *Le Roman comique* en est rempli, soit que les personnages en jouent à d'autres, comme la Rancune au marchand dans « l'aventure du pot de chambre » dès le chapitre VI de la Première partie, soit que le hasard, dont l'auteur est le maître absolu⁵, se charge d'en jouer d'innombrables aux personnages, comme la bataille du chapitre III qui laisse les « museaux sanglants » (43) ou comme le surgissement inopiné d'animaux source d'une situation ridicule pour le protagoniste qui les rencontre : une chèvre prise pour sa femme par La Rappinière ((I, IV), un lévrier pris pour l'âme d'une morte par la Caverne et l'Étoile (II, III), ou, bien sûr, le

²Voir Claudine Nédélec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, H. Champion, 2004.

³Voici un exemple parlant : « NABOT, OTE. subst. masc. et fém. Qui est de petite taille. On ne le dit qu'en burlesque, comme a fait Scarron :

Amour *nabot*, qui du jabot

De Dom Japhet, as fait

Une ardente fournaise. »

⁴Sans doute serait-on en droit d'attendre plus de précision dans cette définition, qui par exemple ne distingue pas le burlesque de l'héroï-comique, comme on l'a fait depuis. Mais elle permet de comprendre que l'héroï-comique n'est en un sens qu'une espèce du burlesque, le genre entier se caractérisant par la *plaisanterie* opposée au *sérieux*. Furetière, satiriste redoutable et lui-même auteur d'une histoire comique, *Le Roman bourgeois*, sait de quoi il parle, même s'il condamne au passage les excès du burlesque en poésie, chez les suiveurs de Scarron, peut-on supposer.

⁵Par exemple : « Nous avons laissé Ragotin assis sur le pommeau d'une selle, fort empêché de sa contenance et fort en peine de ce qui arriverait de lui. Je ne crois pas que défunt Phaéton, de malheureuse mémoire, ait été plus empêché après les quatre chevaux fougueux de son père que le fut alors notre petit avocat sur un cheval doux comme un âne ; et, s'il ne lui en coûta pas la vie comme à ce fameux téméraire, il s'en faut prendre à la fortune sur les caprices de laquelle j'aurais un beau champ pour m'étendre si je n'étais obligé en conscience de le tirer vite du péril où il se trouve ; car nous en aurons beaucoup à faire tandis que notre troupe comique sera dans la ville du Mans. » (I, IX, p. 163)

bélier du dernier chapitre de la Seconde partie qui met le visage de Ragotin en sang – et chacun sait que Ragotin est la victime privilégiée de ces facéties montées par les personnages de la fiction ou de ces accidents ménagés par l’auteur, facéties et accidents qui le ridiculisent cruellement (à première vue du moins – on y reviendra).

§4

Au-delà de son cas, et au-delà des accidents plaisants qui surgissent à espaces très réguliers, *Le Roman comique*, en ceci conforme au genre de l’histoire comique, prend régulièrement le parti du rire et de la dérision en associant étroitement le choix du style et le choix des situations représentées. À cet égard, l’épisode le plus convenu est sans doute celui qui met le Destin aux prises avec la Bouvillon, dont le nom constitue déjà tout un programme burlesque puisque le mot signifie « jeune bœuf ». La comparaison grotesque de l’être humain avec l’animal, le premier étant, dans la tradition occidentale, supérieur en dignité au second, constitue sans doute une espèce de degré zéro du burlesque. Elle se double ici d’une décatégorisation de genre (un bœuf pour une femme), et s’amplifie dans le récit lui-même, qui déploie le programme contenu dans ce nom propre : « La grosse sensuelle ôta son mouchoir de col et étala aux yeux de Destin, qui n’y prenait pas grand plaisir, dix livres de tétons pour le moins, c’est-à-dire la troisième partie de son sein, le reste étant distribué à poids égal sous ses aisselles. » (243) Ici, l’attaque dégradante, classiquement misogyne, illustre le procédé burlesque le plus élémentaire qui consiste à traiter les êtres en les faisant tomber de leur dignité ontologique : après avoir été rabaisé au rang d’un animal lui-même vaguement burlesque d’avoir été châtré, le personnage féminin est réduit à un *paquet de chair*. Enfin, son nom n’évoque pas seulement l’animal, mais la figure sociale du bouvier « qui conduit ou qui garde les bœufs » et qu’on « dit figurément des gens grossiers, mal appris, qui sont sans civilité » : la Bouvillon, femme riche et bourgeoise proche de la noblesse, subit ainsi par son nom propre et sa description un déclasserment ontologique et social.

§5

Le burlesque, comme le comprennent les contemporains, est *tout à fait licite dans la sphère de parole familière*⁶. Mais il offre un potentiel d’irrespect, voire d’insulte, exponentiel quand il sort de cette sphère-là : par exemple en *publiant* le travestissement de textes élevés en style bas, c’est-à-dire en rendant digne de l’impression et du public, donc des Belles-Lettres, un jeu de potache très courant. D’où sa mobilisation polémique

⁶On peut souligner à cet égard la remarque du narrateur au chapitre VIII de la Seconde partie où il fait l’éloge des comédiens et de la comédie, notant qu’« aujourd’hui la farce est comme abolie ». Il poursuit : « et j’ose dire qu’il y a des compagnies particulières où l’on rit de bon cœur des équivoques sales et basses qu’on y débite, desquelles on se scandaliserait dans les premières loges de l’Hôtel de Bourgogne » (234). Voir, sur la question de l’écriture familière : Brice Tabelaing, *L’Écriture familière en France au XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue en décembre 2017 (Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dir. H. Merlin-Kajman).

et même injurieuse dans les contextes, éminemment publics, de conflits socio-politiques comme les guerres civiles. Et l'on sait que c'est encore à Scarron que l'on doit le mot de « mazarinade », titre d'un libelle vraisemblablement de sa plume publié en 1651 et devenu le nom générique désignant l'ensemble des libelles écrits contre Mazarin pendant la Fronde dans ce style insultant et rieur caractéristique de ce type d'écrit politique et satirique, bien au-delà du cas de Mazarin et de la Fronde.

§6 Sans doute est-ce la raison pour laquelle la critique contemporaine va jusqu'à associer au burlesque, de façon quasi réflexe, des fonctions transgressives et subversives hautement valorisées depuis un demi-siècle⁷, non sans rapport avec l'analyse du « carnavalesque » faite par Bakhtine qui, dans son célèbre ouvrage *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, concédait (mais du bout des lèvres) que Scarron avait conservé quelque chose de la puissance révolutionnaire du rire de la place publique, ce rire victorieux de la peur dans laquelle la culture officielle et hiérarchisée entretenait le peuple selon lui⁸.

§7 2. Le burlesque, donc, partout.

§8 Mais cette évidence trop criante risque de fausser la lecture du *Roman comique*, peut-être même de *tout fausser*. L'incipit, par exemple : la description parodique de la descente du char du soleil et de ses chevaux chargée d'indiquer le moment de la journée débouche, dans un effet d'engendrement cocasse, sur celle d'« une charrette [...] attelée de quatre bœufs fort maigres ». Mais la textualité parodiée est-elle vraiment ridiculisée par sa chute dans le quotidien ? Son effet « haut » est-il vraiment détruit, est-il devenu « bas » ?

§9 C'est cette antithèse qui, ici, ne tient pas pour expliquer la couleur que le burlesque imprime à cet incipit.

§10

⁷Je veux dire par là que, devenu poncif critique, l'éloge de la transgression et de la subversion a toutes les caractéristiques d'une nouvelle norme esthétique – très peu transgressive et très peu subversive, en somme.

⁸Fondée sur la participation et le rire, sur l'action fusionnelle du peuple qui renverse dans la fête les hiérarchies officielles, sur l'usage d'un langage familier libéré des fonctions de catégorisation, la culture carnavalesque selon Bakhtine s'appuie tout particulièrement sur le « corps grotesque », corps ambivalent qui n'est pas coupé du « bas-corporel » mais associe vie et mort dans un mouvement « régénérateur » permanent. Or, s'il déplore la dégradation de cette culture carnavalesque au XVII^e siècle sous la poussée de l'individualisme et du rationalisme (« Ce n'est plus qu'un grotesque mutilé [...] C'est ce qui donne naissance à toutes ces images stériles du "caractéristique", à tous ces types "professionnels" d'avocats, de marchands, d'entremetteuses, de vieux hommes et vieilles femmes, etc., autant de masques du réalisme abâtardi et dégénéré »), il reconnaît que l'écriture de Scarron est riche d'éléments « purement carnavalesques ». (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1973, p. 62-63.)

Voici un soleil qui « roulait plus vite qu'il ne voulait » : un rythme est d'emblée introduit, que rien n'invalidera dans la suite du roman : c'est même l'un des plaisirs de la lecture que cette permanente allégresse du rythme. Cette évocation mythologique du char du soleil s'accompagne en outre de l'évocation des célèbres chevaux dont Ovide, dans ses *Métamorphoses*, a décrit la puissance extrême, dangereuse jusqu'à la terreur pour Phaéton qui, contrairement à son père, ne sait pas les conduire⁹. Mais ce n'est pas cette fougue-là que Scarron choisit de présenter : « au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisait hennir et les avertissait que la mer était proche [...] ». Quelque chose de dansant se dégage de la description, laquelle s'émancipe d'autant plus de la textualité parodiée qu'elle semble engendrer, une fois retombée sur terre dans le monde « plus humainement et plus intelligiblement¹⁰ » ordinaire, non seulement les « quatre bœufs fort maigres » attelés à ce char moins glorieux qu'est la charrette, mais aussi la « jument poulinière » qui les conduit et dont « le poulain allait et venait à l'entour de la charrette comme un petit fou qu'il était ».

§II

Détail apparemment insignifiant, simple « effet de réel », c'est-à-dire simple signifiant sans signifié sans autre *fonction* dans l'économie générale de la narration que celle de *faire réel* ? Mais ce poulain en quelque sorte inutile au récit importe dans sa trame, en toute gratuité, la joie de vivre et la liberté déjà présentes dans la description des chevaux du soleil. Bientôt des chevaux libres de leurs mouvements s'offriront comme métaphore de l'écriture¹¹ : double autonomisation textuelle, en somme, celle du représenté comme celle de la représentation. À ce poulain s'attache en outre un sème supplémentaire : celui de l'enfance, souligné par le syntagme « petit fou », qui va bientôt caractériser Ragotin lui-même avant que le lecteur ne soit informé de son nom : « C'était le plus grand pe-

⁹ On les retrouve sur un mode nettement plus ridiculisant dans un passage, déjà cité, où la comparaison sert à décrire une mésaventure comique arrivée à Ragotin : cf. note 5.

¹⁰ « Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans ». (I, I, 37)

¹¹ « Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage ; car en conscience il n'y verra pas d'autre chose, quand le livre serait aussi gros que *le Cyrus* ; et si, par ce qu'il a déjà vu, il a de la peine à se douter de ce qu'il verra, peut-être que j'en suis logé là aussi bien que lui, qu'un chapitre attire l'autre et que je fais dans mon livre comme ceux *qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi*. Peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté et que, sans emplir mon livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions et de choses tantôt ridicules, tantôt blâmables, j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie. » (86)

tit fou qui ait couru les champs depuis Roland » (59) – Ragotin presque constamment qualifié de « petit » comme tout ce qui lui appartient ou l'environne.

§I2 Voici qui imprime au burlesque du *Roman comique* une couleur joyeuse, impatiente, et même tendre, que l'éloge critique du burlesque subversif n'a pas l'habitude de lui associer, et qu'il empêche même de ressentir.

§I3 3. Poursuivons.

§I4 Soit la première représentation théâtrale donnée par la « troupe comique », qui arrive pourtant au Mans amputée de plusieurs de ses membres (l'Étoile, Angélique, l'Olive et Léandre, outre le poète Roquebrune et les valets¹²). À coup sûr, l'intention burlesque justifie le choix que Scarron fait de *La Mariane* de Tristan L'Hermite pour ce spectacle inaugural réclamé par « la maîtresse du tripot » où les comédiens sont descendus. « [A]ima[nt] la comédie plus que sermon ni vêpres » (39), la tripotière inaugure une série d'autres personnages, généralement plus haut placés dans la société décrite par le roman. Or, avec cette tragédie, on ne peut faire fable plus éloignée de l'atmosphère d'un tripot, on ne peut faire plus tragique, c'est-à-dire, ici, à la fois plus élevé et plus funèbre, plus funeste. Et au cas où le lecteur n'en aurait pas conscience, la citation du premier vers le lui rappelle sans équivoque :

Fantôme injurieux qui trouble mon repos. (41)

§I5 Le tyran Hérode s'adresse au mort (son beau-frère qu'il a jadis fait assassiner) apparu dans son cauchemar, lequel se révélera prémonitoire : le repos d'Hérode sera tellement « troublé » qu'il va sombrer dans la folie au cinquième acte, saisi par le désespoir d'avoir fait exécuter sa femme Mariane, dont il est amoureux, à la fin de l'acte IV. À la scène suivante (I, 2), Hérode va faire le récit du songe à Salomé et Phéore, sa sœur et son frère tous deux attachés à perdre Marianne : ce récit va produire alors sur eux un effet de terreur, l'une des deux passions, avec la pitié, agitées par la tragédie selon sa définition canonique.

§I6 Or, dans *Le Roman comique*, ni la terreur ni la pitié ne seront au rendez-vous, car la tragédie finit « non par la mort de Mariane et par les désespoirs d'Hérode, mais par mille coups de poing, autant de soufflets, un nombre effroyable de coups de pied, des juréments qui ne se peuvent compter » (41).

§I7 Ce « déplorable succès qu'eut la comédie » est raconté dans le chapitre suivant auquel le syntagme fournit son titre. « Déplorable » : l'antiphrase ironique est évidente. Le lecteur n'est pas appelé à pleurer ni à s'épouvanter, mais à rire. Interrompue par la

¹²Léandre n'est pas nommé lors de la présentation des membres de la troupe, mais déjà singularisé parmi les « valets ». (I, VIII, 57)

fureur de deux participants, le spectacle théâtral sombre alors dans une scène de bagarre farcesque. Ces « bruta[ux]¹³ » ne se sont pas laissés une seconde gagner par le plaisir tragique. Et pour cause : reconnaissant dans les costumes de théâtre du Destin et de la Rancune leurs propres habits, empruntés sans leur accord, ils récusent par leur action violente toute espèce d'illusion mimétique. Pourtant, au même moment, la voix narraitrice plonge le lecteur dans la fiction théâtrale en nommant les comédiens non par leurs noms, mais par ceux des personnages tragiques qu'ils incarnent. Mais c'est bien sûr pour faire ressortir le contraste :

Leurs habits, que portaient Hérode et Phélore, leur ayant d'abord frappé la vue,
le plus colère des deux s'adressant au valet du tripot : Fils de chienne, lui dit-il,
pourquoi as-tu donné mon habit à ce bateleur ? (42)

§18 « Hérode et Phélore » *vs* « ce bateleur » : on ne peut mieux souligner la discordance burlesque entre la terreur dont sont porteurs ces grands noms tragiques (ne serait-ce que par paronomase : à eux deux, ils dégagent de l'*horreur*) et l'échec de la représentation. Le jeu des comédiens n'a pas réussi à transporter de plaisir les propriétaires des habits, lesquels habits, trop *bassement* réels, n'ont pas réussi à s'imposer comme costumes de théâtre, c'est-à-dire à imposer la séparation scène-salle garante de l'illusion mimétique.

§19 Mais le pouvaient-ils ? Les accessoires burlesques du spectacle semblaient condamner par avance la dignité tragique à ne pas être *crue* : le « drap sale » qu'on « lève » pour dévoiler la scène, l'emplâtre resté sur le visage du Destin, le « matelas » sur lequel il est couché, le « corbillon » qui lui tient lieu de couronne, et même son jeu de scène, a priori maladroit ou mal venu, de « se frott[er] un peu les yeux comme un homme qui s'éveille », gestuelle trop *physique* pour une tragédie, tout semble promettre la tragédie à cette *chute*, qu'il est alors tentant d'interpréter comme une attaque contre le système des hiérarchies dont la tragédie est le symbole et le condensé : hiérarchie socio-politique (voici Hérode joué dans un tripot et couronné d'un objet bas), hiérarchie des genres, hiérarchie des styles, des caractères et des situations... En somme, Scarron destinerait le Destin à ne représenter le destin qu'en le contrefaisant.

§20 Oui, mais...

§21 Derechef, un certain nombre de détails viennent déranger cette lecture terriblement univoque.

§22

¹³ « Ce valet, qui le connaissait pour un grand brutal [...] » (42).

La tragédie *La Mariane* a été représentée pour la première fois en 1636, puis reprise en 1637 après *Le Cid* par la même troupe du Marais avec les mêmes acteurs principaux, notamment Mondory, le plus grand acteur du moment, qui jouait Hérode dans la première et Rodrigue dans le second. Quoiqu'elle ait rencontré un succès presque égal à celui du *Cid*, elle est d'une tonalité presque inverse à la tragédie de Corneille¹⁴. *Le Cid* a produit sur les spectateurs un effet qu'on pourrait qualifier d'euphorisant : et à l'exemple de son temps, La Rappinière va tomber amoureux de l'Étoile « en lui voyant représenter *Chimène* » (158). On a tout lieu de penser qu'il en est de même pour *Nicomède*, que la troupe comique va jouer et que le narrateur loue longuement¹⁵ : deux tragédies non funestes, non funèbres, donc, mais dont les personnages sont tous élevés, en dignité comme en vertu. *La Marianne* en revanche a produit un effet de saisissement, écho affaibli de la fureur qui possède Hérode à la fin de la tragédie¹⁶.

§23

De fait, les tragédies prenant pour sujet le couple déchiré d'Hérode et de Mariane, figure du déchirement de la Chrétienté, ont fleuri dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Dans son *Origine du drame baroque allemand*¹⁷, Walter Benjamin en a montré la profonde tristesse : l'énigme de la souveraineté nourrit la mélancolie du Prince écrasé par son pouvoir absolu, la vertu de la Reine, agressivement ascétique, ne remplit plus de fonction eschatologique, tandis que la figure de l'intrigant, qui annonce le triomphe désacralisé du conseiller machiavélique (ici Salomé et Phéroré), tire le fil de l'intrigue et mène le drame à sa fin funeste.

§24

¹⁴ *Le Cid* a d'abord été qualifié par Corneille de « tragi-comédie ». Mais dès 1648, il la requalifie en « tragédie ».

¹⁵ « On représenta le jour suivant le *Nicomède* de l'inimitable monsieur de Corneille. Cette comédie est admirable à mon jugement et celle de cet excellent poète de théâtre en laquelle il a plus mis du sien et a plus fait paraître la fécondité et la grandeur de son génie, donnant à tous les acteurs des caractères fiers tous différents les uns des autres. » (307)

¹⁶ Dans ses *Réflexions sur la Poétique* (1674), le père Rapin en témoigne en comparant la rêverie pensive des spectateurs sortant de la représentation à l'impression « forte » et « violente » faite à Athènes par une tragédie d'Euripide où le peuple sortait du théâtre « possédé, pour ainsi dire, de ce spectacle », au point que « cette possession devint une maladie publique dont l'imagination des spectateurs fut saisie » « On a vu même dans ces derniers temps quelque crayon grossier de ces sortes d'impressions que faisait autrefois la tragédie. Quand Mondory jouait la Marianne de Tristan, le peuple n'en sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir, et pénétré à même temps d'un grand plaisir. » René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), éd. E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, p. 102. Sur ces questions, voir mon livre *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

¹⁷ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Champs-Flammarion, 1974.

Dans le cas français de la tragédie de Tristan l'Hermite, cet effet de quasi possession ou à tout le moins de sidération mélancolique a été amplifié par le jeu de Mondory, dont tous les contemporains ont souligné la singulière intensité dans le rôle d'Hérode, « son chef d'œuvre ». Intensité néfaste pour le comédien, cependant :

Ce personnage d'Hérode lui coûta bon ; car, comme il avait l'imagination forte, dans le moment il croyait quasi être ce qu'il représentait, et il lui tomba, en jouant ce rôle, une apoplexie sur la langue qui l'a empêché de jouer depuis¹⁸.

§25

Tallemant des Réaux fait ici allusion à l'attaque qui frappa l'acteur lors de la reprise de la tragédie en 1637 après *Le Cid*, au moment de l'imprécation finale d'Hérode contre le peuple juif, plus précisément au vers « Accourez me plonger des poignards dans le cœur¹⁹ ». Tombé en pleine scène victime de son adhésion à son rôle, Mondory passa d'abord pour mort. Le lendemain de la représentation, Montfleury, de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, aborde, dit-on, Tristan et lui jette cette phrase à la tête : *Vous voudriez, je pense, qu'on ne jouât jamais que Marianne et qu'il mourût, toutes les semaines, un Mondory à votre service*. Ce qui est dénoncé, c'est ce qui, quoiqu'au théâtre, a un parfum de sacrifice et fait de la tragédie une représentation dont l'emprise sur le corps et les passions est étrangement puissante.

§26

Or, le Destin, précise *Le Roman comique*, « récit[e] du ton de Mondory ». Est-ce un détail burlesque qui, s'ajoutant au matelas, à l'emplâtre et au corbillon, est chargé de ridiculiser, non seulement Hérode, mais Mondory, comme Molière le fera avec Montfleury dans *L'Impromptu de Versailles* ? Absolument pas : « L'emplâtre qui lui couvrait la moitié du visage ne l'empêcha pas de faire voir qu'il était excellent comédien ». Dont acte.

§27

Non seulement le Destin, mais encore la Caverne et la Rancune, puis, dans la suite du roman, les autres comédiens, sont d'excellents acteurs ; et ils excellent aussi bien dans la tragédie que dans la comédie. Si Mondory, pour asseoir sa dignité d'acteur, fut le premier comédien à renoncer à jouer la farce selon Tallemant²⁰, rien de tel chez les comédiens du *Roman comique*, qui jouent aussi bien la tragédie ou la comédie que la farce²¹. Et si le Destin imite le ton de Mondory, c'est qu'il n'imité pas son mode d'engagement passionnel

¹⁸Tallemant des Réaux, *Historiettes*, texte intégral établi et commenté par A. Adam et G. Delessault, Paris, Gallimard, 1960, t. II, p. 775.

¹⁹Tristan l'Hermite, *La Marianne*, V, 2, v. 1604 (Paris, GF Flammarion, 2003, p. 110).

²⁰La farce, pas la comédie : Mondory a par exemple créé le rôle de Clindor dans *L'Illusion comique*, rôle peut-être même écrit pour lui.

²¹La Rancune « se farinait à la farce » (47) ; « la Caverne représentait les reines et les mères, et jouait à la farce. » (57)

dans le rôle tragique : imitant un autre acteur, il ne peut pas *croire être ce qu'il représente*. Mondory lui fournit un modèle de réussite quasi technique, pas un modèle passionnel.

§28

Comment du reste un modèle de jeu si mobilisateur, si entier, pourrait-il résister aux conditions de la représentation, dont la Rancune a résumé la faisabilité quelques lignes plus haut alors que quelqu'un doutait que trois comédiens puissent jouer une comédie entière :

Mais, ajouta quelqu'un de la compagnie, vous n'êtes que trois. J'ai joué une pièce moi seul, dit la Rancune, et ai fait en même temps le roi, la reine et l'ambassadeur. Je parlais en fausset quand je faisais la reine ; je parlais du nez pour l'ambassadeur, et me tournais vers ma couronne que je posais sur une chaise ; et pour le roi, je reprenais mon siège, ma couronne et ma gravité, et grossissais un peu ma voix. [...] fournissez vos habits, et nous jouerons devant que la nuit vienne [...]. Le parti plut à la compagnie [...]. (40)

§29

Si le Destin ne joue que le rôle d'Hérode, la Caverne, elle, joue les deux rôles antagonistes de Mariane et Salomé. Quant à la Rancune, il bat ses propres records, puisque dans cette scène où la tragédie est interrompue et qui comprend neuf personnages sur scène, il en joue donc six (il est vrai secondaires) ! Difficile de réussir ces changements à vue en « croyant être » ce que l'on représente. Dans le grand débat pluriséculaire qui oppose une technique de jeu distancée à une technique de jeu engagée, nos comédiens illustrent d'évidence le parti du jeu pur, du jeu désintéressé, ce qui a une conséquence : puisqu'ils *ne sont pas compromis* passionnellement dans leurs rôles²², ils sont vertueux jusque dans la farce – comme *Le Roman comique* ne cesse de nous le rappeler.

§30

La représentation de *La Mariane* relève donc de la prouesse, analogue à celle dont le Destin va faire preuve dans le combat suivant où il va s'illustrer tant à coups de poings qu'à coups d'épée, c'est-à-dire dans le registre bas comme dans le registre haut, dans celui de la farce comme dans celui de l'épopée. Il y a quelque chose de grandiose dans cette faculté qu'ont les comédiens de jouer dans n'importe quelle circonstance, habileté qui corrobore la faculté de transfiguration du théâtre lui-même. En écartant la mort et la folie, le roman met l'accent sur la dimension ordinaire de la tragédie, divertissement pour tous

²² Au point même que le jeu peut leur en être pesant : le narrateur, évoquant les inconvénients du métier (supporter, pour une actrice, les galants), évoque aussi « celle d'être obligé de pleurer et de rire lorsqu'on a envie de faire tout autre chose », ce qui « diminue beaucoup le plaisir qu'ont les comédiens d'être quelquefois empereurs et impératrices [...] » (59). Et tant pis pour la Rappinière s'il tombe amoureux de l'Étoile : l'actrice n'est pas coupable de cette confusion. Du reste, ce n'est pas au théâtre que le Destin et elle sont tombés amoureux l'un de l'autre : mais c'est le théâtre qui accueille leur couple en détresse.

sans distinction de rang. Plutôt que de ridiculiser la tragédie, *Le Roman comique* montre son amplitude pragmatique, aussi peu conformes aux poétiques qu'en soient certains de ses aspects ; et il en circonscrit la fonction en l'englobant dans le genre dramatique entier, lequel, ici, n'est pas seulement l'activité définissant la plupart des personnages du roman – les comédiens, le poète, et même Ragotin qui prétend entrer dans la troupe comique – et motivant l'essentiel des rencontres et des rebondissements, mais aussi, et peut-être même surtout, le fondement du monde réel conformément à la célèbre métaphore humaniste du *theatrum mundi*. Cependant, alors que la métaphore sert souvent une perspective satirique plutôt noire, un regard critique d'un sombre moralisme porté sur le monde, Scarron l'actualise de manière particulièrement joyeuse, et surtout, *laudative* : le monde est plein de petits coups de théâtre dont les personnages ne sont jamais les jouets sans en triompher dès l'instant d'après – Ragotin compris, on va le voir. Mais c'est bien sûr le Destin qui fournit le modèle d'une action volontaire réussissant toujours, finalement, à déjouer les ennemis qui se jouent de lui.

§31

Ni le Destin n'imitera Mondory jusqu'à tomber frappé d'apoplexie, ni le jeu tragique n'amènera les spectateurs au point d'impasse funeste où Hérode les mène dans *La Mariane*. Il est remarquable à cet égard que la tragédie se suspende au cours de la scène où Hérode, rappelé momentanément à la pitié et à l'amour et pris du désir de ne pas condamner à mort Mariane, qui a été accusée de vouloir le tuer par une machination de Salomé, affirme : « La qualité de roi cède à celle d'amant²³ ». Dans la tragédie, cet adoucissement est éphémère. Mais pendant quelques vers, le tyran semble vouloir laisser parler la vie – choisir la fin comique contre la fin funeste. C'est exactement l'euphorie réalisée par le *Cid*. Corneille n'a pas seulement inventé un certain style de grandeur héroïque, il a inventé aussi la tragédie à fin heureuse – c'est-à-dire, en somme, la tragédie à fin comique, dont *Cinna* ou *Nicomède* seront des réalisations particulièrement abouties. C'est à ce moment-là de *La Mariane* où la tragédie aurait pu bifurquer vers un dénouement adouci que *Le Roman comique* reconduit son lecteur vers le tripot et les personnages de la troupe comique : quand le destin tragique se suspend, la bagarre met en scène le Destin le prenant heureusement en mains.

§32

Il convient donc de donner sa pleine valeur paradigmatique à la phrase « L'emplâtre qui lui couvrait la moitié du visage ne l'empêcha pas de faire voir qu'il était excellent comédien ». Tout commentateur actuel du *Roman comique* devrait la méditer. Les éléments apparemment burlesques ne doivent pas nous empêcher de voir qu'ils ne dégradent que rarement ce qu'ils accompagnent. Pour comprendre le plaisir particulier

²³Tristan L'Hermite, *La Mariane*, op. cit., III, 2, v. 892, p. 83.

donné par la lecture du *Roman comique*, il faut donc s'appuyer sur tous ces petits signes qui sont des fenêtres ouvertes sur un horizon heureux, consolé sinon réconcilié, qui font du burlesque un adjuvant de l'innocence plutôt qu'un embrayeur polémique.

§33 4. Dans la liste des accessoires « burlesques », il en est un qui jette une sorte d'éclat joyeux très analogue aux gambades libres du poulain : c'est le « corbillon », ce corbillon qui sert de couronne à Destin.

§34 Corbillon, corps-tourbillon, creux de la corbeille qui fait écho au creux (maternel²⁴ ?) de la Caverne : le mot conjure joyeusement celui de « corbillard²⁵ »... Mais encore ?

§35 Le corbillon est un « Panier à mettre des oublies²⁶, étroit par le milieu, large par les extrémités », nous informe Furetière. Bien sûr, il n'est pas impossible que la forme du corbillon, connue de tous les lecteurs de l'époque mais que la définition de Furetière ne permet pas vraiment de se représenter²⁷, fasse une image visuelle particulièrement plaisante. Mais la ressemblance avec une couronne ne va pas de soi, sinon entre les deux signifiants graphiques avec leurs quatre lettres communes²⁸. D'autres objets, plus burlesques, auraient pu faire l'affaire : un chaudron, un pot, un panier, une simple corbeille, ou encore un bonnet de nuit qui aurait pu rappeler sur le mode burlesque le « bonnet » avec lequel Mondory jouait précisément le rôle d'Hérode.

§36 Mais le *mot* corbillon réserve une surprise qui justifie pleinement l'investigation critique lorsqu'elle se fie au plaisir suscité par le texte en sa littéarité. Outre sa connotation de petitesse due au suffixe -illon, qui fait de « corbillon » un diminutif de « corbeille » plutôt affectueux et souriant, voire érotique²⁹, le mot désigne un « petit jeu d'enfants

²⁴Jean Serroy, commentant la phrase du *Roman comique* « La Caverne l'aimait comme son propre fils » (87), remarque que son nom « est certes, un beau nom de théâtre, mais paraît bien symbolique aussi, profond comme un ventre maternel » (12). Mais j'ajouterais qu'on peut songer aussi à la grotte dans laquelle le magicien Alcandre fait voir à Pridamant la vie de son fils Clindor, devenu comédien, dans *L'Illusion comique*. La caverne est aussi, sans nulle contradiction, la caverne de Platon.

²⁵Le sens actuel n'est attesté ni par le Furetière, ni par le Dictionnaire de l'Académie de 1694. Il semble bien cependant avoir désigné les « coches d'eau » allant à Corbeil, où l'on avait mis les morts de la peste dès le Moyen Âge.

²⁶Et l'oublie, une « Pâtisserie ronde, déliée et cuite entre deux fers ».

²⁷Il a sans doute une forme un peu conique au centre, qui permet d'y enfoncer la tête tout en laissant déborder ses « larges extrémités » comme les bords d'un chapeau.

²⁸Je suis donc tentée de glisser là le nom de Corneille, accusé de s'être mis une « couronne sur la tête » pendant la Querelle du *Cid*, et traité de « Corneille d'Horace » et d'oiseau déplumé – c'est-à-dire de plagiaire démasqué. La corneille est de la famille du corbeau, dont le petit est un « corbillot ». Oui, je suis tentée de glisser ces échos, volontaires ou non, dans ce seul « corbillon ».

²⁹Le sens de « sexe de la femme » est attesté au XIX^e siècle dans Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*. Il paraît évident. Le jeu du corbillon, du reste, se jouait en disant : « le corbillon, qu'y met-

où on s'exerce à rimer en *on* » (Furetière) : « Corbillon, qu'y met-on ? » précise le dictionnaire de l'Académie : il faut alors répondre par un mot finissant par « on ».

§37

Ce « petit jeu d'enfant » est donc un jeu d'enchaînements, ici sonores, à la fois arbitraire, léger, et motivé ; un jeu qui exhibe le fonctionnement de la chaîne signifiante en le bordant par une règle. Or, tous les éléments que nous venons de réunir et de commenter concernent des enchaînements inattendus : du char du soleil et de la charrette, des chevaux et de la jument, de la jument et de son poulain, de ce petit fou et de Ragotin, de Mondory-Hérode et de Destin, etc. Ils créent une animation par leurs effets de surprise plus ou moins spectaculaires : et il est remarquable que le narrateur n'arrête pas d'attirer l'attention du lecteur sur la question des enchaînements, notamment à la fin des chapitres qui, comme au jeu du corbillon, semblent sans cesse appeler la question du suivant (dans le suivant, « qu'y met-on ? »), et ceci, dès les dernières lignes du premier chapitre : « l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre. » (39)

§38

« Corbillon, qu'y met-on ? »

§39

Le premier signifiant rimant en « on » qu'en la circonstance le lecteur semble invité à mettre dans le corbillon, n'est-ce pas précisément le nom de l'auteur – celui de Scarron lui-même ?

§40

Le second serait-il celui de la Bouvillon ? Nous avons vu que, pour le coup, l'épisode relève de ce burlesque trivial et dégradant assez rare dans le roman. Pourtant, une phrase redirige son nom vers un autre personnage : « Après ce que je viens de vous dire, vous n'aurez pas peine à croire qu'elle était très succulente, comme sont toutes les femmes ragotes. » (235) Ragote – comme Ragotin...

§41

Contrairement à ce que les diverses modernités ont pu penser du « classicisme » et de son règne supposé du signifié, les jeux sur le signifiant sont légion au XVII^e siècle. Qu'on en juge par cette définition de « Ravigoter » dans le Furetière :

Terme populaire et burlesque qui signifie, Redonner de la vigueur. [...] J'étois transi de froid, j'ay brûlé un fagot qui m'a tout *ravigoté*

§42

on ? » ; le dictionnaire de l'Académie française de 1694, qui se contente, à son habitude, d'enchaîner les syntagmes usuels, donne, à « corbillon », celui-ci, très éloquent : « il mit le premier la main dans le corbillon ». Et ce sens érotique colore les phrases d'Arnolphe expliquant comment il désire une épouse d'une naïveté confinant à la bêtise : « Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime, / Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime ; / Et s'il faut qu'avec elle on joue au corbillon, / Et qu'on vienne à lui dire, à son tour : "Qu'y met-on ?" / Je veux qu'elle réponde, "Une tarte à la crème"... »

« Ravigoter » commande manifestement le « fagot » de l'exemple. Le verbe habite aussi le nom de Ragotin, dont [vi] (*vit ? vie ?*) aurait disparu – Ragotin, sans cesse impuissant (comme un bouvillon ?), sans cesse quasi mourant, mais renaissant sans cesse de ses cendres, contrairement à Mondory ou à Hérode.

§43

Au XVII^e siècle, le jeu sur les noms propres est constant : il fait partie du jeu social, entre éloge et attaque satirique, voire insulte³⁰. À cette lumière, on s'aperçoit que les noms des personnages du *Roman comique*, loin d'être choisis au hasard, s'enchaînent souvent, et le font autour du nom absent de Scarron par le jeu anagrammatique des lettres et/ou paronomastique des sons. À condition d'entendre la proximité des occlusives vélaires [k] et [g], respectivement sourde et sonore, celui de Ragotin est d'autant mieux relié à celui de Scarron qu'un signifiant intermédiaire les rapproche par la rime en « on » du jeu du corbillon : car Ragotin répond assez à la définition donnée par Furetière d'un « porteur de rogatons » : celui qui quémante, qui présente des requêtes, et plus particulièrement, « celui qui porte des vers, des Sonnets, des Placets à des Grands Seigneurs pour tâcher de tirer deux [*sic*] quelque présent ».

§44

5. Une tout autre rime, bien plus évidente pour le coup, rapproche aussi Ragotin de Destin : soit, comme le suggère Jean Serroy qui la repère dans sa préface à l'édition du programme, les deux « doubles » de Scarron lui-même dans le roman.

§45

Jean Serroy, après avoir écarté la lecture biographique positiviste qui cherche aux personnages du *Roman comique* des clefs historiques réelles, propose un autre genre de lecture biographique, celle qui s'appuie sur le postulat psychanalytique de l'inconscient de l'auteur comme source de la création : « Le moi de Scarron inspire l'œuvre, mais c'est le surmoi qui en explique la genèse » (II).

§46

Son commentaire est convaincant. Rappelant que l'enfance de Scarron « s'[est déroulée] sur fond de haine familiale », le critique la voit « transposée » dans l'histoire de Destin. Mais il s'attarde surtout sur la maladie terrible qui fit de Scarron un paralytique torturé par la souffrance physique. C'est là qu'il avance les propositions les plus belles, les plus fortes :

Plus le corps se paralyse, plus la douleur est forte, et plus, par réaction, le roman sera vif, mobile, enjoué. Il sera d'abord, pour lutter contre l'engourdissement, un

³⁰Voilà pourquoi j'ai hasardé l'association du corbillon et du nom de Corneille à la note 29 : c'est d'autant plus plausible que Scarron semble être l'auteur du texte le plus violent écrit contre Corneille lors de la querelle du *Cid*, *La Suite du Cid en abrégé[...]* (outre *L'Apologie pour M. Mairet, contre les calomnies du sieur Corneille de Rouen*) – et que *Le Cid* éclipse, par sa joie, *La Mariane*, qui lui est strictement contemporaine. Voir Jean-Marc Civardi (éd.), *La Querelle du Cid (1637-8). Édition critique intégrale*, Paris, Champion, 2004

rythme : courses folles, chevauchées, personnages ambulants, poursuites. Et un style à l'avenant : preste, enleva, ne traînant jamais en route. L'œuvre est ainsi la projection des besoins, des désirs, des rêves d'un Scarron immobile ; elle présente un aspect quasi fantasmatique, dont la dualité centrale, que traduisent les deux personnages principaux, donne la clef. (13)

§47 D'où l'interprétation que Serroy donne de Ragotin, « projection » compensatoire, « souffre-douleur » et « double risible » de Scarron :

§48 Le Destin enflamme les cœurs, Ragotin déclenche les rires. C'est par cette dualité que Scarron traduit sa double nature : les deux personnages apparaissent comme son propre reflet, mais renvoyé par un miroir à deux faces, dont l'un projette les souvenirs, les désirs et les rêves, et l'autre les disgrâces et les ridicules de la réalité. (15)

§49 La lecture psychanalytique s'autorise d'une investigation dans l'inconscient de l'écrivain à l'aide d'informations biographiques et d'une grille de lecture qui apparente le texte littéraire à un rêve dont le commentateur décèle les procédés de déplacement et de condensation, de projection, etc. Une telle lecture veut expliquer et interpréter le texte à partir de sa genèse cachée : c'est l'écrivain qui fournit la clef de son sens, c'est le processus de création qui détermine le processus de la réception auquel le commentateur contribue en l'éclairant de façon autorisée. Cependant, le coût herméneutique d'une telle démarche critique est assez élevé : aidé d'un savoir auquel est conférée une valeur de vérité, le commentateur se donne une connaissance de l'auteur que ce dernier n'avait pas de lui-même.

§50 La théorie littéraire a depuis longtemps contesté la lecture de l'œuvre à partir de la biographie de l'écrivain : et même si la lecture psychanalytique lui a donné une légitimité nouvelle puisqu'elle ne postule plus un auteur souverain dont il faudrait sonder surtout les intentions, nous avons cessé de croire que la clef d'un texte littéraire se trouve déposé dans l'inconscient de son auteur, inconscient auquel, par définition, aucune *théorie*, aucune *topique* ne peut donner un accès certain : après tout, la psychanalyse est une pratique thérapeutique dont la démarche interprétative est soumise à une sorte de validation venant du patient lui-même, de ses associations, de ses souffrances et de ses sentiments de mieux-être. Et puis, à supposer que ces clefs interprétatives atteignent un noyau de vérité, il resterait une question majeure : en quoi pourraient-elles expliquer le plaisir que le lecteur pourrait prendre au texte en question, alors qu'elles braquent le projecteur sur une causalité strictement *privée* ?

§51 En fait, en commentant le rythme du récit, en s'appuyant sur l'antithèse opposant le Destin et Ragotin, antithèse très sensible qui ne peut manquer de sauter aux yeux (ou de parler à l'imagination) du lecteur, en soulignant le sens symbolique assez évident du

nom de la Caverne, Jean Serroy s'appuie aussi sur des éléments « objectifs » de la textualité du *Roman comique*. Je voudrais poursuivre cette piste de lecture sans chercher à circonscrire l'inconscient particulier d'un écrivain particulier, mais plutôt en repérant deux sortes de preuves, de nature assez différente et qui n'ont de valeur que par leur convergence. D'une part, des éléments « objectifs » de textualité corroborent l'interprétation biographique de Serroy parce qu'ils suggèrent que Scarron invite son lecteur à le reconnaître, lui, Scarron, dans le personnage de Ragotin. D'autre part, des éléments caractéristiques de Ragotin en appellent à l'*imagination associative* de son lecteur, ou, plus simplement encore, répondent à une attente de plaisir dont on peut décrire le fonctionnement sans passer cette fois par la biographie de Scarron. Convergence assurée en premier lieu par le jeu du corbillon : jeu éminemment enfantin, *mais métaphore pertinente d'un jeu éminemment lettré*, on vient de le voir. Or, il faut souligner que le fil interprétatif que j'ai suivi n'a été guidé par aucun élément extratextuel, seulement par une question née d'un plaisir inattendu (joyeux) de lecture : pourquoi ce corbillon ? Le dictionnaire de Furetière m'a fourni l'amorce du reste, confirmant l'écho esthétique du corbillon en place de couronne avec ce poulain « petit fou », relié, mais librement, sans longe ni licol, à la charrette en raison de sa dépendance heureuse à sa mère, la jument qui conduit l'ensemble. Cette chambre d'échos est textuelle, elle ne dépend pas d'un savoir que ni l'auteur Scarron ni les lecteurs de l'époque ne pourraient partager avec la lectrice que je suis aujourd'hui.

§52

Au XVII^e siècle, personne, dans le lectorat destinataire premier du *Roman comique*, n'ignore que Scarron est malade. Son infirmité a été même jetée en pâture au public par ses ennemis, Cyrano de Bergerac notamment, dont la plume burlesque³¹, pour le coup insultante, insinue que sa maladie est due à la syphilis.

§53

La même année (1648), Scarron répond en publiant son portrait dans un avis « Au lecteur qui ne m'a jamais vu » précédant *La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde, au combat des Parques & des poètes, sur la mort de Voiture*. Et autres pièces burlesques :

Lecteur, qui ne m'as jamais vu et ne t'en soucies guère, à cause qu'il n'y a pas beaucoup à profiter à la vue d'une personne faite comme moi, sache que je ne me sou-

³¹ « N'appréhende-t-il point de faire penser aux rieurs que, vu le temps qu'il y a qu'il dure sous l'archet, il doit être un bon violon. Ne vous imaginez pas, Monsieur, que je dise ceci pour m'escrimer de l'équivoque ; point du tout. Violon ou autre, à considérer le cadavre sec et corroyé de cette momie, je vous puis assurer que si jamais la Mort fait sarabande, elle prendra à chaque main une couple de Scarrons au lieu de castagnettes, ou tout au moins elle se passera leurs langues entre ses doigts, pour en faire des cliquettes de ladre ».

cierais pas que tu me visses, si je n'avais appris que certains beaux esprits facétieux se réjouissent aux dépens du misérable, et me dépeignent d'une autre façon que je ne suis fait. Les uns disent que je suis cul-de-jatte ; les autres, que je n'ai point de cuisses, et que l'on me met sur une table dans un étui, où je cause comme une pie borgne [...] J'ai eu la taille bien faite quoique petite ; la maladie l'a raccourcie d'un bon pied. [...]

§54

Dans *Le Roman comique*, l'auteur-narrateur s'adresse manifestement à un lecteur qui est informé de son infortune (et les sentences sur la fortune n'en rendent qu'un son plus intense³²). Dès le chapitre II de la Première partie, le narrateur se présente comme une personne connue de tous ses lecteurs, personne qui aurait pu prétendre à être le rieur de son quartier de Paris : « mais il y a longtemps, comme tout le monde sait, que j'ai renoncé à toutes les vanités du monde. » (39) L'allusion est en revanche plus indirecte, mais évidemment limpide, lorsque le récit mentionne la représentation de la comédie de Scarron *Dom Japhet* par la troupe comique : « Ce jour-là, on joue le *Dom Japhet*, ouvrage de théâtre aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu », remarque qui justifie pleinement à elle toute seule les analyses de Jean Serroy, sans le besoin d'un passage par la case « inconscient ».

§55

On notera en outre, dans l'autoportrait de 1648, l'insistance de Scarron sur sa petitesse : à sa taille de naissance, petite mais agréable, succède son empirement sous l'effet de la maladie. Sa petitesse devient alors un trait universalisant : « J'ai les bras raccourcis aussi bien que les jambes ; enfin, je suis un raccourci de la misère humaine. ».

§56

Tallemant des Réaux lui consacre par ailleurs une historiette sous le titre : « Le petit Scarron » :

Le petit Scarron a toujours eu de l'inclination à la poésie ; il dansait des ballets et était de la plus belle humeur du monde, quand un charlatan, voulant le guérir d'une maladie de garçon, lui donna une drogue qui le rendit perclus de tous ses membres, à la langue près et quelque autre partie que vous entendez bien : au moins par la suite vous verrez qu'il y a lieu de le croire. Il est depuis cela dans une chaise, couverte par le dessus, et il n'a de mouvement libre que celui des doigts, dont il tient un petit bâton pour se gratter ; vous pouvez croire qu'il n'est pas autrement ajusté en galant. Cela ne l'empêche pas de bouffonner, quoiqu'il ne soit

³² « il n'y a qu'heur et malheur en ce monde » (47) ; « En vérité, quand la fortune a commencé de persécuter un misérable, elle le persécute toujours » (306) : la sentence s'applique précisément à Ragotin, dans un passage où il est désigné comme le « pauvre petit », syntagme nettement plus compassionnel que moqueur.

quasi jamais sans douleur, et c'est peut-être une des merveilles de notre siècle, qu'un homme en cet état-là et pauvre puisse rire comme il fait³³.

§57 L'allusion à son « vit » mérite d'être soulignée : elle est évidemment malveillante, mais traduit sûrement les bavardages et les curiosités : puisqu'il s'était marié, était-il impuissant ou non ?

§58 Bref, on voit comment l'adjectif « petit » semble coller à Scarron comme une épithète homérique. Or, c'est aussi l'adjectif qui caractérise constamment Ragotin : et le lecteur est prié de s'en apercevoir dès sa première apparition, lorsque son personnage surgit parmi les provinciaux qui font la cour à mademoiselle de l'Étoile :

Il y avait entre autres un petit homme veuf, avocat de profession, qui avait une petite charge dans une petite juridiction voisine. Depuis la mort de sa petite femme, il avait menacé les femmes de la ville de se remarier et le clergé de la province de se faire prêtre, et même de se faire prélat à beaux sermons comptants. C'était le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland. (59)

§59 Serroy a raison : Ragotin est bien un double de Scarron. Mais c'est un double qu'on ne doit pas hésiter à dire tout à fait conscient – un double avec lequel il joue explicitement, comme le prouve le commentaire métatextuel qui accompagne la première prise de parole du personnage. Il s'agit aussi du premier récit enchâssé. Malgré l'absence d'écho de l'assistance à sa proposition de le raconter, Ragotin finit par l'imposer :

[...] mais le petit homme ne se rebuta point et, à force de recommencer son histoire autant de fois que l'on l'interrompait, il se fit donner audience, dont on ne se repentit point, parce que l'histoire se trouva assez bonne et démentit la mauvaise opinion que l'on avait de tout ce qui venait de Ragotin ; c'était le nom du godenot. Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi. (60)

§60 Mais Serroy, pour qui Ragotin serait une projection inconsciente de Scarron, me paraît accorder trop de consistance mimétique au personnage, notamment dans ce jugement : « Cette disgrâce physique s'accompagne, d'ailleurs, de douleurs morales, du fait même que tous ces malheurs font naître systématiquement, chez ceux qui en sont les témoins, non pas la pitié, mais le rire. » (14) Serroy prête ici à Ragotin une intimité

³³Tallemant des Réaux, *op. cit.*, p. 680.

psychique, une intériorité morale que le texte ne lui prête quasiment jamais : Ragotin ne souffre pas moralement. Outre qu'il lui arrive de rire, et même de lui-même, comme les autres, il enrage le plus souvent, et ceci, plutôt comme un enfant que comme un Saint-Simon ou un Retz dans leurs *Mémoires*. Du reste, comme un enfant, c'est du lion qu'il a peur dans la représentation de *Pyrame et Thisbé* (« toutes les fois que j'ai vu jouer Pyrame et Thisbé, je n'ai pas été tant touché de la mort de Pyrame qu'effrayé du lion », 81), tragédie, et auteur, pour lesquels il semble nourrir une prédilection toute « baroque »³⁴... Ragotin présente, me semble-t-il, encore moins de vraisemblance mimétique que n'en ont, au sens réaliste du terme, les comédiens.

§61

Certes, il est avocat, et parfois son personnage donne lieu à satire. Mais qui se soucie vraiment qu'il soit avocat ? qui s'en souvient, si ce n'est parce qu'il est un *petit* avocat ? Il a beau offrir quelques caractéristiques morales et sociales minimales, celles qui permettent de l'introduire dans la fiction, le lecteur ne me semble guère invité à croire à la possibilité de son existence réelle, ou de ses aventures. Il y a un excès dans ce qui lui arrive qui le fait ressembler bien plus à un *doudou* qu'à un personnage vraisemblable : cette dimension de jouet (de tous les autres) et d'objet transitionnel nonobstant éclate à cette description :

Un petit ours nouveau-né, qui n'a point encore été léché de sa mère, est plus formé en sa figure oursine que ne le fut Ragotin en sa figure humaine après que les piqûres des mouches l'eurent enflé depuis les pieds jusqu'à la tête. (301)

§62

Contre toute attente, après des malheurs si effroyables, Ragotin est d'aplomb et d'attaque dès le chapitre suivant, frais comme un gardon. Comme le roi, Ragotin ne meurt jamais – et comme Hérode-Destin (et à l'inverse de Mondory-Hérode), il ne meurt pas parce que le jeu (le jouet) le sauve constamment.

§63

Les enfants maltraitent souvent leur doudou : mais ils le maltraitent parce qu'il est indestructible ou pour vérifier son indestructibilité. Je veux moins dire par là que Ragotin est le doudou de Scarron que suggérer qu'en se pensant comme le « raccourci de la misère humaine », Scarron a réussi à créer un objet transitionnel valide pour chacun. Car la dualité repérée par Serroy dans *Le Roman comique*, dualité qu'il explique par l'histoire biographique de Scarron, tout être humain la connaît. Ragotin nous rappelle, en nous permettant d'en jouer, la menace traumatique sous laquelle l'existence humaine a été placée dès la naissance, menace qui fait d'elle une petite créature disproportionnée et menacée en sa petitesse et son impuissance, remise à la merci des êtres secourables qui l'aideront ou l'abandonneront. Et le texte en joue en concentrant sur Ragotin à la fois

³⁴Voir p. 201-202, 116, 317.

la violence de l'impuissance subie et la vitalité de l'omnipotence infantile, non sans que, régulièrement, le « pauvre petit » ne fasse l'objet d'une attention et d'une compassion qui le sauvent, contrairement à ce qu'écrit Jean Serroy. Au chapitre X de la Première partie, il est relevé par « les charitables comédiennes » ; et « quand on vit qu'il portait vainement ses mains à sa tête pour se la mettre en liberté [...] on ne songea plus qu'à le secourir » (78-79). Mais c'est surtout le cas lors de l'épisode qui le met dans l'état d'une sorte de nouveau-né, avec « son corps nu, exposé au soleil » (296), tombé pieds et mains liés dans de la boue, en danger de mort, où Ragotin est finalement sauvé par la tardive compassion du père Giflot et, surtout, par celle d'un meunier et encore plus de sa femme, « pitoyable comme une femme », qui vont l'héberger et le soigner (301).

§64

6. Si on tient à se demander en quoi *Le Roman comique* est transgressif pour son époque, c'est à mon sens qu'il pourrait donner aux lecteurs le désir de *vivre avec une troupe de comédiens*, de partager avec eux leur innocence et la sorte d'enfance qui les maintient en contact permanent avec l'amour et le jeu. Mais, outre qu'il s'agirait là d'une assez étrange définition de la transgression, il s'agirait aussi d'une réduction du roman à un réalisme social très appauvri, alors que ces éléments de la mimésis (une troupe comique, la ville du Mans et ses alentours, des naissances obscures et des substitutions d'enfants, un lieutenant de prévôt qui est un franc coquin, un avocat qui est une sorte de parasite social, quelques prêtres, quelques bourgeois notables et quelques nobles, force valets et force aubergistes, etc.) apparaissent davantage, contrairement à d'autres histoires comiques, comme un prétexte romanesque que comme un but, prétexte certes symboliquement puissant, mais autorisant surtout une totale liberté de la réflexion et de l'imagination.

§65

Le roman nous dispense le *plaisir imaginaire* de vivre avec la troupe comique, à la façon de Ragotin en un sens, Ragotin immédiatement happé par l'attraction qu'ils exercent sur lui dès qu'il entre en contact avec eux. Le roman décrit en effet un espace de jeu partagé entre acteurs sociaux de différents statuts mais qui s'intéressent presque tous à la fiction, et dont cet intérêt entretient la conversation (ou motive les contes) : « corbillon, qu'y met-on ? ».

§66

Le « petit jeu d'enfants » du corbillon était une clé, la clé des transitions et la clé transitionnelle. Jean Serroy a raison de noter que l'effet de mouvement incessant produit par le récit s'accompagne de la perception d'un centre immobile. Il l'explique par la présence paralysée de l'écrivain malade. Mais pour le lecteur, il se produit comme une anamnèse : celle d'un état d'enfance joueuse, à l'ombre d'une « Caverne » et d'un centre fixe (qui, ici, habiterait clandestinement une chambre de la ville du Mans) à partir duquel projeter des fantasmagories anticipatrices, bien plus efficaces que le stade du miroir, et d'autant

plus vives et endiablées qu'elles ne sont encore chargées d'aucune expérience réaliste de l'espace et du temps.

§67

Et pour revenir une dernière fois au burlesque du *Roman comique*, rarement dégradant, rarement agressif, il ne relève ni de la provocation, ni de la transgression, ni de la subversion, mais, à quelques exceptions près, d'une tendresse protectrice. L'indestructibilité de Ragotin en est le signe le plus évident. Elle rejoint l'effet de la suspension de la fin tragique de *La Mariane*. Et même si la mort de Scarron a sans doute, dans la vérité de l'histoire littéraire, causé l'absence de fin du roman, cette suspension ultime, qui clôt le dernier chapitre de la Seconde partie sur les coups de bélier sur le visage de Ragotin, renforce le sentiment d'une répétition victorieuse de toute *menace de fin* : Ragotin ne meurt donc jamais, comme chacun de nous en garde l'espoir sinon la certitude en un noyau obstinément tout-puissant de notre personne, soustrait à toutes les vérifications réalistes. Sans doute ce chapitre laisse-t-il Ragotin mal en point : mais le lecteur sait bien qu'il va se relever encore une fois – c'est déjà accompli du reste, il sort de l'hôtellerie, basculant un bref moment dans l'univers social vraisemblable, qui sert à donner la vraie mesure (c'est-à-dire sans gravité) de ses déboires : « l'hôte l'arrêta pour compter, ce qui lui fut peut-être aussi fâcheux que les coups de cornes du bélier ». Le lecteur ne retient pas vraiment ces remarques qui l'insèrent dans une trame narrative vraisemblable quoique ténue. Ce qu'il retient, c'est que ce poupon qui cherche à paraître grand mais qui s'embarrasse dans ses élans de grandeur, ne cesse de se trouver ré-accueilli dans la trame romanesque pour nous faire rire de nous-mêmes, profondément.

§68

« J'ai toujours été un peu colère, un peu gourmand, un peu paresseux. J'appelle souvent mon valet sot, et un instant après monsieur. Je ne hais personne, Dieu veuille qu'on me traite de même », écrit Scarron dans la partie « éthopée » de son autoportrait. *Le Roman comique* a bien cette tonalité d'un texte écrit sans haine aucune. À côté du corbillon, de l'emplâtre sur le visage du Destin, peut-être sa présence tutélaire nous était-elle immédiatement annoncée par la figure gracieuse de ce poulain allant et venant « comme un petit fou » autour de sa mère conduisant la charrette des comédiens.

Quelques mots à propos de : Hélène Merlin-Kajman

Hélène Merlin-Kajman est professeure de littérature française (XVII^e siècle) à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et présidente du mouvement Transitions qu'elle a contribué à créer et dirigé. Elle a écrit de nombreux livres et articles sur la littérature du XVII^e siècle, interrogeant ses rapports avec la modernité : *Public et littérature en France au XVII^e siècle* (Les Belles Lettres, 1994), *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique* (Champion 2000), *L'Excentricité académique. Institution, littérature, société* (Les Belles Lettres, 2001). Elle s'intéresse également à la théorie de la littérature et de la culture, et aux problèmes d'éducation et d'enseignement (voir par exemple *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Seuil, 2003). Ont paru récemment *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* (Gallimard, 2016) et *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité* (Ithaque, 2016).

Pour citer cet article

Hélène Merlin-Kajman, « Le « corbillon », une clé transitionnelle », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 19/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/455>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/432>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le chapitre I, XIII du *Roman comique* : expérience narrative et expérimentation romanesque

Michèle Rosellini

§1

L'écriture narrative comique se caractérise par sa vitesse. Une page du *Roman comique* de Scarron contient une quantité d'événements et d'informations que le roman réaliste du XIX^e siècle, auquel on a pu le comparer, emploierait un nombre considérable de pages à développer. Une telle densité cognitive oblige souvent le lecteur à ralentir ou rétrograder sa lecture pour ne pas perdre le fil du récit. Ainsi l'étude littéraire, exercice canonique du concours de l'agrégation, acquiert pour le roman de Scarron une véritable pertinence analytique, puisqu'elle permet de déployer, d'inventorier et d'analyser des dispositifs dont l'efficacité tient à l'invisibilité. Le profit pour le lecteur critique qu'est le candidat au concours est de saisir la part d'expérimentation des formes et des codes que comporte l'écriture narrative de Scarron.

§2

Le chapitre XIII de la première partie peut tout particulièrement bénéficier de l'effet de loupe que produit cet exercice car il introduit une rupture décisive sur plusieurs niveaux du récit :

- au niveau de l'énonciation narrative : l'auteur-narrateur cède la parole à un narrateur impliqué, le comédien Destin ;

- au niveau esthétique : aux codes de l'histoire comique se substituent d'autres modèles génériques ;
- au niveau idéologique : la prise de parole d'un individu impliqué dans la construction de sa propre histoire entraîne nécessairement une prise de position sur la société qui en est le cadre.

§3

On se méprendrait toutefois en traitant ce chapitre comme un exercice de style : l'intégration de ce récit second dans le récit principal à dominante comique produit des effets de dissonance dont la lecture rapprochée nous permettra d'évaluer la puissance critique. Aussi, en étudiant le chapitre sous l'angle de la rupture, faisons-nous le pari de mettre en lumière un Scarron expérimentateur des potentialités du roman.

RUPTURE NARRATIVE : LE RÉCIT DES « AVENTURES » DE DESTIN

§4

Le titre binaire du chapitre (« Plus long que le précédent. Histoire de Destin et de mademoiselle de l'Étoile ») affirme la maîtrise de l'auteur-narrateur sur l'organisation du récit : il programme la durée narrative du récit inséré, et en annonce le contenu. Néanmoins, en cédant d'emblée la parole à Destin, narrateur de sa propre histoire, il accorde au chapitre une certaine autonomie, qui renouvelle l'intérêt du lecteur ainsi confronté à une énonciation singulière et plongé dans un nouvel univers socio-culturel. Cette rupture narrative est toutefois solidement encadrée.

Un récit inséré fortement motivé

§5

Si le chapitre XIII débute directement sur la prise de parole de Destin, c'est que celle-ci a été préparée au chapitre précédent par un enchaînement narratif serré. De retour au sein de la troupe, mademoiselle l'Étoile ne peut, en toute bienséance, qu'être accueillie dans la chambre des comédiennes : voici établi un cadre propice aux confidences. Destin y est convié en tant que frère de la nouvelle venue : voici justifiée cette présence masculine. Les péripéties qui ont séparé à Tours les deux protagonistes et compliqué leur trajet jusqu'au Mans demandent quelques éclaircissements : c'est la matière du premier récit rétrospectif, assumé par le seul Destin, qui détient les informations nécessaires. Deux énigmes sont ainsi résolues : l'emplâtre sur son visage lui servait de masque pour n'être pas reconnu de leur « ancien persécuteur » aperçu à Tours parmi le public de la comédie ; et c'est probablement le même homme qui a inspecté le jour même les quatre brancards fortuitement réunis, à la recherche de l'Étoile. La frayeur rétrospective de la jeune fille, ses larmes et la déclaration solennelle de Destin s'engageant à poursuivre leur

« ennemi commun » au risque de sa vie ont ému les auditrices, Angélique et La Caverne, au point que celle-ci, entrevoyant le halo de drame qui entoure l'existence de leurs camarades, les invite à leur révéler « leur véritable condition » (88)¹. Mais le récit est interrompu avant de commencer par le vacarme qui s'élève dans la chambre voisine. L'intermède bouffon qui se déploie alors, comme une répétition du pugilat collectif qui avait interrompu au chapitre III la représentation de *La Mariane* dans le tripot, réaffirme les droits du récit principal en différant la narration secondaire. C'est l'occasion, pour l'auteur-narrateur qui a exhibé ses talents de démiurge de l'histoire des comédiens, de jouer avec l'attente qu'il a éveillée chez son lecteur.

§6 Toutefois le récit du chapitre XIII ne répond qu'à moitié à la demande de la Caverne : Destin y apporte des éclaircissements sur sa propre condition, mais ne dit rien – du moins explicitement – de celle de l'Étoile, qui ne s'éclairera qu'au chapitre XVIII quand il apparaîtra qu'elle n'est autre que la jeune fille rencontrée à Rome sous le nom de Léonore. Aussi « mademoiselle de l'Étoile », pourtant présente dans la chambre, disparaît-elle du dialogue qui ponctue le récit. Entre temps, le chapitre xv, consacré aux aventures amoureuses de Verville où Destin ne joue qu'un rôle d'adjuvant, aura révélé l'identité de son « persécuteur » : Saldagne, le frère tyrannique de la maîtresse de Verville. L'alternance du récit principal et du récit secondaire suscite ainsi à l'intention du lecteur une autre forme de suspense, cognitif plutôt que narratif.

§7 L'intérêt majeur de ce premier récit est donc de construire l'identité du Destin comme identité narrative et de répondre ainsi à la question qui lui est posée sur sa « condition ».

Un récit orienté : éclaircissements sur la « condition » du narrateur

§8 Le récit rétrospectif de Destin est autobiographique. Il adopte la structure du roman de formation : naissance, éducation, entrée dans le monde. Il n'y manque que la dernière séquence qui – dans le schéma des mémoires notamment – opère la jonction chronologique et logique entre les événements du passé et l'état présent du narrateur : les chapitres xv et XVIII combleront cette lacune. Il est remarquable qu'à chaque étape de son récit, Destin souligne le déterminisme de sa condition. Celui-ci se trouve néanmoins modéré voire combattu par l'intervention du hasard, qui est la part romanesque de son existence.

§9 Si sa naissance est nécessairement marquée par l'extrême avarice de ses parents qui a conduit un frère aîné à la mort, son incidence est renforcée par une circonstance fortuite : l'adoption d'un petit bâtard qui se révèle être pour les parents une abondante source

¹Les numéros entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition du *Roman comique* procurée par Jean Serroy (Gallimard, « folio classique », 1985).

de revenu. Aussi préfèrent-ils l'enfant trouvé qui leur rapporte au fils légitime qui leur coûte. L'onomastique – de l'invention du poète Scarron – suggère phoniquement l'écart social entre les deux enfants : le fils légitime est un Garigues, le bâtard noble un comte de Glaris ; de ces quasi-homophones, l'un est lourdement lesté de ses trois syllabes compactées par la répétition de l'occlusive sonore [g], l'autre s'élève par le souffle de ses deux liquides prolongées de la sifflante [s]. L'arbitraire social et l'aversion parentale sont des injustices d'autant plus criantes que la nature a doté le jeune Garigues des qualités d'esprit et de cœur qui manquent au jeune comte² : « Pour moi, je paraissais être ce que je n'étais pas, et bien moins le fils de Garigues que celui d'un comte. » (95) Par bonheur le caractère prometteur de l'enfant est reconnu par quelques personnes éclairées : d'abord son parrain, Monsieur de Saint-Sauveur – encore un anthroponyme signifiant ! –, qui l'arrache aisément à ses parents, soulagés d'être débarrassés d'une bouche à nourrir ; ensuite le « seigneur du village », le baron d'Arques, qui l'accueille comme « domestique » (c'est-à-dire membre de sa maison), lui offrant auprès de ses deux fils une condition similaire à celle du page des éducations princières.

Il ne voulut point que je quittasse ses enfants quand il les envoya à l'académie ; et ainsi j'y fus mis avec eux, plutôt comme un camarade que comme un valet. (98)

§10

Il s'attache au plus aimable des deux frères, Verville, dont il partage le goût de l'étude et de la lecture. Il est significatif que la première forme d'identification à la condition noble passe par la lecture des romans, que le précepteur, conquis par la bibliothèque de son patron, « ne voyait pas moins propres à donner de beaux sentiments aux jeunes gens que la lecture de Plutarque » (97). Ainsi la vertu éducative du roman – qui « instruit en divertissant » – opère une mise en abyme discrètement subversive du roman d'éducation. Le jeune Garigues confirme par là « l'espérance d'être un jour un honnête homme », en se détournant des valeurs guerrières de la noblesse, incarnées par le frère brutal, Saint-Far, le fanfaron qui raille les « lecteurs ».

²Certes, le récit de Destin semble suggérer à son insu une substitution entre les deux enfants, qui ferait de lui le véritable comte de Glaris. Cette piste rendrait plausible, selon l'imaginaire social dominant, son « honnêteté » native, et vraisemblable un dénouement régi par le principe dramatique et romanesque de la reconnaissance (*anagnôrisis*). C'est l'une des pistes que retient Jean Serroy pour la troisième partie manquante du roman (voir préface, p. 11 et « suites et fins », p. 341). Néanmoins ce que Scarron donne à voir à ses lecteurs de l'expérience de Destin-Garigues, ce sont les difficultés que rencontre un individu ambitieux dans une société d'ordres pour faire reconnaître ses *qualités* sans être un *homme de qualité*. La leçon politique paraît claire, même si le dénouement du récit est amené à modérer son caractère subversif en attribuant rétrospectivement lesdites qualités à la naissance.

Pour Saint-Far, il nous appelait les liseurs, et s'en allait à la chasse ou battre des paysans, à quoi il réussissait admirablement bien. (97)

§II

Significativement, l'étape suivante, celle de l'entrée dans le monde qu'inaugure de manière topique le voyage en Italie – converti en tourisme culturel malgré sa destination militaire³ –, est marquée par la défaillance du jeune roturier : au moment d'accompagner ses maîtres au « passage des Dardanelles » où ils projettent d'intégrer l'armée des Vénitiens pour combattre les Turcs, il tombe malade et doit rester à Rome. Son existence solitaire se trouve alors gouvernée par le hasard : hasard favorable de l'assistance de son hôte, un apothicaire flamand « pas ignorant de la médecine » (98), hasard bouleversant de la rencontre avec deux inconnues violentées par des Français brutaux, hasard périlleux de l'attaque des deux agresseurs « sous les ruines d'un portique » où l'a conduit sa rêverie amoureuse (103), hasard secourable de la survenue des deux frères minimes qui lui sauvent la vie, hasard enfin inespéré de la liaison de l'hôte flamand avec les deux inconnues restées introuvables, mademoiselle de la Boissière et sa fille Léonore. En outre, si le jeune héros manifeste en toutes ces circonstances la constance et la vaillance qu'on attend d'un gentilhomme – ayant acquis le maniement des armes à « l'académie » où il a accompagné ses jeunes maîtres (98) –, son défaut de condition entrave cruellement son aventure amoureuse. En présence de la belle Léonore dont il est éperdument amoureux et de sa mère qui l'intimide par l'élégance de ses manières, il apprend à ses dépens que la conversation des dames est aussi objet d'apprentissage et que faute d'avoir, comme les jeunes nobles, fréquenté les salons, il s'y conduit avec la maladresse d'un roturier et y perd toutes ses capacités, jusqu'à l'usage de la parole :

Elle demeura avec le seigneur Stéphanon, tandis que je faisais auprès de sa mère mon vrai personnage, c'est-à-dire le paysan. Elle eut la bonté de fournir à la conversation toute seule et s'en acquitta avec beaucoup d'esprit, quoiqu'il n'y ait rien de si difficile que d'en faire paraître avec une personne qui n'en a point. (102)

§I2

Il comprend que la bienveillance des deux femmes s'adresse à leur sauveur, mais ne l'autorise pas à aspirer à la possession d'une jeune fille dont Stéphanon lui a révélé qu'elle est née du mariage secret de sa mère alors suivante de l'épouse de l'ambassadeur de France à Rome avec « un homme de condition, proche parent de l'ambassadeur » (106). Tant qu'elles ignorent sa propre origine, il peut se réfugier dans la rêverie et accorder à ses désirs une réalisation imaginaire :

³ « Nous prîmes le plus long chemin pour voir Rome et les autres belles villes d'Italie, dans chacune desquelles nous fîmes quelque séjour, hormis dans celles dont les Espagnols sont les maîtres. » (98)

Je me ressouvins du peu d'esprit que j'avais témoigné devant la mère et la fille et, toutes les fois que cela me venait à l'esprit, la honte me mettait le visage tout en feu. Je souhaitais d'être riche ; je m'affligeai de ma basse naissance ; je me forgeai cent belles aventures avantageuses à ma fortune et à mon amour. (103)

§13 Mais il faut que sa blessure le mette au seuil de la mort pour qu'il s'autorise à déclarer son amour, dans une lettre qu'il ne parvient pas à achever, et qui sera lue à son insu par la mère et la fille lors d'une visite qu'elles lui rendent par compassion pour le danger qu'il a couru pour elles (106). Bien que flatteuse, cette lecture n'est pas loin d'être humiliante car elle donne aux visiteuses l'occasion de découvrir sa condition en lisant aussi une lettre familière du père Garigues⁴.

§14 Ce drame de la condition reçoit un dénouement brutal au retour de ses « deux jeunes maîtres », ramenés à Rome par la peste « qui infectait tout le Levant ». Brutalisé par Saint-Far qui veut lui faire avouer le secret de son amour pour Léonore, il est réconforté par Verville qui manifeste à son égard « une bonté extraordinaire à une personne de son âge et d'une condition aussi éloignée de la mienne » (108). Ce qui n'empêche pas « son brutal de frère » de « travailler à [la] ruine » de l'amoureux en allant déclarer à Mademoiselle de la Boissière, en des termes aussi doucereux que perfides, « qu'il était le maître d'un jeune garçon qui avait été assez heureux pour avoir été blessé en lui rendant un petit service ». L'exclusion pour sa bassesse sociale n'est plus alors une vaine appréhension mais une réalité, qu'il éprouve d'autant plus cruellement qu'il ignore encore la démarche de Saint-Far :

Je ne savais point encore le mal qu'il m'avait fait, quoique j'en ressentisse souvent les effets. Je trouvais bien mademoiselle de la Boissière plus froide qu'elle n'était au commencement de notre connaissance ; mais étant également civile, je ne remarquai point que je lui fusse à charge. (109)

§15 Le narrateur livre ici scrupuleusement à ses auditrices son état d'esprit à ce moment précis de son histoire, sans anticiper sur la suite. Le partage de la temporalité de l'histoire est d'autant plus sensible que l'interruption du récit, qui est de leur fait, survient au

⁴Le père Garigues, comme l'a indiqué Destin au début de son récit (92), est – du moins selon ses dires – un « pauvre gentilhomme » et non un roturier ; mais n'ayant pas hésité à se mettre au service d'une « dame de Paris », dont rien n'indique qu'elle fût noble, il a assumé la condition de « domestique » au plus bas de l'échelle, et s'est davantage occupé de filouter que de se cultiver. Il y a donc fort à parier que son style épistolaire n'est pas des plus polis, et qu'il révèle cette « bassesse de condition » que le jeune homme redoute tant de laisser paraître à sa bien-aimée.

moment crucial où Garigues tente d'interpréter en sa faveur l'attitude ambiguë de Léonore⁵. Cette interruption vient rappeler au lecteur qu'il s'agit d'un récit adressé, pris dans un dialogue entre un narrateur et son auditoire.

Un récit adressé : de la confiance à la connivence

§16

Le préambule du récit a insisté sur l'amitié des comédiennes pour les deux jeunes gens, et la confiance que ceux-ci en retour leur accordent. Il s'agissait d'installer un cadre propice à la confiance ; mais aussi de suggérer l'impatience des auditrices. Le narrateur doit donc conformer sa narration à deux exigences : la sincérité de l'expression de soi et le maintien chez les autres d'une curiosité empathique ; deux exigences qui peuvent être incompatibles dès lors que la construction du récit risque de faire suspecter une part de fiction. Aussi les indices communicationnels remplissent-ils la double fonction de construire un éthos sincère et d'enrôler les destinataires dans la progression du récit.

§17

Le début du récit est saturé des marques énonciatives de la première catégorie : il s'agit moins pour le narrateur d'écarter la fiction d'une naissance noble que de *faire savoir* qu'il l'écarte, en gage de sa sincérité :

Je vous ferais bien croire, si je voulais, que je suis d'une maison très illustre, comme il est fort aisé à ceux que l'on ne connaît point ; mais j'ai trop de sincérité pour nier la bassesse de ma naissance. (92)

§18

Il s'agit aussi d'indiquer scrupuleusement ses sources d'information sur les événements survenus avant sa naissance et immédiatement après. S'agissant de la vie de son père, il est légitime de marquer une certaine distance à l'égard de l'informateur : « je lui ai ouï dire qu'il était un pauvre gentilhomme » ; « je n'ai jamais su de quel pays il était » (92).

§19

Mais au fur et à mesure de l'avancée du récit, le narrateur se montre préoccupé par le risque de lassitude qu'il fait courir à son auditoire : « Je vous pourrais bien apprendre cent autres traits de lésine [...] mais, de peur de vous ennuyer, je me contenterai de vous en conter deux très difficiles à croire ». Ainsi se succèdent les indications de régie qui invitent les destinataires dans les coulisses de l'histoire qui leur est contée (« Je passerai toute l'enfance des deux petits paysans »), jusqu'à les faire pénétrer dans les secrets du cœur du narrateur : « Je vous avoue que je ne pus m'empêcher de souhaiter quelquefois... » (107). À partir de là peut s'installer une véritable connivence par laquelle les

⁵ « Pour Léonore, elle me paraissait fort rêveuse devant sa mère et, quand elle n'en était pas observée, il me semblait qu'elle en avait le visage moins triste et que j'en recevais des regards plus favorables. » (109)

auditrices de témoins se font complices, soit des erreurs du narrateur (« C'est un emportement qui a souvent bien fait du mal à ceux qui s'y sont laissés aller et vous allez voir si j'en puis parler par expérience »), soit de ses trouvailles langagières : « Enfin ce galant homme s'ennuya de les ennuyer » (108)

§20

Mais par-delà ces adresses fugaces, le narrateur doit s'assurer un moyen de capter l'attention de son auditoire en évitant la monotonie et la prévisibilité. La variété des styles et des formes y contribue puissamment. C'est du moins ce que laisse supposer Scarron en assignant à chaque partie de l'« histoire de Destin » un genre romanesque différent.

RUPTURE GÉNÉRIQUE : UNE COLLECTION DE STYLES ROMANESQUES

Au chapitre précédent, Destin a justifié sa réticence à livrer aux comédiennes son histoire et celle de sa prétendue sœur par la crainte de les ennuyer :

[...] Destin répondit que ce n'était point par défiance qu'ils ne s'étaient pas encore découverts à elle, mais qu'il avait cru que le récit de leurs malheurs ne pouvait être que fort ennuyeux. (89)

§21

Cette réponse peut être entendue en un sens métapoétique, qui reviendrait à déclarer le contenu de ces confidences incompatible avec le genre comique, par essence divertissant. C'est sans doute pour pallier une telle incompatibilité, que le narrateur s'emploie à donner à son récit une variété générique qui en écarte toute monotonie : motivation interne d'une prouesse stylistique que sans doute Scarron se plaît à accomplir.

L'avarice du couple Garigues : un conte facétieux

§22

En introduisant l'histoire de sa vie, Destin est guidé par le souci légitime de l'inscrire dans une généalogie. C'est pourquoi il débute par l'histoire de ses parents. Mais celle-ci, contrairement à la tradition mémorialiste, relève du genre comique. Le personnage du père incline vers le *picaro* : « pauvre gentilhomme » – sans fortune ni appui –, il ne s'illustre ni ne s'enrichit à la guerre, mais profite de son emploi de domestique chez une dame noble – ou entichée de noblesse comme l'indique son souci de se faire accompagner dans ses déplacements – pour pratiquer de menus larcins – l'expression proverbiale « ferrer la mule » évoquant l'univers moral et linguistique du petit peuple des serviteurs et servantes – et s'appropriier par héritage la fortune d'une « vieille demoiselle de la maison » qu'il n'épouse que par intérêt. Le second mariage, dont le narrateur se dit « sorti », est tout aussi intéressé, puisqu'il permet à l'ingénieux profiteuse de rester dans

la sphère d'influence de sa « maîtresse » tout en vivant aux crochets de sa femme, qui, en paysanne avisée, s'est faite la boulangère de la maison noble. D'elle, le fils irrévérencieux ne retient que son vice dominant : l'avarice, qui, conjuguée à celle de son époux, fait basculer le récit dans le conte facétieux.

§23

Selon un dispositif de *crescendo* comique, le conte facétieux se déploie après deux saynètes illustratives de l'avarice du père. La première se réduit à une vignette emblématique : l'avare retenant son souffle pour se rétrécir au moment où le tailleur prend ses mesures. Sa structure obéit à la logique du comble, qui consiste à pousser à ses conséquences extrêmes (confinant à l'absurde) une ligne de conduite commandée par une passion dominante. Ainsi l'avare se nuit à lui-même en se faisant tailler un costume inconfortable pour en économiser l'étoffe. En substituant cet *exemplum* comique à celui que retenait l'édition originale du roman (voir n. 89, p. 393), Scarron entend accentuer le caractère mortifère de l'ingéniosité du personnage – l'utilisation du même morceau de viande pour parfumer plusieurs bouillons ne relevant que de la sotte pingrerie. Le second *exemplum* va dans le même sens, en présentant une scène plus étendue qui radicalise l'absurdité de la conduite de l'avare préférant la perte de la vie à une perte d'argent, au point de faire payer à la voisine la corde qu'elle a coupée pour le sauver de la pendaison. La scène témoigne d'elle-même de la nature mortifère de l'avarice. Celle-ci s'épanouit dans le troisième *exemplum*, qui adopte la structure ternaire du conte. De l'allaitement de l'enfant par sa mère, le père tire l'idée de profiter lui-même de cette nourriture gratuite. Et c'est la surenchère de la mère, docile exécutante dénuée d'esprit⁶, qui conduit à la catastrophe : sa décision de se nourrir elle-même de son propre lait enferme la famille dans un cercle d'auto-alimentation mortel car privé de tout apport extérieur. Le membre le plus faible – le nourrisson – en meurt, ce qui apporte une preuve décisive de l'absurdité de ce comble d'esprit d'économie, et, par ailleurs, introduit dans le registre comique une dissonance soulignée par la formule empathique du conteur à l'égard de la victime :

Elle tâcha donc de nourrir de son lait son fils et son mari en même temps et hasarda aussi de s'en nourrir soi-même avec tant d'opiniâtreté que le petit innocent mourut martyr de pure faim. (93)

§24

Ce changement de tonalité se prolonge dans la formule oxymorique qui mentionne la naissance du narrateur : « ayant accouché heureusement d'une très malheureuse créature » (93). L'histoire de sa vie échappe ainsi d'emblée à l'univers comique, qui lui aurait

⁶ « Ma mère avait moins d'esprit que lui, et n'avait pas moins d'avarice, tellement qu'elle n'inventait pas les choses comme mon père ; mais les ayant une fois conçues, elle les exécutait encore plus exactement que lui. » (93)

fait courir un risque de dégradation éthique et esthétique.

Les aventures du narrateur structurées par les *topoi* du roman héroïque

§25

Dans le contexte de cette naissance, l'avarice du père – parti solliciter son ancienne maîtresse pour se décharger de l'éducation de son fils – n'est plus convoquée que comme circonstance d'un récit d'un autre genre. Le retour nocturne du père – motivé sans doute par un souci d'économie : s'il veut « éviter les chaleurs du jour », c'est qu'il fait la route à pied –, crée le décor d'une aventure romanesque digne de la tragicomédie ou du roman héroïque : un lieu inhabité (« une grande rue du faubourg, dont la plupart des maisons se bâtaient encore »), un clair-obscur propice aux visions fantasmagoriques (« quelque chose de brillant qui traversait la rue »), des cris et des gémissements d'origine mystérieuse (93). Adoptant le point de vue du voyageur, le narrateur recrée pour son auditoire la tension entre curiosité et surprise de la découverte propre au début de roman *in medias res* – un dispositif dont bénéficie le lecteur, bien entendu. Observations et informations s'enchaînent à grande vitesse : beauté et jeunesse de la jeune femme, indices vestimentaires de sa condition, éclaircissements apportés par elle-même sur son « état » critique et sur les circonstances de sa présence dans la maison abandonnée. La vitesse du récit restitue l'accélération de l'action (« À peine achevait-elle sa courte relation qu'elle accoucha heureusement d'un enfant que mon père reçut dans son manteau »), puis la précipitation des consignes et de la séparation. Significativement l'éthos comique du père est comme balayé par l'urgence tragique de la situation :

À ce mot d'argent, mon père, qui avait l'âme avare, voulut déployer son éloquence d'écuyer ; mais elle ne lui en donna pas le temps. (94)

§26

Or c'est bien une histoire tragique qui se développe après cet épisode de naissance clandestine. La première partie – identité des parents de l'enfant recueilli, empêchement de leur mariage, aveu de la fille et pardon de sa famille – est relatée au père du narrateur par le curé qui sert d'intermédiaire – et donc relativisée par la trivialité de leurs préoccupations (« Mon père s'en retourna en son village après avoir bien dîné avec le prêtre »). Mais le récit du dénouement est pris directement en charge par le narrateur – même s'il le tient de son père comme l'indique son aveu d'ignorance de certaines circonstances (« le mariage était tenu secret pour des raisons que je n'ai pas sues »). Aussi son caractère tragique – la mort de la jeune femme succédant au retour de l'amant et à leur mariage précipité – peut-il se déployer en formules et en scènes pathétiques : « et ainsi fut aussitôt veuf que marié » (95) ; « Les pleurs recommencèrent et on pensa étouffer l'enfant

à force de le baiser. »

§27

Par un subtil agencement narratif, cette histoire étrangère à la famille Garigues se trouve tisser la trame de l'existence du narrateur : écarté à sa naissance par ses parents pour laisser toute la place à « l'étranger », le « fils de la maison » y est « retiré » [=ramené] dans un âge plus avancé pour lui servir de compagnon de jeux. Sur ce fond de maltraitance se développe un autre *topos* tragique : la haine irréconciliable des frères ennemis. La référence biblique aux jumeaux Jacob et Esau se battant dans le ventre de leur mère Rebecca (Gn 25) donne la mesure de l'intensité de la haine entre les frères de lait, mais l'inégalité de mérite du jeune noble et du jeune roturier, inversement proportionnelle à leur hiérarchie sociale, héroïse discrètement le héros-narrateur qui domine physiquement et moralement son adversaire, contre la volonté de ses propres parents :

Dans toutes les querelles que nous avons ensemble, j'avais toujours de l'avantage, si ce n'est que lorsque mon père et ma mère se mettaient de la partie ; ce qu'ils faisaient si souvent et avec tant de passion que mon parrain, qui s'appelait M. de Saint-Sauveur, s'en scandalisa et me demanda à mon père. (96)

§28

La démarche généreuse du parrain de l'enfant révèle la sécheresse de cœur de ses parents, qui se débarrassent de lui « avec grand-joie ». Le récit d'enfance est ainsi traversé de figures paternelles hétérogènes, dont la générosité ou la cruauté paraissent liées au genre de récit auquel elles appartiennent : père grotesque et indigne de l'histoire comique, pères magnanimes de l'histoire tragique et du roman héroïque. Tel est aussi le caractère du baron d'Arques à qui le héros-narrateur se voit confier. Or, d'une famille à l'autre, il se trouve encore confronté à la rivalité haineuse entre frères, qui paraît être dans ce récit autobiographique la marque insistante du genre tragique. Nous avons vu plus haut comment le jeune Garigues se trouvait enveloppé dans l'hostilité de Saint-Far envers son frère Verville. Il n'échappe à cette tension potentiellement tragique que grâce à la retraite romaine, qui devient le cadre d'une histoire d'un autre genre : la nouvelle galante.

Une histoire d'amour conforme aux codes de la nouvelle galante

§29

Le récit de la rencontre du héros-narrateur avec Léonore dans des « vignes » (ou jardins d'agrément) des faubourgs de Rome enchaîne les *topoi* de la nouvelle galante : d'abord le hasard d'une rencontre qui lui offre l'occasion de se montrer à son avantage, généreux et protecteur, envers deux inconnues ; ensuite la naissance de l'amour au premier regard :

Elle n'eut pas plus tôt achevé de parler que sa fille leva son voile, ou plutôt m'éblouit.
Je n'ai jamais rien vu de plus beau. (100)

§30

L'épanorthose (« ou plutôt ») fait surgir dans l'énonciation du Je narrant la force instantanée du sentiment qui a saisi le Je narré. Par le biais de la focalisation interne, la narration livre les indices de la réciprocité du coup de foudre observés sur le visage de la jeune fille :

Elle leva deux ou trois fois les yeux sur moi comme à la dérobée et, rencontrant toujours les miens, il lui monta au visage un rouge qui la fit plus belle qu'un ange.
(100)

§31

Mais à ce point du récit intervient un élément dissonant avec la topique de la rencontre amoureuse : c'est à cause du trouble de l'amant et non par la volonté de la maîtresse que celle-ci disparaît sans avoir été identifiée. La comparaison avec le scénario de la nouvelle insérée du chapitre IX, « Histoire de l'amante invisible » est parlante. Il suit en effet l'ordre inverse à celui de l'aventure de Destin-Garigues : le dévoilement est la fin et non le début de l'aventure amoureuse, et le mystère de l'identité, loin d'être l'effet de l'étourderie de l'amant, est créé de propos délibéré par la maîtresse désireuse de dominer la relation. Les amants des deux récits se retrouvent pourtant dans l'épisode suivant : celui de la vaine poursuite engendrant le désespoir. Le Je narrant sature son récit des signifiants de cette passion : « je cherchais partout où je crus les pouvoir trouver et m'en revins au logis plus las et *plus chagrin* que je n'en étais parti » (100) ; « Je ne sais comment je pus reprendre mes forces en un temps où j'étais *une vraie âme damnée*. Je me guéris pourtant le corps parfaitement, tandis que *mon esprit demeura malade*. » (101 – nous soulignons.)

§32

Dans ces conditions d'extrême affliction, la mise en scène des retrouvailles orchestrée par la mère et son complice et amant Stéphano – qui est aussi, par coïncidence romanesque, le logeur du héros-narrateur – produit sur lui l'effet d'un coup de théâtre, bien plus puissant sur son esprit que le subterfuge de la princesse Porcia sur celui de Don Carlos, qui restait partagé entre le désir de reconnaître son amante voilée sous l'aspect de la brillante hôtesse et la crainte de lui paraître infidèle en s'éprenant d'une autre qu'elle (71-72). L'étonnement de Destin inhibe toutes ses facultés et le rend ridicule à ses propres yeux pendant toute la durée de la réception (« J'étais si interdit que je n'y voyais goutte et que je n'entendis rien du compliment qu'elle me fit. ») ; mais les conséquences de cette occasion manquée sont plus graves encore puisque la rêverie où elle le plonge et l'errance

qui l'amène dans les lieux déserts de la ville font de lui une cible vulnérable pour ses adversaires à l'affût. La nouvelle galante évolue ainsi vers le tragique, avec duel et péril de mort. Dans ces circonstances, la lettre d'aveu, autre *topos* de la nouvelle galante, prend l'allure d'un testament. Le style hyperbolique conventionnel est réactualisé par la proximité de la mort, et le motif du sacrifice, topique dans la rhétorique amoureuse, se trouve lesté du poids de la réalité :

Il est vrai que vous avoir pour la cause de sa mort est une récompense qui ne se peut mériter que par un grand nombre de services et vous avez peut-être regret de m'avoir fait ce bien-là sans y penser. (105)

§33

Ainsi, l'observation des variations du régime narratif et de leur assignation successive à divers genres romanesques nous conduit à considérer le chapitre XIII comme un champ d'expérimentation stylistique pour Scarron. Celui-ci profite du récit autobiographique de son héros et de son engagement à divertir son auditoire pour lui déléguer l'usage d'autres genres romanesques.

§34

Toutefois Destin n'est pas, comme d'autres personnages du *Roman comique*, une marionnette entre les mains de son créateur. Et en tant qu'énonciateur de sa propre « vie », il fait entendre sa voix singulière, au prix de dissonances avec le genre qu'il est censé adopter.

RUPTURE IDÉOLOGIQUE : UNE VOIX ÉMANCIPÉE DES CODES ET DES NORMES

Un trait d'énonciation résistant aux codes galants : l'autodérision

§35

Au cœur même de la nouvelle galante, dont nous avons noté qu'elle évoluait à la lisière du tragique, le narrateur évoque ses souffrances et ses humiliations d'amoureux maladroit dans une forme d'autodérision. Marque de la distance énonciative, ce parti pris stylistique introduit aussi une perturbation dans les codes du genre. Deux séquences successives du récit en témoignent.

§36

Dans la première (100-101), Destin relate sa recherche désespérée dans Rome des deux inconnues qu'il a secourues le jour précédent. L'analyse du tourment amoureux a tendance à le discréditer en suggérant le degré d'illusion qu'il comporte (« je m'abandonnai à la rêverie », « me flattai de mille belles espérances ») et la critique de cette illusion culmine sur cette affirmation de toute puissance visiblement infondée :

Après avoir fait mille desseins inutiles, je m'arrêtai à celui de chercher exactement, ne pouvant m'imaginer qu'elles pussent être longtemps invisibles en une ville si peu peuplée que Rome et à un homme si amoureux que moi.

§37 Cette confiance immodérée dans le succès de ses recherches conduit l'amoureux à se ridiculiser, ce que le narrateur relève en termes hyperboliques : « on me prit cent fois, dans les rues et dans les églises, pour le plus fou de tous les Français qui ont le plus contribué dans Rome à décréditer leur nation ». Dans le portrait de l'amoureux en fou, la caricature est évidente.

§38 La séquence suivante (101-103), consacrée à la réception chez mademoiselle de la Boissière, déploie un humour plus cruel encore à l'égard de l'invité paralysé par la surprise et la timidité. Maladroit dans tous ses gestes (il manque le baise-main qu'attend la mère et omet de saluer la fille), il ne parvient pas à dissimuler sa honte (« la honte fit monter autant de rouge à mon visage que la pudeur avait fait monter d'incarnat en celui de Léonore »), ce qui le persuade du mépris de ses hôtes à son égard : « Elle me traîna dans une ruelle parée à la française, où sa fille ne nous accompagna point, me trouvant sans doute trop sot pour en valoir la peine. » La distance narrative impose à la conduite du Je narré le regard extérieur du Je narrant qui en scrute le ridicule. Les formules brutales (« Je fus toujours le même stupide devant et après le dîner »), railleuses (« si la mère n'eût pas toujours parlé, le dîner se serait passé à la chartreuse »), ou faussement compatissantes (« moi qui empirais à vue d'œil » ; « Je fus assez désespéré pour souhaiter de retomber malade, à quoi je n'étais déjà que trop disposé ») réduisent le personnage à l'état de pantin sous les yeux des auditrices invitées à être les spectatrices d'une farce cruelle. C'est là une autre façon, plus insidieuse encore, de tisser un lien de connivence.

§39 Cet humour omniprésent dans l'énonciation narrative peut aussi être perçu comme un principe de résistance au tragique des situations décrites, ainsi qu'à l'injonction littéraire de la cohérence du style. Scarron se plaît à créer des effets de dissonance entre un genre et la voix qui l'investit. On peut observer qu'il délègue ainsi à son personnage-narrateur un procédé paradoxal de mise en scène de soi dont il est familier. Sous son propre nom, il a en effet évoqué son infirmité dans les genres les moins appropriés – notamment l'épître dédicatoire à la reine et l'épithaphe –, en conservant une distance humoristique capable de convertir chez ses lecteurs le mouvement naturel de la pitié en émotion plus complexe, entre complicité railleuse et admiration pour la prouesse poétique⁷.

⁷ Citons, à titre d'exemple, les premiers vers du *Testament de Monsieur Scarron* (Jean-Baptiste Loyson, 1660) :

Il n'est plus temps de rimailleur,
On m'a dit qu'il faut détailler,
Moy qui suis dans un cul de jatte
Qui ne remuë pied ny patte,

§40 Il n'en reste pas moins que cette voix singulière participe chez Destin à la construction d'un jugement autonome, indépendant des normes sociales.

La tendance au commentaire du récit : une disposition critique

§41 L'autodérision, qui est une forme d'humour, implique une certaine indulgence du jugement sur soi. Le commentaire alors ne contrevient pas au ton de la confiance. Mais quand il commente les situations sociales dans lesquelles il s'est trouvé engagé à son détriment, le narrateur Destin est porté à l'indignation. Il ne laisse pourtant pas ce sentiment l'emporter mais le contient par l'analyse. Ce processus est particulièrement net quand il évoque les différences de traitement entre son frère de lait et lui-même :

Mon père et ma mère l'aimaient tendrement et avaient de l'aversion pour moi, quoique je donnasse autant d'espérance d'être un jour un honnête homme que Glaris en donnait peu. Il n'y avait rien que de commun en lui. Pour moi, je paraissais être ce que je n'étais pas, et bien moins le fils de Garigues que celui d'un comte. (95-96)

§42 Le constat est clair : la hiérarchie morale naturelle entre les deux enfants contredit la hiérarchie sociale. Pourtant c'est celle-ci qui a prévalu dans la conduite de l'existence de l'un et de l'autre :

Et si je ne me trouve enfin qu'un malheureux comédien, c'est sans doute que la fortune s'est voulu venger de la nature, qui avait voulu faire quelque chose de moi sans son consentement, ou, si vous voulez, que la nature prend quelquefois plaisir à favoriser ceux que la fortune a pris en aversion. (96)

§43 Ce que Destin appelle « fortune », c'est, en fait, l'ensemble des conséquences d'un ordre social rigide sur l'existence d'un individu. Mais ce serait sans doute se signaler comme un dangereux libertin que de s'en prendre directement à un ordre aussi puissamment

Et qui n'ait jamais fait un pas
Il faut aller jusqu'au trespas,
Je feray pourtant ce voyage
Ce me semble d'un grand courage :
Car la rigueur de mon tourment
Adoucit fort mon monument
Je ne crains les eaux du Cocite
Pourveu que la goutte me quitte
Et que je trouve du repos.

institué. Aussi la protestation de Destin prend-elle la forme d'une théorie de l'honnêteté fondée sur la nature des individus et non plus assignée à une position sociale. Cette théorie n'est pas formulée comme telle, mais affleure dans les portraits qu'il dresse de ses différents protecteurs. Il présente le baron d'Arques comme un « fort honnête gentilhomme et fort riche » (96), et il déclare impossible de voir « un garçon donner de plus grandes espérances de devenir un fort honnête homme qu'en donnait en ce temps-là » son fils cadet, Verville. Quels sont les critères de cette honnêteté native ? L'étude, bien sûr, et particulièrement celle des belles-lettres. Le baron d'Arques, qui possède « une bibliothèque de romans fort ample » (97), fait « élever ses enfants avec grand soin ». À cette fin, il a fait venir de Paris « un homme savant [...] à qui il donnait de bons gages » (96). Car la libéralité est le second gage d'une conduite honnête. Elle n'est pas vaine parade de la richesse, mais la marque concrète d'une élection dont le versant affectif et moral est l'amitié. Or c'est bien l'amitié, conçue comme l'effet d'un ensemble d'affinités électives, qui est, dans le système moral du Destin, le plus sûr critère de l'honnêteté. Sa relation à Verville est sur ce point exemplaire :

Verville n'allait que rarement à la chasse et prenait grand plaisir à étudier, en quoi nous avons ensemble une conformité merveilleuse aussi bien qu'en toute autre chose. Et je puis dire que, pour m'accommoder à son humeur, je n'avais pas besoin de beaucoup de complaisance et n'avais qu'à suivre mon inclination. (97)

§44

Cette disposition épicurienne par excellence a le pouvoir salutaire de substituer à l'ordre social des préséances l'ordre naturel des « inclinations » ; ainsi dans la relation du héros-narrateur à son patron, l'inclination au bien incline l'autre à l'aimer, d'une amitié fondée sur l'estime et non imposée par les liens de famille et de condition.

L'inclination que j'avais à faire le bien m'acquiesce la bienveillance du baron d'Arques et il m'aima autant que si j'eusse été son proche parent. (97-98)

§45

Inversement les liens institués – par le baptême par exemple – ne se transforment en amitié que par le soin que le parrain prend de son filleul, comme le fait M. de Saint-Sauveur à l'égard du jeune Garigues. Ici encore la libéralité est le gage de la solidité de l'amitié, surtout quand elle permet au bénéficiaire d'accéder à l'autonomie :

Le bon gentilhomme [baron d'Arques] voulut que je les accompagnasse encore [ses fils à Venise] ; et monsieur de Saint-Sauveur, mon parrain, qui m'aimait extrêmement, me donna libéralement une lettre de change assez considérable pour m'en servir si j'en avais besoin et pour n'être pas à charge à ceux que j'avais l'honneur d'accompagner. (98)

§46

En revanche, avec mademoiselle de la Boissière, il fait l'expérience d'une amitié superficielle et intéressée quand il comprend qu'elle refuse de le recevoir parce qu'elle a appris l'infériorité de sa condition. Cette perte de l'estime qu'elle lui portait pour l'avoir protégée est si peu naturelle qu'elle s'en repentira quand elle le retrouvera fortuitement à Nevers, dans des circonstances qui lui rendront son amitié précieuse (I, XVIII, 147). Mais pour elle l'ordre social prévaut sur l'ordre du mérite personnel. Quant au jeune homme, il est si aveuglé par la passion amoureuse qu'il s'impute comme un crime son aspiration à vivre avec Léonore un amour consacré par une union légitime.

Je vous avoue que je ne pus m'empêcher de souhaiter quelquefois que ma Léonore ne fût pas fille légitime d'un homme de condition, afin que le défaut de sa naissance eût plus de rapport avec la bassesse de la mienne. Mais je me repentai bientôt d'une pensée si criminelle et lui souhaitais une fortune aussi avantageuse qu'elle la méritait, quoique cette dernière pensée me causât un désespoir étrange ; car, l'aimant plus que ma vie, je prévoyais bien que je ne pourrais jamais être heureux sans la posséder, ni la posséder sans la rendre malheureuse. (107)

§47

On le voit : entre expérience positive de l'amitié comme reconnaissance du mérite personnel et expérience négative de l'amour comme consécration de la supériorité sociale, se dessine en filigrane un système éthique cohérent qui substitue, au centre de ses valeurs, l'honnêteté naturelle à l'honneur factice. Si l'on prolonge cette théorie informulée vers ses conséquences politiques, on voit se substituer à la hiérarchie aristocratique soutenue par le respect du rang, un ordre utopique fondé sur l'estime⁸. La puissance critique des commentaires et analyses dont Destin double son récit est donc plus forte qu'il n'y paraît – et plus subversive qu'il paraît en avoir lui-même conscience – ; mais l'auteur semble laisser au lecteur le soin d'en formuler le contenu. Elle témoigne néanmoins d'une maturation de l'expérience du narrateur.

Le bien nommé Destin, comédien et moraliste

§48

La distance critique peut paraître incompatible avec le métier de comédien, censé adhérer étroitement au personnage qu'il incarne, du moins à ses passions, ce que manifeste exemplairement le cas du comédien Mondory, frappé d'apoplexie de la langue en interprétant les fureurs d'Hérode au dénouement de la *Mariane* de Tristan l'Hermite.

⁸L'amitié exemplaire de Garigues et de Verville réussit à concilier les deux, dans un ordre naturel recomposé : « Il m'honora de son amitié et moi je l'aimai comme un frère et le respectai toujours comme un maître. » (96)

C'est là une des anecdotes de la vie théâtrale les plus colportées dans le siècle, et Scarron ne l'ignore certainement pas quand il donne à Destin le rôle d'Hérode lors de la représentation inaugurale de la troupe au tripot du Mans. Certes, Destin n'a pas choisi ce métier : le lecteur apprendra à la fin de son « histoire » (I, XVIII, 157) qu'il est entré dans la troupe à l'invitation de La Rancune pour y assurer sa subsistance et celle de L'Étoile *alias* Léonore. En revanche, il a choisi son pseudonyme et la signification de celui-ci est ambiguë. Faut-il l'entendre comme une allusion à la tragédie, dont les sujets manifestent la puissance de la destinée sur la vie humaine ? Ou bien comme l'expression du fatalisme de celui que les péripéties de son existence ont conduit irrévérablement à la condition de comédien ? Une telle signification ferait écho à sa réflexion désabusée : « si je ne me trouve enfin qu'un malheureux comédien, c'est sans doute que la fortune s'est voulu venger de la nature [...] » (96). Mais, à la lumière des observations qui précèdent, ne peut-on entendre ce nom – qu'il a, de sa seule autorité, substitué au nom trivial du père – en un sens plus positif, comme signifiant d'une autonomie chèrement conquise ? En ce sens, le programme inscrit dans son nom consisterait à être à soi-même son propre destin.

§49

En narrant son histoire, fût-ce à la demande d'autrui, il prolonge l'autorité qu'il a acquise sur son existence par le libre agencement de son récit. Il s'en fait, bien qu'oralement, *l'auteur*. Cette performance orale adopte d'ailleurs, nous l'avons vu, les formes de l'écrit littéraire. Mieux, elle se charge vers la fin de formules sentencielles qui traduisent la maturation réflexive du narrateur. Sous la forme rhétorique de la sagesse commune, Destin propose ses propres réflexions morales. S'il les tire des circonstances de sa propre vie, c'est grâce à la remémoration qui aiguisé par la distance toutes les capacités de perception. Or la frappe sentencielle présuppose l'assentiment des destinataires, ou plutôt le construit. Par là le récit se fait aussi discours d'autorité, qui propose à son auditoire des lois de l'existence et du comportement humains. On apprend ainsi, au fil des épisodes autobiographiques, que « les jeunes gens se défont [perdent contenance] aisément en compagnie » (100), « qu'il n'y [a] rien de si difficile que d'en faire paraître [de l'esprit] avec une personne qui n'en a point » (102), qu'« en une mauvaise action, on ne conserve pas beaucoup de jugement » (104), et – constat paradoxal que ne dénierait pas La Rochefoucauld – que « les brutaux sont fort portés à vouloir du mal à ceux à qui ils en ont fait » (108-109). Plus limitée, mais aussi plus catégorique, est la mise en garde qu'il s'adresse à lui-même rétrospectivement, alors qu'il est tombé étourdiment dans le piège qu'il s'agissait d'éviter :

Il ne faut jamais louer la personne que l'on aime devant ceux qui peuvent l'aimer aussi, puisque l'amour entre dans l'âme aussi bien par les oreilles que par les yeux.

(107)

§50 Cette validité après coup de la maxime confirme la valeur d'expérience du récit de vie. De l'« histoire » vécue au récit construit pour autrui, et – par ricochet – pour soi-même, le processus de remémoration critique enrichit l'expérience subjective de plusieurs strates superposées. C'est ce qu'a tenté de restituer Scarron en déléguant à son narrateur un discours hétérogène régi par la liberté de parole.

CONCLUSION

§51 Le récit de Destin s'est prolongé tard dans la nuit, captivant ses auditrices. Il faut que la Caverne rappelle au narrateur ses engagements du lendemain pour l'obliger à se retirer dans sa chambre. Cet épilogue témoigne du charme du récit. Il sert aussi de retour à la narration principale, celle-ci opérant un effet de bouclage avec le chapitre précédent en indiquant que « ce qui restait de la nuit se passa fort paisiblement dans l'hôtellerie, le poète par bonheur n'ayant point enfanté de nouvelles stances » (109). Entendue au niveau métapoétique, cette précision oppose la prose parlée de l'« histoire du Destin et de l'Étoile », long intermède pacifique et convivial, aux vers improvisés de Roquebrune, qui, dans l'urgence du passage à l'écrit, ont déclenché coups et cris parmi les convives de l'auberge.

§52 Scarron a en effet subtilement mis en œuvre le récit inséré comme parole vive, en ayant soin d'inclure dans l'énonciation narrative de discrètes adresses aux auditrices et en prêtant au narrateur un souci de dramatisation susceptible de captiver les lecteurs par delà ces destinataires impliquées. Mais il en a aussi déployé les charmes littéraires, en le construisant comme une marqueterie des genres romanesques, avec des effets ironiques de redoublement de motifs et de pastiches de morceaux de bravoure. Ce jeu subtil n'est pourtant pas gratuit : il s'agit pour lui de construire de l'intérieur la consistance éthique du personnage de Destin, qui est le protagoniste indiscutable de l'action, sinon son seul héros. Il le dote donc d'une voix singulière, capable de faire entendre un jugement critique rebelle aux normes sociales et morales, et un humour discordant avec les codes de l'écriture galante. Ainsi livre-t-il un récit à la première personne qui est moins la relation d'une expérience existentielle, que sa transformation par l'expérience de sa construction narrative. Si le roman comique est porteur d'une ambition réaliste, c'est dans un tel dispositif qu'elle se réalise. Mais par sa capacité à intégrer formes et codes littéraires hétérogènes sans affaiblir la crédibilité de la fiction, il se présente surtout comme un roman expérimental.

Quelques mots à propos de : Michèle Rosellini

Michèle Rosellini est membre de l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (IHRIM-UMR 1753) à l'ENS de Lyon. Ses recherches portent sur divers aspects de la lecture dans la France du xvii^e siècle (enseignement, édition, imprimé et manuscrit, censure et législation), et sur les auteurs dits « libertins » (héritage philosophique, productions érotiques, réception critique aux xix^e et xx^e siècles). Dernier ouvrage publié (avec Ph. Chométy) : *Traduire Lucrèce. Pour une histoire de la réception française du De rerum natura (xvi^e-xviii^e siècle)*, Champion, 2017.

Pour citer cet article

Michèle Rosellini, « Le chapitre I, XIII du *Roman comique* : expérience narrative et expérimentation romanesque », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 10/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/432>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/446>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« Quelques réflexions sur “la couleur dont ils sont” : le noir de Carise et Mesrou dans *La dispute* de Marivaux »

Catherine Gallouët

§I

Parmi tous les personnages du théâtre de Marivaux, deux seuls sont noirs, Carise et Mesrou, les serviteurs-tuteurs des enfants de *La Dispute* (1744). Ce fait est d'autant plus significatif que, malgré la présence d'une population noire en France au XVIII^e siècle¹, il y a alors peu de personnages noirs sur scène. Ce sont alors les « magnifiques rois ou [...] nobles ambassadeurs » noirs du théâtre baroque, personnages de fiction qui, rappelle Sylvie Chalaye, ne sont ni « esclaves [...] ni nègres, ni négresses, mais princes et princesses tombés aux mains des Barbaresques sur fond de conte oriental² ». En leur qualité de serviteurs attachés à une grande maison, Carise et Mesrou, bien qu'atypiques

¹Marcel Dorigny estime qu'on a dénombré « tout au long de ce Grand siècle entre vingt et vingt-cinq mille “Noirs”, “libres de couleur”, “Métis” et gens de couleur en France ». Marcel Dorigny, « Depuis 1685 : trois siècles de présence en France », *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'Océan Indien en France*, dir. Pascal Blanchard, Paris, La Découverte, 2012, p. 9-49, ici : p. 28.

²Sylvie Chalaye, « L'esclavage et la scène française : d'une Révolution à l'autre ou le Nègre démasqué », publié le 30 juin 2006. <<https://africultures.com/lesclavage-et-la-scene-francaise-dune-revolution-a-lautre-ou-le-negre-demasque-4468>>

du théâtre contemporain, sont par contre assez représentatifs du type de personne noire résidant alors en France³. Par ailleurs, dans le théâtre de Marivaux, on peut les considérer comme des personnages à part. Carise ne peut pas être comparée à une suivante traditionnelle, ni Mesrou au type de serviteur qui accompagne et seconde son maître, pas plus qu'aux meneurs de jeu qui manipulent l'action, tel le Dubois des *Fausse confidences*⁴. Pourtant leur présence, ou plutôt leur différence, semble se passer de commentaire ; les spectateurs de la représentation organisée par le Prince pour Hermiane et la cour ne manifestent aucune curiosité à leur égard et acceptent l'explication problématique donnée par celui-ci, comme si cela allait de soi : ils « furent choisis de la couleur dont ils sont, afin que leurs élèves en fussent étonnés quand ils verraient d'autres hommes⁵ ». La critique, de même, quand elle les mentionne, ne cherche pas à creuser ce choix⁶. Il est probable que la première et seule représentation de *La Dispute* à la Comédie Française en 1744 n'a pas utilisé d'acteurs noirs, car à l'époque, « les personnages noirs [...] sont toujours joués par des blancs » (S. Chalaye, *op. cit.*). D'ailleurs on est même si loin d'accepter des noirs sur scène que plus de quarante ans après *La Dispute*, en 1785, Olympe de Gouge devra transformer en Indiens les personnages noirs de sa pièce, *Zamoré et Misra*, pour qu'elle soit représentée par la Comédie Française (*ibid.*). Que dire de ces personnages atypiques par rapport au théâtre de l'époque, et plus encore par rapport à celui de Marivaux ? Que dire du silence interne à la pièce quant à leur différence et de leur rôle en tant que serviteurs et tuteurs des enfants ? Enfin, que dire de la rareté des commentaires sur leur différence ? En fin de compte, que signifient ces personnages noirs dans une pièce dont on sait qu'elle est hantée par le mythe de l'origine et qu'elle expose des enjeux de pouvoir ?

§2

Interroger la présence de ces deux personnages noirs, c'est faire remonter à la surface certaines tensions qui travaillent l'une des dernières pièces de Marivaux. Ces tensions qui restent sous-jacentes ont pu influencer sur le jeu des acteurs du théâtre français et, plus ou

³Voir, en particulier, Erick Noël, *Être noir en France au XVIII^e siècle*, Paris, Tallandier, 2006.

⁴C'est le Prince qui joue ce rôle dans *La Dispute*. Pour le rôle des meneurs de jeu, voir Christophe Martin, « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dir. Pierre Frantz, *Jeu et surprises de l'amour*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 53-71, 2009. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01764834hal-01764834>>.

⁵Sylvie Dervaux-Bourdon (éd.), Marivaux, *La Dispute*, Paris, Gallimard, 2009. Toutes les citations renvoient dorénavant à cette édition.

⁶Hormis les travaux de Cécile Cavillac, Sylvie Chalaye, Philippe Jousset, Christophe Martin, Cindy Yetter-Vassot, entre autres, discutés dans cet article, mais qui n'interrogent pas toujours la situation du sujet noir sur scène.

moins perçues par les spectateurs, ont pu peut-être contribuer à l'échec de *La Dispute*.

PEAUX NOIRES

§3

Être noir dans *La Dispute* n'est ni exotique, ni polémique. Pour le lecteur-spectateur d'aujourd'hui, la présence de Carise et Mesrou, personnages noirs, invite d'autant plus à la réflexion qu'on ne peut ignorer leur présence (ensemble ou séparément, ils sont présents dans les trois quarts des scènes de la pièce⁷). Surtout, Marivaux les a mis au centre de la supercherie qu'est *La Dispute* ; ils sont essentiels à l'intrigue : même si le Prince a donné les ordres, fourni les personnages, le cadre et les circonstances, ils tirent les ficelles et sont, en somme, les agents provocateurs de l'expérience menée *in vivo* par le Prince⁸. Christophe Martin précise : « On a souvent souligné l'ambiguïté de leur rôle, sans toujours mesurer l'étendue de leur pouvoir d'intervention. Fréquemment situés à la frontière entre la scène et son dehors, Mesrou et Carise occupent une position stratégique⁹ ».

§4

Cette position stratégique est mise en évidence dès la première scène lorsque le Prince dirige les regards sur eux en les interpellant pour leur lancer des ordres : « partez [...] faites » (sc. 1, p. 9). Dans la deuxième scène, il prend soin d'expliquer à Hermiane en quoi consiste leur rôle : le père du Prince les a chargés d'élever dans la forêt, loin de la société, des enfants qui n'auront de contact humain qu'avec eux. Mais la façon dont il précise pourquoi ils ont été choisis, à cause « de la couleur dont ils sont », laisse entrevoir toute une configuration où la différence de pigmentation de la peau joue un rôle essentiel. D'une part, il désigne le « monde » que les enfants vont découvrir comme un espace dont le noir est exclu. D'autre part, il refuse de nommer la couleur de la peau de ses serviteurs, tout en la désignant clairement aux spectateurs de la scène. Le déni du Prince, ce refus de dire « noirs », est l'indice d'un malaise significatif face à leur couleur qu'il reconnaît et fait voir mais ne peut nommer. Son malaise devant leur différence¹⁰

⁷ Carise et Mesrou sont tous deux présents dans les scènes 1 et 2 (silencieux), puis actants, soit seuls, soit ensemble, dans les scènes 5, 6, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19 et 20.

⁸ Sur le théâtre dans le théâtre dans *La Dispute*, voir Christophe Martin, « Le dispositif expérimental dans *La Dispute*. "Voir la nature en elle-même" » de Marivaux », *Coulisses*, Revue de théâtre de l'Université de Franche-Comté, n° 34, octobre 2006, p. 139-152.

⁹ Chr. Martin, « Le dispositif expérimental... », *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Ce type de malaise subsiste aujourd'hui, quand on préfère dire « black » plutôt que « noirs », soi-disant pour ne pas reproduire le racisme de notre passé colonial, ou pour ne pas être qualifié soi-même de raciste, alors que les noirs français revendiquent leur couleur : Jadine Labbé Pacheco, « Je suis noire, pas "black" », *L'Obs*, publié le 29 août 2017 à 17h56. <<https://www.nouvelobs.com/rue89/nos-vies-intimes/20170828.OBS3873/je-suis-noire-pas-black.html>>

est rendu d'autant plus évident qu'il exige de son assistance qu'elle reconstruise mentalement cette couleur que l'on ne saurait nommer mais sur laquelle tout le monde s'accorde. Ce déni, ainsi que la claire désignation de Carise et Mesrou comme noirs et à part du monde auquel appartiennent le Prince, les enfants et l'assistance, ne font rien moins que « raciser » effectivement les deux serviteurs¹¹. Les paroles du Prince sont prescriptives : Carise et Mesrou sont assignés à un groupe racial, situés, classés pour la cour assemblée. Même si le terme « race » tel que nous le pensons aujourd'hui n'a pas cours pour le Prince, comme pour la représentation qu'en fait Marivaux¹², il n'empêche que le contraste blanc/noir dont joue le Prince fait partie d'un dispositif porteur de sens. Il est vrai que « [d]u point de vue théâtral, cette sorte de différence visuelle fait ressortir d'une manière frappante leur position unique par rapport aux autres personnages¹³ ». Mais le déni princier est d'autant plus significatif que cette « couleur dont ils sont » fait partie de son plan pour manipuler la nature. Comme l'écrit Cécile Cavillac :

Marivaux se sert d'un a priori ethnocentrique (la peau blanche plaît auprès de la noire) pour en venir à ses propres fins : plutôt que « marque de la neutralité », le noir est le repoussoir qui marque la différence, et celle-ci fonde la valeur : différencier, c'est valoriser, et valoriser, c'est reconnaître. [...] la présence des deux serviteurs-maîtres noirs auprès d'elle est destiné à concrétiser spectaculairement le choc de la différence par lequel l'identité se constitue et l'être s'échappe à lui-même dès qu'il se reconnaît¹⁴.

¹¹Nous reprenons ici le terme de Maurice Olender : « raciser des populations c'est leur imposer la marque d'un destin intemporel [...]. Quant à l'individu estampillé par une "race", s'il n'est pas taxé d'animal, bestialisé par une métaphore ou par le traitement qui lui est infligé, rejeté dans une nature sans histoire, il se trouve dissous au sein du groupe auquel on l'assigne » (Maurice Olender, *Race sans histoire*, Paris, Galaade Éditions, p. 36). De même Marcel Dorigny écrit : « Aujourd'hui comme hier, la définition des Africains et des Antillais comme "Noirs" est l'expression d'un regard singulier, d'une construction spécifique, interne et externe » (M. Dorigny, *op. cit.*, p. 10).

¹²Car alors « ce sont d'abord les Grands qui ont une race, dont on connaît l'extraction, la généalogie et la valeur », explique Claude-Olivier Doron, *L'homme altéré. Races et dégénérescence (XVIII^e-XIX^e)*, Paris, Champ Vallon, 2016, p. 49.

¹³Cindy Yetter-Vassot, « L'espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux : *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute* », *Études littéraires*, vol. 29, n° 2, 1996, p. 97-109, ici : p. 101. Et pourtant aucun des comptes rendus sur la mise en scène de Muriel Mayette à la Comédie-Française en 2009, où Bakary Sangaré et Eebra Tooré, jouent le rôle de Carise et Mesrou, ne relèvent cette « différence visuelle », comme l'atteste la revue de la presse : <<http://www.atelier-theatre-actuel.com/fiche.php?fiche=164&article=512&menu=8>>.

¹⁴Cécile Cavillac, « L'ingénuité dans *Arlequin poli par l'amour* et *La dispute* », *RHLF*, 96^e année, n° 6, nov.-déc. 1996, p. 1084-1105, ici : p. 1099.

§5

Rappelons toutefois qu'il ne convient pas de confondre personnage et auteur ; ce n'est pas Marivaux, mais le Prince, son personnage, qui exploite sciemment la différence raciale de ses serviteurs dans son programme d'expérimentation pseudo-scientifique. Conscient de ce que vaut la couleur de la peau de ses serviteurs, le Prince la désigne et la signifie comme choquante, lui attribue une fonction de différenciation et même d'exclusion, et en fait usage pour que son expérience fonctionne parfaitement ; cette capitalisation du noir est une instrumentalisation du corps de ses serviteurs dont les résonnances renvoient à un fait de société qui, comme le noir de la peau de Carise et Mesrou, n'est jamais nommé¹⁵. D'ailleurs, que l'on songe un instant au dispositif imaginé par Marivaux pour *La Dispute* – assister à une représentation où une assemblée d'aristocrates blancs observent un spectacle mettant en scène quatre enfants blancs et deux serviteurs noirs, le tout contrôlé par une lignée princière (père et fils) – et il paraît clair que Marivaux veut inviter le spectateur à observer les effets d'une configuration où se conjuguent l'autorité du Prince, la couleur de ses serviteurs et l'expérience qui répondra à la question des origines.

§6

Dans les premières répliques, le Prince avait rappelé le sujet de la dispute, à savoir « qui avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour » (sc. 1, p. 7¹⁶). Digne fils de son père dont il mène à terme les projets, le Prince se situe dans la généalogie d'un pouvoir qui s'exerce sur des humains et qui se déclare certain de pouvoir recréer les premiers moments de la nature. Alors qu'Hermiane contredit le Prince lui-même, et devant tous objecte qu'on ne peut assister « au commencement du monde et de la société » (sc. 1, p. 9), le Prince s'en remet à « la nature elle-même » qui seule peut régler la dispute : « il n'y a qu'elle qui puisse décider la question sans réplique » (*ibid.*). S'il affiche sa soumission à la nature, le Prince souligne aussi qu'il a le pouvoir de l'invoquer selon son bon vouloir pour en donner le spectacle à Hermiane et à sa cour. De même, sa confiance dans les résultats de son expérience est sans faille¹⁷ : « Nous allons y être ; oui, les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, ou du moins tels qu'ils ont dû être ; ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures, mais ce seront les mêmes caractères » (sc. 1,

¹⁵Autrement dit, le Prince fait usage des corps noirs de Carise et Mesrou d'une manière qui n'est pas étrangère à l'usage que l'on fait des Africains dans l'économie esclavagiste.

¹⁶Rappelons que la dispute du titre ne porte pas sur la fable théâtrale qui occupe la plupart des commentaires critiques, mais sur celle de la fiction-cadre où évoluent le Prince, Hermiane et la cour, une dispute inscrite dans la durée puisqu'elle occupe deux générations d'aristocrates.

¹⁷« [...] l'un des attributs des maîtres d'œuvre marivaudiens » rappelle Christophe Martin dans « Le dispositif expérimental... », *op. cit.*, p. 6.

p. 9). L'arrogance de ses ambitions, sa foi en sa méthode se conjuguent pour souligner la conception particulière, tout aristocratique qu'il a de lui-même et du bien-fondé de son pouvoir.

§7

Dix ans après *La Dispute*, de telles caractéristiques sont absentes du raisonnement de Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, alors que pourtant il ambitionne comme le Prince de revenir sur les premiers moments de l'humanité : « J'ai commencé quelques raisonnements ; j'ai hasardé quelques conjectures, moins dans l'espoir de résoudre la question que dans l'intention de l'éclaircir et de la réduire à son véritable état¹⁸ ». *A priori*, pour le Prince et son père, comme pour Rousseau, le véritable problème est une question de méthode : « Quelles expériences seraient nécessaires pour parvenir à connaître l'homme naturel ; et quels sont les moyens de faire ces expériences au sein de la société ? » (*ibid.*) Mais les solutions à cette question de méthode varient de façon fondamentale. Alors que le Prince prétend reproduire les premiers moments de l'âge humain avec des êtres vivants en temps réel et se substituer à la nature pour s'en approprier la fonction, Rousseau ne confond pas la fable avec la réalité et rappelle que pour lui il s'agit d'une « conjecture », d'un exercice abstrait et rationnel. Naît ainsi un doute sur le sens profond de l'expérience menée par le Prince : sa volonté de reproduire la nature ne serait-elle qu'un simple prétexte pour affirmer son pouvoir ?

PEAUX BLANCHES

§8

Carise, suivant les instructions du Prince, entraîne Églé vers « de nouvelles terres que vous n'avez jamais vues ». Et Églé de s'émerveiller sur la « quantité de mondes¹⁹ » et de s'exclamer : « Que de pays ! Que d'habitations ! Il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace ; cela me fait plaisir et peur » (sc. 3, p. 11²⁰). Avant la découverte du moi, de l'amour et de l'inconstance, l'expérience menée dans *La Dispute* est aussi un récit de découvertes de mondes inconnus et de personnes « autres », qui s'apparente aux récits des voyageurs explorateurs. La présence de Carise et de Mesrou contribue à ce

¹⁸Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection : « Les classiques des sciences sociales », p. 12 de l'édition affichée. <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>

¹⁹Christophe Martin y distingue une allusion assez transparente aux *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (Chr. Martin, *op. cit.*, p. 3).

²⁰Se remarque une analogie frappante entre Hermiane et Églé, toutes deux « découvrant un espace qui leur est radicalement étranger et sur lequel elles n'ont aucune maîtrise » (Chr. Martin, *ibid.*, p. 10).

dépayement car, comme l'a bien dit le Prince, le monde que vont découvrir les enfants est un monde blanc. Toutefois le terme « habitation » (repris par Églé et Carise) suggère une association lourde de sens, un ailleurs qui appelle l'espace colonial. Carise et Mesrou feraient ainsi partie d'un monde blanc dont l'économie invisible et sans nom tendrait à manipuler la nature, économie d'« habitations », sous-tendue par l'esclavage, telle l'économie de la France du XVIII^e siècle.

§9 La surprise causée par la nouveauté et le spectacle de l'inconnu et du différent sont des éléments essentiels de la méthode du Prince. Mais lorsqu'Églé s'émerveille sur la diversité de cette « quantité de mondes », Carise la corrige en affirmant que « [c]'est toujours le même » (sc. 3, p. 11). Il semble que Carise conçoit le monde et donc la nature humaine comme uns, affirmation en contradiction directe des principes racialisants du Prince. Par extension, sont aussi remises en question la méthode de la connaissance et même l'autorité princière ; les propos de Carise suggèrent une autre façon de voir les choses qui n'est pas imposée par une autorité tyrannique, mais fondée sur l'entente entre les êtres. Carise tente d'ailleurs d'éviter les conflits et la rivalité qu'entraîne la rencontre entre Églé et Adine, l'une pour l'autre « autre personne » et « nouvel objet » (sc. 9, p. 22). En conseillant : « Doucement, ne vous emportez point ; profitez plutôt du hasard qui vous a fait faire connaissance ensemble, unissons-nous tous » (sc. 10, p. 26), Carise suggère un nouvel usage de la découverte de l'autre qui n'instrumentalise plus l'individu mais lui restitue sa singularité.

§10 Au-delà de cette discrète résistance, on se demande aussi s'il n'y aurait pas chez Carise une dose d'ironie. Sa remarque à la première rencontre entre Azor et Églé – « Je ne m'étonne point qu'il vous aime et que vous l'aimiez. Vous êtes faits l'un pour l'autre » (sc. 5, p. 15) – répétée à la scène suivante – « Mes enfants, je vous l'ai déjà dit, votre destination naturelle est d'être charmés l'un de l'autre » (*ibid.*, p. 16) –, semble teintée de cynisme sur le déterminisme auquel les deux enfants ne pourront échapper²¹. Le monde dans lequel évoluent les enfants est clairement déterminé. Bien qu'ayant grandi loin de tout et accompagnés quotidiennement par les deux tuteurs noirs, les enfants se conduisent exactement comme le Prince l'avait prédit, reproduisant ainsi les préjugés de couleur de la société dont ils sont eux-mêmes le produit. Encore innocents et en toute transparence ils nomment et répètent brutalement ce que le Prince ne pouvait nommer. Et par là ils se projettent dans un système de valeurs fondé sur la différence de couleur

²¹On peut se demander si cette ironie ne cacherait pas une réflexion amère sur le déterminisme de sa propre situation qui fait de sa peau l'instrument du Prince. Cela est d'autant plus probable que son rôle de tutrice reproduit l'économie de l'habitation du système colonial dans lequel la « nounou » noire élève les enfants des blancs.

aboutissant à une affirmation de la supériorité raciale du blanc sur le noir. Ainsi, résistant au conseil de Carise de se séparer d'Azor pour faire durer leur amour, Églé affirme : « Vraiment, je le crois bien ; cela peut vous être bon à *vous autres qui êtes tous deux si noirs*, et qui avez dû vous enfuir de peur la première fois que vous vous êtes vus ». Et elle en rajoute : « Et vous seriez bientôt rebutés de vous voir si vous ne vous quittiez jamais, car *vous n'avez rien de beau à vous montrer* » (sc. 6, p. 16²²). Ces propos racistes démontrent qu'Églé est le produit de son époque. Ils ont choqué la critique qui s'est saisie de ce moment. Cécile Cavillac écrit que « [l]e fait qu'ayant grandi dans un monde "noir" elle découvre dans la jubilation son visage "blanc" constitue un présupposé anthropologique autrement lourd de sens et va à l'encontre de l'expérience : la non-conformité d'un enfant à son entourage est plutôt vécue dans l'inquiétude par l'intéressé, et interprétée comme une anormalité²³ ». En fait, Églé ne parle pas d'expérience, mais reproduit des idées reçues d'adulte ; ce qu'elle dit haut et fort n'est que la réflexion naïve des préjugés du Prince et de sa cour.

§II

Reprenons *La Dispute* dans son ensemble, car ce qu'il advient de l'amour entre Églé et Azor nous enjoint de revenir sur les implications des convictions d'Églé, la blanche quant à sa supériorité sur Carise et Mesrou, les noirs. Dans les scènes 12, 13 et 14, les allusions multipliées au contraste blanc/noir et à sa valeur suggèrent que la problématique de la différence raciale est au cœur de *La Dispute*. Adine décrit ainsi la blanche Églé :

ADINE : Oui, c'est une Églé. Voici à présent comment elle est faite : c'est un visage fâché, renfrogné, qui n'est pas noir comme celui de Carise, qui n'est pas *blanc* comme le mien non plus ; c'est une couleur qu'on ne peut pas bien dire.

MESRIN : Et qui ne plaît pas ?

ADINE : Oh ! Point du tout, couleur indifférente [...] » (sc. 12, p. 28).

§I2

Mesrin, confondu par cette description, se répète « une figure *couleur ni noire ni blanche* » (sc. 13, p. 29). De même, Azor réfère aux personnes de son monde comme « je les connais toutes, *deux noires et une blanche* » (sc. 13, p. 30) et parle d'Églé à Mesrin, comme de « *ma blanche* » (sc. 13 et 14, p. 31). Le lien qu'il tisse entre possession amoureuse et couleur se retrouve plus loin : « oh ! doucement ; ce n'est pas ici *votre blanche*, c'est la mienne », quand son nouvel ami tente de baiser la main d'Églé (sc. 14, p. 32). Comme le constate Cécile Cavillac : « se dessine une hiérarchisation des êtres fondée sur le degré de beauté, c'est-à-dire sur la valeur purement apparentielle : les blancs valent

²²Nous soulignons.

²³C. Cavillac, « L'ingénuité... », *op. cit.*, p. 1095.

mieux que les noirs, d'emblée l'homme se reconnaît une "maîtresse" dans la femme [...], et celle-ci en retire un sentiment de domination possessive [...]. Églé est donc imbue de sa souveraineté lorsque Adine, l'autre "blanche", lui apparaît » (*op. cit.*, p. 1099). Mais bientôt Églé prendra conscience qu'elle n'appartient qu'à elle-même : « mes mains sont à moi, je pense, elles m'appartiennent », lance-t-elle à Carise (sc. 15, p. 35). À partir de ce moment, la conscience de sa supériorité ne passe plus par la possession masculine, mais reste inscrite dans sa blancheur. Si l'expérience prouve finalement à quel point ses convictions sur la pérennité de son amour pour Azor sont mal fondées, on peut se demander si sa conviction de supériorité raciale n'est pas de même infondée. Le texte tendrait-il à démontrer que ce sentiment-là n'aurait pas plus de justification profonde que ses rêves de constance ?

POUVOIRS

§13

La question des rapports de pouvoir traverse toute *La Dispute*. Toutes les configurations de pouvoir y sont mises à l'épreuve. Car enfin pourquoi une expérience qui tend à reproduire l'état de nature aurait-elle besoin d'agents de couleur comme Carise et Mesrou ? Autrement dit, en quoi la présence de noirs serait-elle nécessaire pour que se révèle la vraie nature humaine d'un enfant (blanc) ? Il se pourrait que l'argument « nature » ne soit que la justification d'un exercice de pouvoir, celui de l'adulte qui manipule des enfants, celui du blanc qui instrumentalise des noirs, celui d'un homme sur la femme. L'expérience du Prince et de son père peut apparaître comme l'expression de leur arrogance et la manifestation de leur puissance. L'« épreuve » traduirait alors une forme d'abus de pouvoir, d'excès aristocratique, dont des enfants et deux personnes noires seront les victimes. Le dénouement confirme cette hypothèse. La machination du Prince ne semble avoir été mise en place que pour régler une « dispute » de cour somme toute futile.

§14

Les femmes s'affirment contre le pouvoir que l'on peut avoir sur elles, contre la possession masculine (Églé), et contre l'autorité (Hermiane) et les forces extérieures qui veulent contrôler leur destin. Il n'est pas indifférent que la scène de la prise de conscience d'Églé soit immédiatement suivie par la révolte de Mesrin contre ses tuteurs. Églé est déçue qu'Azor l'ait éloigné d'elle, « l'a[it] querellé, l'a[it] emmené brusquement sans consulter [s]on désir. Ah ! ah ! je ne suis donc pas la maîtresse ? » (sc. 15, p. 35). Dans la scène suivante, Carise et Mesrou tentent tous deux d'empêcher Mesrin de se rapprocher encore d'Églé en invoquant leur autorité :

CARISE : C'est que je vous le défends ; Mesrou et moi, nous devons avoir quelque

autorité sur vous ; nous sommes vos maîtres.

MESRIN, *se révoltant* : Mes maîtres ? Qu'est-ce-que c'est qu'un maître ? » (sc. 16, p. 37).

§15

Cette révolte est violente ; la didascalie (elles sont rares chez Marivaux) souligne l'intensité des sentiments ressentis. Philippe Jousset commente : « Voilà que les créatures ne se résignent pas à se laisser “assagir” : épreuve de l'intempestif contre la morale, la bienséance ou la raison²⁴ ». Mais dans la mesure où cette révolte d'adolescents s'inscrit aussi dans l'ordre des choses de la société coloniale (l'enfant, élevé par des noirs, rejette leur autorité à l'âge adulte), elle porte en elle une interrogation violente sur les fondements de cet ordre.

§16

En fin de compte, l'expérience menée par le Prince échoue : les enfants tentent de s'enfuir dans la forêt, le Prince a mainmise sur leur sort, Hermiane refuse de reconnaître la futilité des enjeux : « Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter » (sc. 20, p. 43). La pièce se clôt sur un « Partons », ordre qui vient, cette fois, d'elle et qui vide la scène de théâtre de toutes ses prétentions philosophiques. De nombreuses lectures de *La Dispute* s'accordent pour voir dans ce dénouement qui n'en est pas un une preuve de la défaite du Prince, une négation de la légitimité de son pouvoir. En se fondant sur l'expérience annoncée du Prince, on a rangé cette pièce parmi les écrits philosophiques de l'époque. L'opinion un peu hâtive de Marcel Dorigny reflète ce sentiment : « Au siècle des Lumières, on travestit l'esclave noir pour ne garder que le “bon sauvage” des terres lointaines, et le “Noir” devient une sorte d'argument philosophique dans une pièce comme *La Dispute* de Marivaux²⁵ ». Serge Baudiffier la met au rang d'utopie, au même titre que *La Colonie*, *L'Île des esclaves* et *L'Île de la raison*²⁶. À ses yeux, « la mise en scène des origines est utilisée par Marivaux pour réduire à néant tout espoir de changement et nous installer dans l'acceptation de la loi naturelle et la croyance que les hommes sont ce qu'ils doivent être » (*ibid.*, p. 73). Mais, demande Sylvie Dervaux-Bourdon : « En rapportant ainsi la démarche expérimentale à des personnages de la fiction (le père du Prince et le Prince lui-même) à l'égard desquels il prend une certaine distance, Marivaux ne la met-il pas en question, ou du moins n'interroge-t-il pas ses fondements ? » (*op. cit.*, p. 68).

²⁴Philippe Jousset, « Le penser de la littérature : une lecture de *La dispute* de Marivaux » *Littérature*, n° 1, *Montrer n'est pas dire*, décembre 2004, p. 34-61, ici : p. 47.

²⁵M. Dorigny, « Depuis 1685... », *op. cit.*, p. 20.

²⁶Selon sa définition de l'utopie comme « jeu et mise en jeu, épreuve et mise en épreuve des formes [...] ouverte vers l'imaginaire, donc vers l'espace littéraire, et systématisation logique, donc tension vers un sens » (Serge Baudiffier, « Les utopies de Marivaux », *Modèles et moyens de la réflexion politique au XVIII^e siècle*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1973, p. 55-78, ici : p. 71).

Christophe Martin semble aller dans le même sens : « En attribuant un tel fantasme expérimental à une dynastie royale, Marivaux paraît avoir voulu interroger les dangereuses liaisons du savoir et du pouvoir, invitant à voir ce goût de l'expérimentation comme une pulsion d'emprise du puissant sur le faible » (*op. cit.*, p. 16). Serge Baudiffier, abonde dans ce sens et reconnaît dans le narratif de la fiction « un dévoilement de la manière dont opère le système aristocratique de l'ancien régime. La non résolution de la pièce montre que le système aristocratique, non seulement ne peut pas répondre aux questions qu'il se pose, mais qu'il est contre nature, et exploiteur et destructeur de l'innocence humaine » (*op. cit.*). En définitive, pour Patrice Pavis, « tout revient à des rapports de violence et de domination » (*op. cit.*, p. 358). Mais selon Philippe Jousset, « la rapidité du dénouement de *La Dispute* est un geste de sens à lui seul, [...] sa fluidité ne se laisse pas contempler, mais se donne uniquement à vivre ; rien de remarquable dans ce qui est dit et qu'on pourrait croire sans auteur, anonyme, et pourrait presque se passer de mots. Les silences ici sont les plus éloquents, ils portent aussi la signature de Marivaux » (*op. cit.*, p. 61). De toute évidence, le noir de la peau de Carise et de Mesrou pèse lourd dans l'éloquence de ces silences.

IN FINE

§17

Nos réflexions ont voulu se focaliser sur un concept qui n'est pas nommé mais qui se déploie tout au long de *La Dispute*, la couleur de la peau de deux personnages. Dès que l'on veut parler des enjeux du pouvoir tels qu'ils sont explorés dans la pièce, on doit prendre en compte le dispositif de l'expérience du Prince qui distingue le blanc du noir et attribue une valeur inférieure au second qu'il abaisse. S'attarder sur Carise et Mesrou et « la couleur dont ils sont » permet de repenser le texte de Marivaux dans ce contexte plus large. Leur positionnement dans une fable dramatique où l'on voit des aristocrates jouer avec des humains (enfants, serviteurs noirs) comme avec des objets, dans le but de résoudre une question anodine peut se lire comme une fable sur la condition des noirs sous l'Ancien Régime. Rappelons le climat d'alors quant à la présence de noirs en France, « l'inquiétude grandissante du gouvernement par rapport à l'existence semi-permanente d'une population non blanche en France²⁷ ». La déclaration du roi du 15 décembre 1738²⁸ censée réguler la présence de noirs en France est une réponse à la crainte qu'ils ne soient « un grand nombre », et « le plus souvent inutiles, & même

²⁷Pierre H. Boulle, *Race et esclavage dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 2007, p. 89.

²⁸Elle vient s'ajouter à celle de 1716 pour compléter le *Code noir* de 1685.

[...] dangereux²⁹ ». Élément inédit sur la scène de l'époque, le portrait du Prince tel qu'il est brossé par Marivaux laisse deviner cette anxiété raciale d'origine aristocratique qui informe la façon dont est conçu le rôle des deux serviteurs : Carise et Mesrou ne sont ni trop nombreux, ni inutiles – au contraire – mais qui dit qu'ils ne sont pas dangereux ? Leur importance en tant qu'adjuvants d'une expérimentation sur la nature peut comporter certains risques : peuvent-ils être contrôlés de bout en bout de l'expérience ?

§18

Les mises en scène de Patrice Chéreau à partir de 1976 sont allées très loin dans cette direction en mettant à nu ce que Patrice Pavis qualifie de « discours anthropologique refoulé ou implicite » : « À travers [Carise et Mesrou] est refoulé tout un discours raciste et colonialiste dont il ne reste que quelques frêles indices [...] Ce discours colonialiste et raciste s'applique avec la même violence, mais selon des tactiques différentes, aux minorités de cet univers : les enfants aliénés, les demi-sauvages chargés de les garder, [...] la femme (Hermiane) sommée de s'incliner³⁰ ».

§19

À cet égard, l'acteur Lancelot Hamelin qui commente une mise en scène de *La Dispute* par le groupe de théâtre Silly-Gone de Caluire en 1988, explique comment le couple fidèle de la dernière scène, Dina et Meslis, a été repensé dans le contexte des questions raciales :

Après avoir longtemps réfléchi sur la manière d'intégrer les deux derniers intervenants, que rien n'avait annoncés, il nous a paru bon d'en faire l'œuvre secrète de Carise et Mesrou, une manière de révolte des esclaves, de leçon au maître. [...] En passant de la protection des tuteurs noirs à celle du couple infernal, ceux qui incarnaient le couple idéal semblent voués à la désillusion³¹.

§20

Attribuer à Carise et Mesrou un tel projet qui ferait d'enfants blancs les instruments de leur vengeance ne semble pas autorisé par le texte. Mais la question raciale est profondément ancrée dans *La Dispute*. S'il est vrai, comme l'écrit Claude-Olivier Doron, qu'« [o]n peut parfaitement parler de la couleur des Nègres sans parler de race » (*op. cit.*, p. 56), le noir de Carise et Mesrou, la « couleur dont ils sont », un « *impensé ethnologique*³² », n'a pas besoin d'être explicitée pour être lourde de sens³³.

²⁹ « Déclaration du Roi, *Concernant les Nègres Esclaves des Colonies*. Donné à Versailles le 15 Décembre 1738. Registrée au Parlement de Provence », citée par P. H. Boule, *Race et esclavage...*, *op. cit.* p. 251.

³⁰ Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 391-392.

³¹

³² Selon l'expression de P. Pavis, *op. cit.*, p. 389. Souligné dans le texte.

³³ C'est pourtant ce que fait la mise en scène de Chéreau – voir l'analyse de sa mise en scène, P. Pavis, *op. cit.*, p. 320-415.

§21

Il peut suffire de la conjuguer autrement au niveau de la mise en scène, pour qu'elle garde toute son épaisseur, comme le suggère celle de Benedict Andrews en 2000 au Warf 2 Theater de Sidney, où les rôles de Carise et Mesrou sont tenus par Justine Sanders et Noël Tovey, tous deux d'origine aborigène. Que Marivaux soit conscient ou non que son texte est travaillé par un « discours raciste et colonialiste » importe peu ; ce qui importe, en définitive, c'est qu'il donne à contempler le spectacle d'un dispositif voué à l'échec où un Prince a inscrit la couleur de la peau comme instrument de son pouvoir.

§22

Tout compte fait, *La Dispute* peut se lire comme une réflexion sur les rapports entre différence et pouvoir. L'accent qui est mis sur la couleur de deux personnages insolites et ambigus montre que la façon de voir et de concevoir le noir et le blanc fait partie des enjeux du pouvoir. Le dénouement expose les prétentions du Prince et subvertit la légitimité de son pouvoir ; dans la mesure où la pratique de ce pouvoir (l'« expérience ») s'appuie sur la racialisation de ses serviteurs, il semblerait que les préjugés sur lesquels cette racialisation repose soient eux aussi remis en question. Question de méthode, nous l'avons dit. Celle du Prince, qui échoue, s'appuie sur le bien-fondé du sentiment de supériorité du blanc sur le noir, exprimé en particulier par Églé : du coup, ce préjugé s'avère-t-il aussi justifié que sa conviction de n'aimer toujours qu'Azor, conviction qui s'écroule devant l'expérience de la rencontre de l'autre ? Par extension, la rencontre de l'autre, dans la mesure où elle n'est après tout que la rencontre du même, ne détruit-elle pas toute prétention de supériorité raciale ? Autant de questions sur lesquelles Marivaux ne s'est pas directement exprimé. Toutefois les données de la pièce, à savoir l'importance de personnages noirs hors normes, l'échec de la relation pouvoir / race / nature, l'expression du langage racial d'Églé, tissent ensemble une véritable réflexion sur la différence raciale ; si elle n'est pas discutée directement³⁴, elle n'en est pas moins présente. Un tel constat se passe de mot pour le dire : c'est au spectateur de voir ce que Marivaux lui a donné à voir, et de tirer les enseignements du spectacle auquel il vient d'assister.

§23

La photographie saisissante qui fait la promotion de la représentation de *La Dispute* le 16 mai 2018 au Luxembourg³⁵, photo du visage maussade d'une petite fille blanche et blonde sur lequel est doucement posée une main noire baguée aux ongles vernis de rouge, n'a pas non plus besoin de s'expliquer : elle donne à voir, et cela devrait suffire.

³⁴Encore que les propos racistes d'Églé, censée être encore une adolescente innocente, en des termes particulièrement virulents, et uniques sur la scène, forcent à réfléchir sur la question.

³⁵Production du Théâtre National du Luxembourg en coproduction avec le Théâtre d'Esch et le CAPE – Centre des Arts Pluriels Ettelbruck, <<https://www.visitluxembourg.com/fr/agenda/event/2018/05/16/marivaux-la-dispute>>.

Quelques mots à propos de : Catherine Gallouët

Catherine Gallouët détient la chaire Milton John Potter en Humanités, et est professeur d'études françaises et francophones à Hobart and William Smith Colleges dans l'état de New York. Sa recherche et ses publications portent sur Marivaux, le marivaudage, et les discours sur l'Afrique et l'Africain au xviii^e siècle.

Pour citer cet article

Catherine Gallouët, « « Quelques réflexions sur “la couleur dont ils sont” : le noir de Carise et Mesrou dans *La dispute* de Marivaux » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 17/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/446>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/431>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La place des variations dans la dramaturgie de Marivaux

Franck Salaün

§1

Revenant, dix ans après, sur les circonstances de la rédaction de sa pièce, *Jacques et son maître hommage à Denis Diderot en trois actes*, et sur la nature de la réécriture effectuée alors, Milan Kundera définit avec insistance son texte à la fois comme une « *variation sur Diderot* », et comme « *un hommage à la technique des variations*¹ ». Selon lui, « Shakespeare [...] a réécrit des œuvres créées par d'autres. [...] il s'est servi d'une œuvre pour en faire le thème de sa propre *variation* dont il était l'auteur souverain. Diderot a emprunté à Sterne toute l'histoire de Jacques blessé [...] Ce faisant, il ne l'a ni imité ni adapté. Il a écrit une variation sur le thème de Sterne » (*ibid.*, p. 20). Comme eux, Kundera affirme être parti d'une œuvre-source sans chercher à l'adapter. Il en a profité pour explorer les possibilités offertes par cette technique, ce qui lui a permis aussi d'interroger une façon d'écrire.

§2

¹Milan Kundera, *Jacques et son maître hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard (1981), Folio, 1998, p. 23. Plus tard, contre Adorno, il parlera de « transcription ludique » pour définir le dialogue de Stravinski avec les œuvres d'autres compositeurs (*Les Testaments trabis*, 1993, cité dans, *Jacques et son maître...*, *op. cit.*, p. 134).

Le travail effectué par Kundera à partir du texte de Diderot, Marivaux n'a cessé de le produire à partir d'œuvres d'autres auteurs – l'*Odyssée* d'Homère et *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon dans *Le Télémaque travesti* ; de genres littéraires constitués, ou plutôt des *topoi* de ces genres canoniques – l'épopée dans *Le Télémaque travesti*, le roman dans *La Voiture embourbée* et même dans *La Vie de Marianne*, insolemment inachevée, la fable, dans *Arlequin poli par l'amour*, où l'on reconnaît *Le Prodiges d'amour* de Mme Durand, la tragédie dans *Le Triomphe de l'amour*, la comédie de caractère dans *La Fausse suivante ou le Fourbe puni*, etc. Au théâtre, cette écriture jubilatoire à base de variations s'est aussi largement nourrie du système dramatique défini précédemment et déjà bien identifié par les spectateurs, quand il n'était pas caricaturé par les critiques, en particulier sa « métaphysique du cœur », son style et ses phases typiques : surprise, résistances, épreuve, aveu.

§3 Ces variations à partir d'un petit nombre de thèmes et de motifs semblent relever de deux régimes principaux, parfois combinés : l'expérimentation sentimentale et sociale, qui peut aller jusqu'à l'expérience de pensée, comme celles figurées dans *L'Île de la raison* et dans *La Dispute*, et la parodie, qui, dans *La Fausse suivante* et le *Triomphe de l'amour*, porte à la fois sur un genre – la comédie de caractère dans le premier cas, la tragédie dans le second –, et sur le propre système dramatique de leur auteur.

§4 C'est sur ces *variations*, à l'intérieur de la production dramatique de Marivaux, donc autoréférentielles, que portent les remarques qui suivent.

L'ART DE LA VARIATION

§5 Marivaux a très tôt acquis la réputation de s'occuper de riens et de réécrire la même pièce, donc de se répéter². En 1723, le compte rendu paru dans le *Mercur*, qui fait état des similitudes entre *La Double inconstance* et *La Surprise de l'amour*, sous-entend que seuls les « connaisseurs » sont capables d'apprécier pleinement l'art du dramaturge qui « n'est peut-être pas à la portée de tout le monde³ ». En 1733, le compte rendu de *L'Heureux stratagème*, créé au Théâtre-Italien, évoque une nouvelle fois cette similitude, devenue poncif, à propos de l'épisode réunissant Blaise et Lisette. Le rédacteur note que « cet épisode a beaucoup de conformité avec celui de la première *Surprise de l'amour* », avant d'ajouter : « mais cette ressemblance d'épisodes n'empêche pas que le fond ne soit très

² Sur la réception de Marivaux au XVIII^e siècle, voir H. Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, 1970, chapitres 1 à 4.

³ *Mercur de France*, avril 1723, cité dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Livre de poche, 2000, p. 304.

différent⁴. » De son côté, en réponse au cliché selon lequel il écrirait toujours la même pièce, Marivaux tente de préciser ses critères dans l'Avertissement des *Serments indiscrets*. Il souligne ce qui distingue cette pièce de *La Surprise*, mais, ce faisant, confirme leur proximité, car ce qui constitue une très grande différence à ses yeux paraît infinitésimal au spectateur, même le plus averti. En lisant sa mise au point de près, on comprend que ses critères sont originaux, c'est pourquoi il voit des différences là où d'autres voient surtout des ressemblances : à ses yeux, c'est-à-dire du point de vue du créateur, les *variations* produisent des œuvres distinctes. Il est certes question de « sentiment » dans la plupart de ses pièces, mais à chaque fois d'une façon différente. Parfois les intéressés s'aiment dès le départ, parfois c'est plus tardif, parfois ils en sont conscients, parfois ce n'est pas le cas, parfois, aussi, comme dans *La Fausse suivante*, l'amour est absent. Il faut donc être attentif aux variations à partir d'un même thème. C'est ce qui permet de différencier des pièces apparemment semblables :

On a pourtant dit que cette comédie-ci [*Les Serments indiscrets*] ressemblait à *La Surprise de l'amour*, et j'en conviendrais franchement, si je le sentais ; mais j'y vois une si grande différence, que je n'en imagine pas de plus marquée *en fait de sentiment*.

Dans *La Surprise de l'amour*, il s'agit de deux personnes qui *s'aiment pendant toute la pièce*, mais qui *n'en savent rien eux-mêmes*, et qui n'ouvrent les yeux qu'à la dernière scène.

Dans cette pièce-ci, il est question de deux personnes qui *s'aiment d'abord*, et qui *le savent*, mais qui se sont engagées de n'en rien témoigner, et qui passent leur temps à lutter contre la difficulté de garder leur parole en la violant ; ce qui est une autre espèce de situation, qui n'a aucun rapport avec celle des amants de *La Surprise de l'amour*⁵.

§6

De fait, Marivaux semble avoir composé ses comédies à partir d'un système dramatique relativement stable, comprenant une structure-type, un style, un éventail restreint de procédés et quelques thèmes. Chacune d'elle peut donc être envisagée comme une variation ou une suite de variations à partir de cette structure. Cette façon de composer constitue à la fois une rupture par rapport à la dramaturgie classique⁶ et un nouveau système de contraintes⁷. Manifestement, Marivaux avait parfaitement conscience

⁴ *Mercur de France*, juin 1733, cité dans Marivaux, *op. cit.*, p. 1428-1431.

⁵ Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, Pléiade, t. I, p. 662, je souligne.

⁶ Jean-Paul Sermain, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013, p. 286.

⁷ J'ai développé cette thèse dans « La réponse de Marivaux ou la face cachée du marivaudage », dans

des conventions en vigueur, et c'est en connaissance de cause qu'il a sélectionné parmi les procédés et les thèmes ceux qui convenaient à son projet. On peut même dire que son premier geste de dramaturge a consisté à restreindre le champ des possibles en privilégiant un certain type de jeu et une tonalité. On remarque par exemple qu'il ne recourt pas aux coups de théâtre, ou alors en les atténuant au point d'en faire des diversions au service d'autres effets, comme on peut le voir à la fin de *La Fausse suivante ou Le Fourbe puni* quand Lelio et la Comtesse découvrent qu'ils ont tous deux été abusés par le prétendu Chevalier, qui n'était ni un petit-maître complice du premier, ni même un homme amoureux de la seconde... L'arrivée de Meslis et Dina, à la fin de *La Dispute*, ne peut pas davantage être comprise comme un coup de théâtre, il s'agit plutôt d'une ultime expérience qui vient remettre en question les précédentes.

§7

Marivaux ne se contente pas de limiter le nombre de contraintes, il redéfinit celles qu'il conserve, à commencer par les intrigues amoureuses qui changent totalement de nature. Le mariage, qui reste l'une des principales conventions, n'est plus un véritable enjeu, ce qui importe plus fondamentalement, c'est le sentiment amoureux et la conscience que les protagonistes en prennent. De même, les obstacles extérieurs sont remplacés par des résistances ressenties et exprimées par les protagonistes. Cette intériorisation des obstacles a une incidence sur le dénouement et sa préparation : il faut réunir les conditions d'un aveu, à chaque fois singulier, souvent préparé par une mise à l'épreuve de la sincérité des amants. Les scènes d'aveu constituent elles aussi des variations à l'intérieur du théâtre de Marivaux, tant il existe de façons de manifester ses sentiments : de l'emploi du verbe « aimer » au silence éloquent en passant par une posture, comme lorsque Lelio, dans *La Surprise de l'amour* (III, 6), après avoir hésité (« Lelio, à part : Ah ! je ne sais ce que je dois faire »), se déclare, silencieusement, en se mettant à genoux, comme Arlequin l'avait fait avant lui (III, 1) :

LÉLIO : De quoi le suis-je [le maître] ?

LA COMTESSE : D'aimer ou de n'aimer pas.

LÉLIO : Je vous reconnais : l'alternative est bien de vous, madame.

LA COMTESSE : Eh, pas trop !

LÉLIO : Pas trop... si j'osais interpréter ce mot-là !

LA COMTESSE : Et que trouvez-vous donc qu'il signifie ?

LÉLIO : Ce qu'apparemment vous n'avez pas pensé.

LA COMTESSE : Voyons.

C. Gallouet et Yolande G. Schutter (dir.), *Marivaudage : théories & pratiques d'un discours*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « Oxford University Studies in the Enlightenment », 2014, p. 59-70.

LÉLIO : Vous ne me le pardonneriez jamais.

LA COMTESSE : Je ne suis pas vindicative.

LÉLIO, *à part* : Ah ! je ne sais ce que je dois faire.

LA COMTESSE, *d'un air impatient* : Monsieur Lelio, expliquez-vous, et ne vous attendez pas que je vous devine.

LÉLIO [*à genoux*] : Eh bien, Madame, me voilà expliqué ; m'entendez-vous ? Vous ne répondez rien, vous avez raison : mes extravagances ont combattu trop longtemps contre vous, et j'ai mérité votre haine.

LA COMTESSE : Levez-vous, Monsieur.

LÉLIO : Non, Madame : condamnez-moi, ou faites-moi grâce.

LA COMTESSE, *confuse* : Ne me demandez rien à présent ; reprenez le portrait de votre parente, et laissez-moi respirer.

ARLEQUIN : *Vivat*, enfin, voilà la fin⁸.

§8 À la suite de quoi, comme un clin d'œil aux conventions de la comédie, la pièce s'achève non par un mariage mais par trois : Lelio épouse la Comtesse, Arlequin, Colombine, et Pierre, Jacqueline.

§9 La notion de variation a souvent été utilisée pour caractériser le rapport entre les deux pièces intitulées *La Surprise de l'amour*, la première créée en 1722 par les Comédiens-Italiens, la seconde représentée pour la première fois par les Comédiens-Français⁹, mais il ne s'agit pas d'un procédé ponctuel, la *variation* est l'un des principes fondamentaux de la dramaturgie de Marivaux. En cela, Marivaux est bien l'inventeur d'une nouvelle sorte de comédie.

§10 Les variations sur le thème du sentiment amoureux sont les plus évidentes. Marivaux décrit tantôt l'état de l'être qui est surpris par l'amour, submergé et comme concentré dans l'instant¹⁰, ses résistances, les épreuves auquel il est soumis ou qu'il organise, et l'aveu auquel il finit par se résoudre, tantôt, beaucoup plus rarement, l'amour feint, comme dans *La Fausse suivante*. Explorant le sentiment amoureux et le poids de l'amour-propre, les comédies de Marivaux proposent souvent des variations sur le désir d'être

⁸Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, *op. cit.*, t. 1, p. 186-187.

⁹Frédéric Deloffre évoque le « difficile procédé de la variation sur un thème connu » (Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1016), Françoise Rubellin, s'interroge sur la genèse de la seconde pièce et sur ses relations avec la première (*Lectures de Marivaux*, Rennes, PUR, 2009, p. 49-65). Voir aussi les réflexions de Christelle Bahier-Porte dans « *La Surprise de l'amour* (1727) : une comédie "seconde" de Marivaux », *Coulisses*, n° 40, 2010, p. 43-58.

¹⁰Georges Poulet, « Marivaux », *Études sur le temps humain*, t. II, Plon, 1952, p. 1-34. Voir aussi Bernard Dort, qui reprend ses analyses dans « À la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien » (1962), *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, 1986, p. 25-59.

aimé pour soi-même et la volonté de le vérifier par une mise à l'épreuve de l'être aimé, quitte à recourir au travestissement, comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. On pourrait multiplier les exemples. Ainsi la facilité avec laquelle la Comtesse change d'objet de désir (notamment II,8 : « Vous avez pu remarquer que je vous voyais ici avec plaisir », « vous pourrez me plaire, je n'en disconviens pas »), comparée, en particulier, aux résistances de Silvia dans *La Double inconstance* (II, 2, « Le Prince : [...] vous m'aviez dit de ne plus vous voir [...] / Silvia, doucement : Je ne suis pas fâchée de vous revoir »), constitue-t-elle une variation sur le principe de l'intériorisation des obstacles. C'est bien sûr une régression par rapport aux pièces précédentes, mais qui comporte une dimension critique, du fait, précisément, des apports de la nouvelle sorte de comédie promue par Marivaux depuis *Arlequin poli par l'amour*. De son côté, *La Dispute* propose une variation sur la nature humaine et une amplification du temps fort que constitue l'épreuve dans la dramaturgie de Marivaux. On peut y voir une nouvelle sorte d'île, à la façon de *L'Île de la raison* et de *La Colonie*, mais c'est surtout une radicalisation de la situation d'isolement conçue par les éducateurs d'Agis, dans le *Triomphe de l'amour*.

§II

Cependant, les variations ne se situent pas uniquement au niveau du thème général. Dans certains cas, Marivaux produit sa variation à partir d'un texte-source, comme dans *Arlequin poli par l'amour* qui s'appuie sur *Le Prodige d'amour*¹¹ de Mme Durand, et, dans une moindre mesure, *La Double Inconstance*¹², qui repart du même texte mais aussi de la précédente variation. Il peut aussi cibler les procédés typiques d'un genre bien établi, comme la tragédie dans *Le Triomphe de l'amour*. Dans d'autres cas, des thèmes à la mode sont retravaillés, sans pour autant se substituer aux structures de base, comme lorsque Marivaux introduit, exceptionnellement, des enjeux financiers¹³ et des caractères négatifs, dans *La Fausse suivante ou Le Fourbe puni*, ou encore la question des relations familiales, à l'instar de la comédie larmoyante, dans certaines pièces tardives comme *La Mère confidente* et *La Femme fidèle*¹⁴.

¹¹Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand. Du *Prodige d'amour* à *Arlequin poli par l'amour* », *Féeries*, 4, 2007, p. 105-116.

¹²Jean-Paul Sermain, *Marivaux et la mise en scène*, op. cit., p. 256.

¹³Sur ce point, voir Elena Russo, « Désir et monnaie dans *La Fausse suivante* », dans *La Cour et la ville, de la littérature classique aux Lumières*, Paris, PUF, 2002, p. 183-222 ; et Martial Poirson, « Le tribut du plaisir : argent, pouvoir et sexualité dans *La Fausse suivante* », dans F. Salaün (dir.), *Marivaux subversif?*, Paris, Desjonquères, 2003, p. 295-311.

¹⁴Sur cette tendance, observable dans les dernières pièces de Marivaux, voir Maria Grazia Porcelli, « Le dernier Marivaux ou la réflexion sur le théâtre », dans F. Salaün (dir.), *Marivaux subversif?*, op. cit., p. 338.

LA FAUSSE SUIVANTE OU LE FOURBE PUNI : UN TROMPE-L'ŒIL ET UNE VARIATION AU CARRÉ

§12

Le cas de *La Fausse suivante ou Le Fourbe puni* illustre parfaitement, et sur plusieurs plans, l'importance des variations dans le théâtre de Marivaux. On serait même tenté d'affirmer que cette comédie n'est constituée que de variations, et que Marivaux n'adhère vraiment à aucun des choix dramaturgiques qui la structurent. L'intrigue elle-même, dont l'importance pour les comédies de caractère était discutée au début du siècle, comme le rappelle Luigi Riccoboni¹⁵, est cousue de fil blanc, et jamais dans le texte, ni même dans le réseau textuel dans lequel il s'inscrit, Lélío n'acquiert le pouvoir d'inquiéter qu'on a parfois voulu lui prêter. Cela n'interdit pas aux metteurs en scène de l'interpréter autrement, bien entendu, en développant d'autres potentialités de la pièce, comme a pu le faire Patrice Chéreau en 1985. Il n'en demeure pas moins que la comédie conçue par Marivaux repose sur une série de variations parodiques, à partir des conventions typiques de la comédie de caractère, et de variations autoréférentielles qui la relie à *La Surprise de l'amour* et plus largement au système dramatique original défini dès *Arlequin poli par l'amour* et perfectionné par la suite.

§13

Le personnage de Trivelin a logiquement retenu l'attention de la critique. Comme le note très justement Christophe Martin, il a surtout pour fonction de « donner le ton¹⁶ ». Son évocation burlesque de la querelle des Anciens et des Modernes renoue avec les romans de jeunesse et les premiers articles de Marivaux¹⁷. Il l'avait déjà ridiculisée dans *Le Télémaque travesti*. Marivaux connaissait aussi le passage des *Lettres persanes* (1721) dans lequel Montesquieu s'en était moqué (Lettre XXXVI, Usbek à Rhédi), puisqu'il avait rendu compte de ce roman épistolaire dans *Le Spectateur français*. Il réutilisera le thème dans *La Seconde Surprise de l'amour* pour construire le personnage d'Hortensius et développer une opposition symbolique entre les livres de philosophie et l'amour. Dans *La Fausse suivante*, destinée aux Comédiens-Italiens, l'allusion est grivoise : en disant que sa maîtresse préférerait les Modernes aux Anciens, il sous-entend qu'elle lui a donné la préférence sur son époux, ce qui annonce indirectement l'attitude de la Comtesse que

¹⁵Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, chez la Veuve Pissot, 1736. Dans la *Critique de Turcaret* qui encadre la pièce, Lesage faisait déjà dire à Don Cléofas, à propos de l'intrigue dans les comédies de caractère : « Nous ne sommes point accoutumés, comme les Français, à des pièces de caractère, qui sont pour la plupart fort faibles de ce côté-là. » (Lesage, *Turcaret*, éd. P. Hourcade, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 151).

¹⁶Christophe Martin dans son édition de *La Fausse suivante* (Paris, Gallimard, Folio, 2018), p. 26.

¹⁷Jean-Paul Sermain, « “Vous êtes burlesque” : le personnage d'Hortensius dans *La Seconde surprise de l'amour* », *Coulisses*, n° 40, 2010, p. 59-65.

le Chevalier n'aura aucun mal à séduire.

§14

Trivelin paraît devoir entrer dans la catégorie du domestique meneur de jeu, parfaitement incarné par Colombine, dans *La Surprise de l'amour* (mai 1722), et Flaminia, dans *La Double Inconstance* (avril 1723), dont il est comme le négatif. Or, pas plus que le Sganarelle qui disserte sur les vertus du tabac, à la manière de son maître, n'est un véritable philosophe, Trivelin ne maîtrise la situation. En cela, il s'apparente au personnage du fanfaron :

TRIVELIN : [...] moi qui suis un habile homme, est-il naturel que je reste ici les bras croisés ? ne ferai-je rien qui hâte le succès du projet de ma chère suivante ? Si je disais au seigneur Lelio que le cœur de la Comtesse commence à capituler pour le Chevalier, il se dépiterait plus vite, et partirait pour Paris où on l'attend.

§15

À quoi sert-il vraiment ? Non seulement à *donner le ton*, mais aussi à fournir le code, celui du régime parodique, et même doublement parodique puisque la comédie de caractère sera la première cible, et le système dramatique de Marivaux, la seconde. Trivelin est donc un personnage trompe-l'œil, un pseudo-meneur de jeu, qui ne réalise que très imparfaitement le « double registre » décrit par Jean Rousset¹⁸. Il fait diversion jusqu'à un certain point, car, contrairement au procédé habituel, cette fois le véritable meneur de jeu est non pas un valet ou une soubrette, chargé d'aider ou de protéger son maître ou sa maîtresse, mais la victime potentielle en personne, ce que Trivelin ignore. Ici, le fait qu'il n'ait jamais rencontré son nouveau maître (très provisoire) est déterminant pour l'intrigue. À cause de l'indiscrétion de Frontin (I,1 : « tu serviras la meilleure fille »), il sait dès le départ que le Chevalier est une femme déguisée, mais il ignore qu'il s'agit d'une femme de condition (I, 1, « Frontin : Cachons-lui son rang... » / I, 5, « Le Chevalier, *à part* : Il faut le tromper. »), et plus précisément de la maîtresse qui vient de l'engager. Il croit faire équipe avec une suivante déguisée, ce qui justifie le titre de la comédie, et, en bon remplaçant de Frontin, il est prêt à mener avec elle une « intrigue », mais il surestime sa propre perspicacité et ne voit pas qu'il est instrumentalisé.

§16

C'est bien la « dame de condition » qui a conçu le stratagème et contrôle toutes les étapes de sa réalisation. Dans ce rôle de composition, elle se retrouve dans la même situation que Lelio par rapport à elle, mais sans son état d'esprit. C'est encore elle qui, une fois son objectif initial atteint – connaître les véritables sentiments de Lelio (I, 3) –, décide de prolonger la mystification, parce qu'elle y prend du plaisir, mais aussi dans un but plus

¹⁸Jean Rousset, « La structure du double registre » (1957), repris dans *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

noble : « punir ce fourbe-là et en débarrasser la Comtesse » (I, 8). Cependant, l'attitude de cette dernière, la facilité avec laquelle elle s'éprend du Chevalier rappellent la Matrone d'Éphèse, mais, en quelque sorte, par anticipation, car elle n'est ni veuve, ni mariée, ni abandonnée. Avant même d'être seule, elle s'éprend du Chevalier dont elle ignore qu'il (elle) a d'autres projets (I, 10). Elle lui répond enjouée : « Vous êtes bien galant. » Le Chevalier applique en somme avec succès la méthode des petits-maîtres coureurs de dots, telle qu'elle est illustrée par Lélío, mais en la raffinant, et sans vraiment rechercher un mariage, donc pour la gloire, comme le fera Versac dans les *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon :

LE CHEVALIER : Non, je n'ai point d'inclination à Paris, si vous n'y venez pas. (Il lui prend la main.) À l'égard de l'ennui, si vous saviez l'art de m'en donner auprès de vous, ne me l'épargnez pas, Comtesse : c'est un vrai présent que vous me ferez, ce sera même une bonté ; mais *cela vous passe*, et vous ne donnez que de l'amour : voilà tout ce que vous savez faire.

LA COMTESSE : Je le fais assez mal. (I, 10)

§17

On remarque qu'elle ne résiste pas.

§18

Par la suite, la discussion concernant la différence entre « sentir » et « connaître » (I, 2) est à la fois une illustration du cynisme de Lélío, qui simule la jalousie pour encourager l'inconstance de la Comtesse, et une évocation ironique des critiques adressées au style de Marivaux. Dans son compte rendu de *La Double inconstance*, le rédacteur du *Mercury* comparait cette nouvelle comédie à *La Surprise de l'amour* et notait :

On a trouvé beaucoup d'esprit dans cette dernière, de même que dans la première ; ce qu'on appelle *métaphysique du cœur* y règne un peu trop, et peut-être n'est-il pas à la portée de tout le monde ; mais les connaisseurs y ont trouvé de quoi nourrir l'esprit¹⁹.

§19

La recherche de l'expression la plus juste et la plus naturelle des sentiments est caricaturée par l'intermédiaire d'une discussion déplaisante :

LÉLIO : Tenez, *sentir* est encore une expression qui ne vaut pas mieux, *sentir* est trop, c'est *connaître* qu'il faudrait dire.

LA COMTESSE : Je suis d'avis de ne dire plus mot, et d'attendre que vous m'ayez

¹⁹ *Mercury*, avril 1723, cité dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, *op. cit.*, Paris, p. 304.

donné la liste des termes sans reproches que je dois employer, je crois que c'est le plus court ; il n'y a que ce moyen-là qui puisse me mettre en état de m'entretenir avec vous.

LÉLIO : Eh ! Madame, faites grâce à mon amour.

La COMTESSE : Supportez mon ignorance : je ne savais pas la différence qu'il y avait entre *connaître* et *sentir*.

LÉLIO : Sentir, Madame, c'est le style du cœur, et ce n'est pas dans ce style-là que vous devez parler du Chevalier.

§20

Tous ces reproches produisent l'effet recherché. Elle s'emporte et se plaint de la jalousie excessive de Lelio, qu'elle oppose au sentiment amoureux : « c'est une jalousie terrible, odieuse, qui vient du fond du tempérament, du vice de votre esprit [...] ce n'est pas délicatesse chez vous, c'est mauvaise humeur naturelle, c'est précisément caractère. » La présence du terme « caractère », et le portrait de Lelio, dans le récit initial (I, 2) et dans une scène « caractérisante » (I, 7) qui rappelle celle du *Tartuffe*²⁰, mais en beaucoup moins inquiétante, confirme que la comédie de caractère constitue l'une des cibles de la pièce. Dans le même mouvement, la déception ressentie par la Comtesse lui fournit l'occasion de décrire négativement le sentiment amoureux que Marivaux place d'habitude au centre de ses comédies :

LA COMTESSE : [...] Oh ! ce n'est pas là la jalousie que je vous demandais, je voulais une inquiétude douce, qui a sa source dans un cœur timide et bien touché, et qui n'est qu'une méfiance de soi-même ; avec cette jalousie-là, Monsieur, on ne dit point d'invectives aux personnes que l'on aime ; on ne les trouve ni ridicules, ni fourbes, ni fantasques ; on craint seulement de n'être pas toujours aimé, parce qu'on ne croit pas être digne de l'être. Mais *cela vous passe*, ces sentiments-là ne sont pas du ressort d'une âme comme la vôtre [...].

§21

Elle s'effraye de cette attitude et un doute traverse même son esprit : « c'est des emportements, des fureurs, ou *pur artifice* » (je souligne). Ici les reprises de mots et les polyptotes, par exemple d'insinuer (II, 2 : insinuez-lui / insinuer / insinue / insinuante), contribuent à donner à la pièce la signature stylistique de Marivaux, tout en fonctionnant au ralenti ou en sourdine.

§22

Sur le plan de l'action, en l'occurrence les progrès du rapprochement de la Comtesse et du Chevalier, ou plutôt du refroidissement de la relation entre la Comtesse et Lelio, la scène est essentielle : en lui demandant d'éloigner son ami, il l'encourage en réalité à

²⁰Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007, p. 95.

mieux le connaître. Mais l'essentiel se situe au niveau du réemploi parodique des procédés typiques de la comédie de caractère, et, simultanément, des allusions à sa propre dramaturgie. La scène prépare aussi le récit de Trivelin, qui croit avoir quelque chose à négocier avec Lelio, alors qu'il le renseigne juste sur la réussite de son stratagème à double détente : il veut d'une part amener un refroidissement entre la Comtesse et lui, de l'autre lui donner l'occasion d'apprécier la délicatesse du Chevalier. Les échanges entre la Comtesse et le Chevalier, que Trivelin prétend rapporter (II, 3), réalisent le modèle esquissé par elle, sous la forme d'un reproche, durant la dispute.

§23 Le motif de la surprise ressort très nettement, ce qui ne doit rien au hasard. Le terme lui-même apparaît dans une autre acception, au sens d'étonnement, mais il donne l'impression d'être employé à dessein et de faire écho au thème associé au théâtre de Marivaux depuis *Arlequin poli par l'amour*. En effet, la variation prend ici la forme d'une redondance décalée : après avoir remarqué, dans une interrogation faussement naïve, « mais est-il naturel que vous plaisiez *tout d'un coup* ? », la Comtesse explique : « Il y a *si peu de temps* que vous me connaissez, que je ne laisse pas d'en être *surprise*. » (Je souligne.) De plus, dans son dialogue avec Lelio, elle reprend la formule du Chevalier, par laquelle celui-ci évoquait allusivement la profondeur de l'amour : « cela vous passe » (II, 2).

§24 Pas plus que Trivelin n'est le véritable meneur de jeu, Lelio n'est le personnage central de la pièce. Quant à la Comtesse, on peut la plaindre, mais la compassion n'est pas vraiment programmée par le texte, comme le confirme la dernière scène dans laquelle le faux Chevalier, endossant le rôle de juge ou de sage, lui dit sans ménagement mais au nom de la vertu :

LE CHEVALIER : Consolez-vous : vous perdez d'aimables espérances, je ne vous les avais données que *pour votre bien*. Regardez le chagrin qui vous arrive comme une *petite* punition de votre inconstance : vous avez quitté Lelio moins par raison que *par légèreté*, et cela mérite *un peu* de correction. [...]

§25 Le ton est mesuré, et la mystification étant présentée comme un stratagème utile, la déception de la Comtesse apparaît comme un moindre mal, ce que marquent bien les atténuations : « *petite* punition » et « *un peu* de correction ». D'ailleurs celle-ci ne répond pas et tout s'enchaîne à vive allure tandis que les musiciens arrivent, ce qui confirme la volonté du dramaturge de ne pas s'appesantir sur ses sentiments et de ne pas développer du tout les potentialités pathétiques de la situation.

§26 Comme à la fin de la comédie de Molière, le fourbe est démasqué, mais alors que chez le premier la critique avait une réelle portée, qui lui avait été reprochée et qu'il avait

cherché à justifier au nom du conventionnel *castigat ridendo mores*, ici elle semble limitée à un thème et à un exercice de style, lui-même chargé de démontrer la supériorité de la *métaphysique du cœur* sur la comédie de mœurs. Il ne s'agit pas tant de châtier le fourbe, ou de corriger les mœurs du public, que de démontrer l'intérêt dramatique du sentiment et le plaisir que procure le spectacle de sa mise en scène. Contrairement au dénouement traditionnel des comédies, dont le principe était encore rappelé par Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, et que Marivaux applique le plus souvent, ici la pièce s'achève non pas par un mariage, mais par la punition morale du fourbe et de sa victime frivole. On peut aussi y voir des mariages évités, rendus impossibles, ou déjoués, comme on le dit d'un piège. Léléo n'épousera ni la Comtesse ni la femme de condition, la Comtesse n'épousera pas le Chevalier, qui d'ailleurs est une femme, et Trivelin n'épousera pas la suivante qui est en réalité une femme de condition. Cela rappelle une nouvelle fois, et toujours en négatif, *La Surprise de l'amour*, qui s'achevait par trois mariages. On peut aussi y voir une allusion discrète et distancée à la fonction dévolue à la comédie et rappelée par Molière dans sa défense du *Tartuffe*²¹. La variation sur un canevas de comédie de caractère, avec son fourbe et sa maîtresse inconsistante, fait, en définitive, ressortir le charme (absent) d'une véritable *surprise de l'amour*. Personne ne s'intéresse au sort de Léléo et de la Comtesse. La pièce s'achève par un divertissement qui, tout en chantant l'amour, laisse le spectateur avec une attente, celle d'un autre théâtre, de ses fables, de ses éclats et de ses ambiguïtés : le théâtre des amants sincères, jusque dans l'inconstance...

Quelques mots à propos de : Franck Salaün

Franck Salaün est professeur de littérature française à l'Université Paul-Valéry Montpellier-3 et membre de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL UMR 5186 du CNRS). Il a notamment publié : *La Revanche de Beaumarchais. Trois études sur la trilogie*, Paris, Hermann, 2015.

²¹Molière, *Premier placet présenté au Roi, sur la comédie du Tartuffe*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par G. Forestier, avec Cl. Bourqui, Paris, Gallimard, Pléiade, t. II, 2010, p. 192.

Pour citer cet article

Franck Salaün, « La place des variations dans la dramaturgie de Marivaux », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 10/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/431>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/447>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Espaces et objets dans *La Double inconstance* et *La Dispute*

Jacques Guilhembet

§I

L'analyse de l'espace est une clé indispensable pour saisir la dramaturgie d'un écrivain¹. Si l'espace scénique se situe au cœur des préoccupations de l'auteur, il joue aussi un rôle déterminant pour le metteur en scène, les acteurs, les lecteurs ou spectateurs, ainsi que pour les critiques de la pièce. Contrairement à certaines idées reçues sur l'abstraction du théâtre de Marivaux, écrivain souvent considéré comme un anatomiste ou un métaphysicien du cœur², la majorité des trente-huit pièces de son répertoire correspondent non à un spectacle dans un fauteuil, mais à un théâtre fait pour être vu et qui exploite

¹ « Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents. L'activité des humains se déploie dans un certain lieu et tisse entre eux (et entre eux et les spectateurs) un rapport tridimensionnel. » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 152.)

² Le rédacteur du *Mercure de France* introduisait ainsi en avril 1723 son compte rendu de *La Double Inconstance* : « On a trouvé beaucoup d'esprit dans cette dernière, de même que dans la première [*La Surprise de l'amour*]. Ce qu'on appelle métaphysique du cœur y règne un peu trop, et peut-être n'est-elle pas à la portée de tout le monde, mais les connaisseurs y ont trouvé de quoi nourrir l'esprit. »

les ressources de la dramaturgie³. Dans les deux comédies que j'ai retenues, l'espace joue un rôle fondamental : il est pour les personnages le cadre d'une épreuve dans *La Double Inconstance* (1723) et d'une expérience, voire d'une expérimentation scientifique, dans *La Dispute* (1744). Si une vingtaine d'années séparent ces deux comédies, elles offrent de nombreuses similitudes. Quant aux objets, s'ils sont relativement peu nombreux, certains ont une fonction dramatique importante, sinon déterminante.

LA MISE EN ESPACE

Indications spatiales

§2

Dans la plupart de ses pièces, Marivaux se préoccupe peu de décrire les décors, il donne rarement des indications sur les éléments matériels ou mobiliers qui occupent l'espace scénique. Dans *La Double Inconstance*, après la liste des personnages, on trouve seulement une didascalie laconique⁴ : « La scène est dans le palais du Prince. ». Si elle n'apporte aucune information sur la topographie de ce palais, ni sur le pays, réel ou imaginaire, dans lequel il se trouve, elle n'en a pas moins une dimension symbolique et prophétique forte. En effet, elle place d'emblée cette pièce sous le signe de la hiérarchie sociale et du pouvoir autoritaire du Prince, propriétaire d'un palais-forteresse qui va s'efforcer aussi de s'approprier Silvia et de la posséder⁵. Cette indication initiale peut donc déjà faire pressentir au lecteur que ce palais constituera un espace autonome et refermé sur lui-même : il va effectivement devenir le cadre d'un huis clos oppressant, comme le montrent certaines mises en scène. Le palais est d'ailleurs plutôt un décor caractéristique

³Françoise Rubellin a montré à quel point Marivaux se soucie du spectaculaire dans *La Double Inconstance*. Dans cette pièce, les nombreuses didascalies (217, selon son calcul) révèlent une certaine utilisation du jeu italien, notamment en ce qui concerne les *lazzi* d'Arlequin, et elles mettent en valeur le jeu de manipulation psychologique. Voir « Marivaux et les didascalies : le cas de *La Double Inconstance* » (*Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIIIe siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, 2008, p. 39-52).

⁴Dans quasiment toutes les pièces de Marivaux, on trouve ce type de phrase après la liste des « acteurs », par exemple dans *Annibal* : « La scène est dans le palais de Prusias », dans *Le Prince travesti* : « La scène est à Barcelone », dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* : « La scène est à Paris » ou dans *La Fausse Suivante* : « La scène est dans le château de la Comtesse ».

⁵Silvia et Arlequin sortiront transformés de cette épreuve : au lieu de quitter ce palais enchanté, espace maléfique à leurs yeux au début de la pièce, ils choisiront tous deux volontairement d'y rester, pris au piège non d'un espace, mais de la « surprise de l'amour » et de leur propre cœur, au terme d'une double inconstance qui les fait paradoxalement se rejoindre en un effet de symétrie (ou jeu de miroir) caractéristique de nombreuses pièces de Marivaux : Silvia choisit désormais le Prince, et Arlequin Flaminia.

des tragédies. Peut-être même évoquait-il aussitôt, pour les lecteurs contemporains, celui de Versailles... Mais comme l'a signalé Pierre Frantz⁶, à défaut d'une quelconque description, le lecteur est conduit à reconstituer en imagination le décor de ce palais, en inventant lui-même une topographie qui peut s'appuyer sur les conventions propres à ce type de lieu.

§3

Dans la suite de la pièce, l'indétermination spatiale et géographique demeure, comme Françoise Rubellin l'a rappelé dans son ouvrage essentiel⁷. Le dramaturge préfère inciter son lecteur à imaginer de nombreux lieux hors scène, à partir des seules répliques de ses personnages. Marivaux aime jouer des multiples possibilités qu'offre l'évocation langagière rapide d'un espace, comme l'antichambre dans laquelle Silvia se propose d'attendre Arlequin à la fin de I, 1, ou la chambre où elle va essayer son nouvel habit, à la fin de II, 3. La fin de l'acte II peut donner au lecteur l'illusion fugace d'entrevoir un autre lieu hors scène, celui où se déroule le spectacle offert à Silvia par le Prince (II, 9). Mais c'est surtout à la fin du dernier acte que le public est invité à imaginer l'atmosphère festive qui va régner dans le palais : « belle Silvia, souffrez que des fêtes qui vous sont préparées annoncent ma joie à des sujets dont vous allez être la souveraine⁸. » (III, 9). Ainsi, l'espace dans *La Double Inconstance* ne se caractérise ni par sa valeur référentielle, ni par son réalisme, mais plutôt par l'appel à l'imagination du lecteur. Au théâtre, il suffit souvent d'une réplique pour qu'un espace prenne forme dans l'esprit du lecteur. En sollicitant ainsi l'imaginaire de son lectorat, le dramaturge le rend plus actif.

§4

De même, dans *La Dispute*, une simple didascalie apparaît après la liste des personnages : « La scène est à la campagne⁹. ». Cette courte phrase semble rattacher la pièce à venir au genre de la pastorale dramatique. Il ne s'agit donc pas d'introduire un espace mimétique ou référentiel, mais plutôt un décor conventionnel de pastorale, dont on retrouve ensuite certains éléments attendus, notamment la forêt mentionnée par le Prince dans la scène 2, l'habitation où ont été séquestrés et élevés séparément les sujets de l'expérience, puis un ruisseau (scène 3). Toutefois, au lieu d'être un *locus amoenus* ou un espace idyllique, ce paysage champêtre est immédiatement et paradoxalement présenté, dans les deux scènes d'exposition, comme un espace d'épreuve. En effet, il comporte une

⁶ « L'étrangeté de *La Double Inconstance* », *Europe*, nov.-déc. 1996, p. 52-59.

⁷ Marivaux dramaturge. *La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Champion, Unichamp, 1996, p. 148-153.

⁸ Une telle phrase annonce le divertissement final. Voir Françoise Rubellin, « Les divertissements dans *La Double Inconstance* », *L'École des Lettres*, 8, février 1997, p. 115-125.

⁹ Le cadre champêtre est régulièrement choisi par Marivaux. Il apparaît dans neuf autres comédies : *La Surprise de l'amour*, *Les Serments indiscrets*, *Le Petit-maître corrigé*, *La Mère Confidente*, *Le Legs*, *Les Sincères*, *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu*, et *Les Acteurs de bonne foi*.

enceinte fermée où quatre enfants ont été victimes d'une expérimentation impitoyable, tels des cobayes de laboratoire. Séquestrés et élevés en dehors du monde par deux serviteurs noirs, Carise et Mesrou, ils sont désormais autorisés à en sortir, afin de permettre aux spectateurs internes à la pièce (Hermiane et le Prince, Carise et Mesrou), mais aussi au public externe, d'observer les effets de cette expérience insolite et cruelle :

Mon père [...] résolut de savoir à quoi s'en tenir, par une épreuve qui ne laissât rien à désirer. Quatre enfants au berceau, deux de votre sexe et deux du nôtre, furent portés dans la forêt où il avait fait bâtir cette maison exprès pour eux, où chacun d'eux fut logé à part, et où actuellement même il occupe un terrain dont il n'est jamais sorti, de sorte qu'ils ne se sont jamais vus. [...] On va donc pour la première fois leur laisser la liberté de sortir de leur enceinte, et de se connaître.

§5

Bien loin de constituer une nouvelle Arcadie ou un jardin d'Éden, l'espace scénique apparaît alors aux yeux des quatre adolescents comme un lieu immense et énigmatique, puis il se transforme en un véritable champ de bataille symbolique. En effet, parce qu'ils ont été totalement isolés, les jeunes gens ignorent tout de l'espace qui les entoure. Il leur paraît démesuré, ce qui engendre une totale désorientation. Lorsque Carise mène Églé vers « de nouvelles terres », celle-ci est stupéfaite par la « quantité de nouveaux mondes » et ne sait même pas identifier son propre reflet dans l'eau (scène 3). Chacun des personnages continuera tout au long de la pièce à évoquer l'univers restreint dans lequel il a vécu comme un « monde », à défaut de toute autre référence possible¹⁰. Pour ces jeunes gens constamment privés de leur liberté de circuler et de se repérer dans l'espace, le microcosme de l'enfance cède la place à un macrocosme étrange et inquiétant.

§6

En outre, l'espace scénique devient le cadre de tensions, voire de conflits, tout au long de la pièce. Si la rencontre d'Azor et d'Églé aboutit aussitôt à l'heureuse et réciproque naissance de l'amour (scène 4), celle d'Églé et d'Adine, la deuxième jeune fille, dans la scène 9, fait naître tout aussi vite une rivalité féroce, due à la coquetterie narcissique et à la vanité de chacune d'elles. Puis, selon un effet de symétrie implacable, une double inconstance, quasiment simultanée, réciproque et fatale, se produit : Églé tombe amoureuse de Mesrin, après avoir aimé Azor, et Azor tombe à son tour amoureux d'Adine, après

¹⁰ « Églé : Ce sont des personnes de mon monde » (scène 4) ; « Adine : Je suis pourtant l'admiration des trois autres personnes qui habitent le monde » (scène 9) ; « Églé, à part : Quelle visionnaire, de quel monde cela sort-il ? » (scène 9), « Mesrin : [...] il faut la renvoyer dans un autre monde [...] » (scène 12) ; « Azor : Du monde. » (scène 13)

avoir aimé Églé¹¹. Certes, ce chassé-croisé amoureux aboutit à un dénouement de comédie, puisque la permutation des couples n'a aucune conséquence tragique, chacun acceptant l'inconstance de l'autre. Mais *La Dispute* n'en reste pas moins une pièce cruelle¹². Elle propose une réflexion allégorique sur les rapports entre la Nature et la Culture, et constitue une parabole sérieuse sur l'inconstance, en apportant une réponse à la « dispute », au sens de controverse philosophique, qui a opposé la veille le Prince à Hermiane¹³. Le Prince tire finalement la leçon ou morale de l'expérience : « Les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux. ».

§7 L'espace scénique apparaît donc dans les deux pièces comme le cadre symbolique et stylisé d'une épreuve ou expérimentation morale qui se révèle impitoyable. D'ailleurs, dès leur intrusion dans cet espace inconnu, les personnages subissent un profond malaise.

Entrées en scène : l'inquiétante étrangeté des lieux

§8 Dans *La Double Inconstance*, qui est, du moins en partie, une « pièce terrible¹⁴ », l'espace du palais est aussitôt perçu comme un nouveau monde effrayant et comme une prison¹⁵. En effet, Silvia et Arlequin ont été arrachés brutalement de leur milieu d'origine, un petit « village » auquel il est régulièrement fait allusion sans que son toponyme ne soit jamais mentionné. Le substantif est parfois accompagné du déterminant possessif « mon¹⁶ » : ce choix suggère l'appartenance des deux amoureux au même milieu géographique et social, mais il sert aussi à traduire la force de leur attachement partagé à ce village.

§9 Dans la première scène, l'inquiétude et la révolte de Silvia sont manifestes, comme en témoignent les didascalies : « *Silvia paraît sortir comme fâchée* », « *Silvia, plus en*

¹¹La symétrie n'est pas totale, puisque le spectateur n'assiste pas à la naissance de l'amour entre Azor et Adine. Mais Azor avoue avec désinvolture et gaieté à Églé sa propre inconstance : « Eh ! tant mieux ; continuez, je ne me soucie plus de vous non plus, attendez-moi, je reviens. » (Scène 17.)

¹²On peut penser notamment à la mise en scène de Patrice Chéreau en 1973.

¹³« Le Prince : [...] vous savez la question que nous agitâmes hier au soir. Vous souteniez contre toute ma cour que ce n'était pas votre sexe, mais le nôtre, qui avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour. »

¹⁴Ce sont les mots du Comte, dans *La Répétition ou l'Amour puni* de Jean Anouilh : « *La Double Inconstance* est une pièce terrible. Je vous supplie de ne pas l'oublier. » (I, 5). Sur l'ambiguïté de cette pièce, noire et rose à la fois, voir l'utile mise au point de Christophe Martin (GF Flammarion, 1996, p. 14-15), et celle de Françoise Rubellin (*Op. cit.*, chap. « Moralités », p. 159-197).

¹⁵Le compte-rendu du *Mercure* présentait d'ailleurs ainsi le jugement de Silvia : « Une cour qu'elle regarde comme une affreuse prison ».

¹⁶Voir par exemple : « [...] il demeurait dans mon village, il était mon voisin [...] » (II, 8).

colère », « *Silvia, en se tournant vivement de son côté* ». Dès l'ouverture de cette scène d'exposition *in medias res*, les stichomythies et les interruptions marquent la violence de la dispute qui oppose la jeune fille à Trivelin¹⁷. Silvia accumule ensuite les termes à connotation péjorative, ainsi que les tournures négatives et restrictives, pour exprimer avec force son refus véhément du lieu et des honneurs qui lui sont imposés : « Et moi, je hais la santé, et je suis bien aise d'être malade. Ainsi, vous n'avez qu'à renvoyer tout ce qu'on m'apporte ; car je ne veux aujourd'hui ni déjeuner, ni dîner, ni souper ; je ne veux qu'être fâchée, vous haïr tous autant que vous êtes, jusqu'à tant que j'aie vu Arlequin, dont on m'a séparée. » Son ton est emporté et hyperbolique, et la construction syntaxique lourde de sa phrase renforce l'expression de son trouble et de son indignation. Elle oppose le langage de la raison et de la nature aux actes barbares du Prince, puis elle emploie volontairement une interjection familière et brutale pour dénoncer la violence physique et morale qu'il lui a infligée en faisant d'elle un simple objet de son désir¹⁸ : « [...] mais point du tout, il m'aime, crac¹⁹, il m'enlève, sans me demander si je le trouverai bon. » Elle finit par comparer la vie à la cour à celle dans un petit village, dans un proverbe sans appel fondé sur une antithèse qui oppose fermement les conditions sociales, la vie rurale et la vie citadine, bonheur et malheur : « Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement. »

§10

En écho, la toute première réplique d'Arlequin à Trivelin (I, 4) traduit avec la même intensité la surprise et le trouble du personnage. Son attitude angoissée se traduit par un déferlement d'interrogatives inquiètes, en cascade : « Que diantre, qu'est-ce que cette maison-là et moi avons affaire ensemble ? qu'est-ce que c'est que vous ? que me voulez-vous ? où allons-nous ? ». Se retrouver dans un espace inconnu, perçu comme fortement hostile, se révèle d'emblée une cruelle épreuve²⁰. La didascalie initiale de cette même scène

¹⁷ Silvia va couper la parole à Trivelin à trois reprises, lors des dix premières répliques.

¹⁸ Silvia est dans une situation bien proche de celle des quatre enfants de *La Dispute* : elle aussi a été enlevée et soumise au bon vouloir d'un Prince.

¹⁹ Françoise Rubellin (*Op. cit.*, p. 19) a signalé la possible influence d'une pièce récente (1722) du Théâtre de la Foire, *Pierrot Romulus* (réplique de Sabinette : « les Romains les abordent, en leur présentant du croquet et des ratons ; et puis, crac, ils nous enlèvent »). On peut aussi rapprocher la réplique de Silvia de la scène d'exposition du *Mariage de Figaro* : « Figaro : La nuit, si Madame est incommodée, elle sonnera de son côté ; zeste ! en deux pas, tu es chez elle. Monseigneur veut-il quelque chose ? il n'a qu'à tinter du sien ; crac ! en trois sauts me voilà rendu. Suzanne : Fort bien ! mais, quand il aura "tinté" le matin pour te donner quelque bonne et longue commission, zeste ! en deux pas il est à ma porte, et crac ! en trois sauts... »

²⁰ Silvia et Arlequin sont comme deux ingénus déracinés, déplacés, confrontés à l'étrangeté d'un nouveau monde dont ils ignorent tous les codes. Significativement, ils vont employer la même métaphore

insiste d'ailleurs sur la stupéfaction d'Arlequin : *Arlequin regarde Trivelin, et tout l'appartement avec étonnement*. Puis sa prise de conscience de l'immensité du palais (II, 4) le conduit à établir une antithèse implicite entre la chaleur de la vie sociale dans son village et la froideur humaine qui caractérise tous les occupants du palais :

C'est que mon valet Trivelin, que je ne paye point, m'a mené par toutes les chambres de la maison, où l'on trotte comme dans les rues, où l'on jase comme dans notre halle, sans que le maître de la maison s'embarrasse de tous ces visages-là, et qui viennent chez lui sans lui donner le bonjour, qui vont le voir manger, sans qu'il leur dise : Voulez-vous boire un coup ?

§II

Une telle réplique est riche en indices sur les caractéristiques de ce palais, vaste et animé, tout en constituant une satire sociale des mœurs de l'aristocratie²¹, à la manière de La Bruyère. En tout cas, le rapport complexe et problématique d'Arlequin à ce lieu scénique nouveau illustre parfaitement sa difficulté à s'adapter à un milieu mondain qui privilégie le paraître en négligeant l'être et qui est dénué de véritable sociabilité et humanité, pour ce jeune paysan qui, lui, symbolise le « naturel » et la rusticité²². Certes, le village dont Silvia et Arlequin ont été arrachés constitue seulement un vague objet du discours et un obscur objet du désir, un souvenir confus empreint de nostalgie. Mais il ne faut pas négliger, selon Pierre Frantz, la « dimension structurante fondamentale de cette opposition qui semble permettre une allégorisation des rapports entre la nature et la culture, ou la civilisation²³ ».

§I2

De même, la scène 1 de *La Dispute* révèle la surprise et l'inquiétude d'Hermiane face à un cadre spatial qui lui semble immédiatement hostile. Sa première réplique débute

spatiale péjorative pour traduire leur incompréhension et leur rejet de ce « pays-ci » : « c'est quelque chose d'épouvantable que ce pays-ci ! » (Silvia, II, 1), « Ce pays-ci n'est pas digne d'avoir cette fille-là » (Arlequin, II, 6).

²¹Cf. ce que dit Arlequin dans I, 6 : « Comment est-ce que les garçons à la cour peuvent souffrir ces manières-là dans leurs maîtresses ? ».

²²« Le paysan est par excellence l'artifice du naturel. [...] le paysan marivaudien ne relève pas d'un projet réaliste. [...] C'est à peine si l'on est paysan chez Marivaux et l'on ne se révèle tel que pour exhiber sa rusticité de manière ostentatoire, grâce au langage notamment, que l'on truffe comme le Blaise de *L'Épreuve* de "morgué" et de fantaisies morphologiques ou syntaxiques. [...] Le paysan de Marivaux représente donc, et dans ce qu'il est, et dans la perception que l'on a de lui et par son pouvoir de négation, une exigence d'authenticité. » (Jean Dagen, « De la rusticité selon Marivaux », *Der Bauer im Wandel der Zeit*, Sonderdruck, Bonn, 1986, p. 115-128.)

²³P. Frantz, *Op.cit.*, p. 53. En s'appuyant sur le dénouement heureux de cette comédie, il va même jusqu'à envisager « la lecture de ce récit comme une fable optimiste, l'apologue d'une réconciliation entre nature et civilisation. » (*Ibid.*)

significativement par une question portant sur le lieu : « Où allons-nous, Seigneur ? ». Comment ne pas être sensible au jeu d'écho entre cette interrogation angoissée d'Hermiane et le « où allons-nous ? » d'Arlequin dans *La Double Inconstance* (I, 4) ? Puis le personnage accumule les superlatifs dépréciatifs pour dépeindre l'espace où le Prince l'entraîne (« le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire ») et suggère sa déception, en notant l'absence paradoxale de gaieté du cadre (« rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise »). L'expression de son trouble se prolonge en une série d'interrogatives expressives qui révèlent sa totale ignorance de la situation. Hermiane est troublée par l'étrangeté et la démesure des éléments architecturaux qui l'entourent : « Je n'y comprends rien ; qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent : où me menez-vous²⁴ ? ». Le Prince l'invite alors à assister à un « spectacle très curieux²⁵ », ce qui lui permettra d'éprouver une vive « curiosité » plutôt que de la peur.

§13

En un jeu subtil de symétrie, l'entrée en scène d'Églé (scène 3) traduit le même mélange complexe de sentiments, tout en annonçant que la jeune fille va subir elle aussi une épreuve, comme Silvia dans *La Double Inconstance*, et dans une moindre mesure Hermiane au tout début de *La Dispute*. En effet, c'est la surprise et le trouble qui dominent d'abord chez Églé, face à la découverte d'un univers qui lui semble à elle aussi démesuré, comme le montre l'accumulation des exclamatives : « Que vois-je ! quelle quantité de nouveaux mondes ! [...] Que de pays ! que d'habitations ! » Elle prononce alors une phrase qui symbolise le rapport tourmenté et ambivalent de tous les personnages marivaudiens à l'espace : « il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace, cela me fait plaisir et peur. » Pour Églé, la conquête de soi devra passer par la conquête d'un espace. Elle découvre d'abord avec étonnement ce qu'est un ruisseau, et selon un « stade du miroir » décalé dans le temps, parvient très vite à apprivoiser son propre reflet. Elle passe alors sans transition de sa peur initiale au pur plaisir narcissique de la contemplation de soi, tout aussi intense, comme le suggèrent la ponctuation expressive et le ton hyperbolique de ses brèves répliques : « Mais savez-vous bien que cela est très beau, que cela fait un objet charmant ? Quel dommage de ne l'avoir pas su plus tôt ! [...] Comment, belle, admirable ! cette découverte-là m'enchant. [...] Je passerais ma vie à me contempler ; que je vais m'aimer à présent ! » (scène 3). Toutefois, elle va se retrou-

²⁴Cf. la réaction d'Arlequin surpris par la taille du palais du Prince (*La Double Inconstance*, II, 5).

²⁵Il annonce ici le caractère proprement spectaculaire de ce qui va suivre. Les deux premières scènes constituent une exposition *in medias res* très métathéâtrale : le Prince est le metteur en scène, et Hermiane joue sur la scène le rôle du public intrigué dans la salle.

ver ensuite confrontée à sa rivalité avec Adine, à la jalousie et à l'inconstance, dans un « monde » qui se révèle donc encore une fois inhospitalier et menaçant.

§14 L'entrée dans l'espace scénique constitue donc dans les deux pièces un bouleversement et une épreuve à surmonter. Si l'espace est un enjeu crucial dans le théâtre de Marivaux, c'est aussi parce qu'il permet au dramaturge d'instaurer des effets de « théâtre dans le théâtre ».

Le « théâtre dans le théâtre »

§15 Dans plusieurs de ses comédies, comme *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Les Fausses Confidences* (1737) et *Les Acteurs de bonne foi* (1757), pièce qui comporte une véritable mise en abyme, Marivaux crée un dédoublement entre personnages « regardants » et « regardés ». C'est ce que Jean Rousset a appelé le « double registre », procédé qui n'est pas du tout accessoire, mais consubstantiel aux pièces de Marivaux :

Aux personnages latéraux est réservée la faculté de voir, de regarder les héros vivre la vie confuse de leur cœur (Trivelin et la Fée dans *Arlequin poli par l'amour*, Flaminia dans *La Double Inconstance*, Dubois meneur de jeu dans *Les Fausses Confidences* [...]) chaque pièce se développe sur un double palier, celui du cœur qui jouit de soi et celui de la conscience spectatrice [...] La pièce est finie quand les deux paliers se confondent, c'est-à-dire quand le groupe des héros regardés se voit comme les voyaient les personnages spectateurs²⁶.

§16 Nos deux pièces ont une forte dimension réflexive et métathéâtrale : ces comédies de l'épreuve sont aussi des mises à l'épreuve de la comédie, et elles exploitent toutes les ressources de l'espace scénique.

§17 Dans *La Double Inconstance*, on assiste à une véritable comédie dans la comédie, car sur scène, certains personnages sont tour à tour spectateurs, acteurs et metteurs en scène.

§18 Le Prince et Flaminia, secondés par leurs acolytes Trivelin et Lisette, vont assister en spectateurs privilégiés à l'évolution du comportement d'Arlequin et de Silvia, comme l'annonce la didascalie finale de la scène d'exposition qui fait d'eux des « personnages latéraux » : « Pendant qu'elle sort, le Prince et Flaminia entrent d'un autre côté et la regardent sortir. ».

§19 Mais ils sont aussi des acteurs et meneurs de jeu, car ils tentent de manipuler et de séduire les deux jeunes villageois. D'ailleurs, tous les occupants du palais portent un

²⁶J. Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 45-64.

masque, donnent la comédie et jouent un double jeu. Dès le début de la pièce, c'est Flaminia qui incarne le plus la fausseté²⁷, ou du moins l'ambiguïté et la duplicité²⁸. En effet, en actrice et manipulatrice très douée, elle met en place, avec autorité et cynisme, une stratégie très maîtrisée destinée à amadouer Arlequin et Silvia. Dans un premier temps, elle s'efforce de détourner le jeune paysan de Silvia, en faisant appel aux services de sa sœur, la coquette Lisette. La première réplique de celle-ci traduit d'ailleurs aussitôt la supériorité et le pouvoir absolu de Flaminia : « Je viens recevoir tes ordres, que me veux-tu ? » (I, 3). Après l'échec de cette tentative de séduction, Flaminia soutient qu'elle a eu un amant semblable à Arlequin (I, 8), ce qui justifiera ensuite l'attirance qu'elle fera semblant d'éprouver pour lui. Afin de se poser en victime vulnérable, elle feint d'être l'alliée des deux amants et elle prétend être en danger en prenant leur parti (I, 11)²⁹. Puis dans II, 1, elle tient auprès de Silvia le rôle de la fausse confidente et lui joue la comédie de l'amitié pleine de sympathie et d'empathie, avant d'exploiter le défaut majeur de la jeune fille, sa vanité et sa coquetterie, en l'incitant, pour se venger des médisantes, à se laisser séduire par le Prince. Elle joue donc constamment avec brio un rôle de composition, comme l'atteste l'avalanche des didascalies mentionnant l'« air³⁰ » qu'elle emprunte pour parvenir à ses fins. Pour ce faire, elle maîtrise parfaitement ses entrées et ses sorties, et elle utilise habilement l'espace scénique : « *s'approchant d'eux* » (I, 8), « *Elle fait un ou deux pas* » (III, 6).

De même, tous les autres personnages interprètent sur scène un rôle de composition. Trivelin tente de persuader Silvia d'aimer le Prince (I, 1), puis il manipule Arlequin en

²⁷Certaines didascalies suggèrent le double jeu de Flaminia, par exemple : « *souriant en cachette* » (II, 1), quand Silvia vient de lui confirmer son attirance pour celui qu'elle croit être un simple officier du palais. Henri Coulet et Michel Gilot ont présenté *La Double Inconstance* comme une pièce du mensonge : « La Cour est le lieu du mensonge : *La Double Inconstance* pourrait être étudiée comme une construction superbement sophistiquée, une architecture mobile de mensonges [...]. De partout, à point nommé, affluent les mensonges, et jusqu'au bout l'ambiguïté subsistera : trucage immense ou jeu glacé, ballets d'ombres et de mots. » (*Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, « Thèmes et textes », 1973, p. 145).

²⁸Flaminia est un personnage complexe, qui ne saurait être réduit au stéréotype de la femme rusée ou machiavélique. En effet, elle se prend sans doute elle-même à son propre jeu et ressent peu à peu un authentique désir ou amour pour Arlequin.

²⁹En écho, alors que Trivelin et elle sont alliés et tous deux adjuvants du Prince, elle feindra dans II, 5 de voir en lui un adversaire qui l'épouvante : « Flaminia, *comme épouvantée* : Arlequin, cet homme-là me fera des affaires à cause de vous. »

³⁰« *d'un air indifférent* » (I, 6) ; « *d'un air naturel à Arlequin* » (I, 8) ; « *d'un air de confiance* » (I, 8) ; « *d'un air d'amitié* » (I, 8) ; « *d'un air naturel* » (II, 4) ; « *d'un air vif et d'intérêt* » (II, 8) ; « *d'un air doux* » (III, 3) ; « *Flaminia arrive d'un air triste* » (III, 6). Et on peut encore ajouter à cette longue liste : « *comme épouvantée* » (II, 4), « *d'un ton triste* » (II, 4) ou « *d'un ton doux* » (III, 7).

exploitant son point faible, la gourmandise (I, 4), et enfin, il feint d'aimer Flaminia et d'être donc un rival d'Arlequin (III, 2). Avec plus ou moins de talent, Lisette, dirigée par Flaminia, joue elle aussi son rôle de coquette (I, 5), puis de dame de la Cour (II, 2 et 7). Et le « Seigneur » de II, 5 est sans doute en vérité un domestique déguisé³¹. En outre, le Prince/Lélio est lui aussi un acteur sur scène : il cache à Silvia sa véritable identité, il simule (« *Le Prince paraît, et affecte d'être surpris* », II, 2), et il décide de conserver auprès d'elle son travestissement d'officier du palais³². Même Arlequin et Silvia se donnent la comédie, en se mentant à eux-mêmes et en ne s'avouant pas, avant les dernières scènes, le désir que chacun d'eux éprouve pour un autre personnage.

§21

Toutefois, avant tout, dans cette pièce, c'est Flaminia qui exerce une fonction dramaturgique majeure, celle d'un metteur en scène ou d'une meneuse de jeu virtuose³³. Si le Prince possède le pouvoir politique, c'est bien la jeune femme qui détient le pouvoir dramatique. D'ailleurs, dès la scène 2, le Prince lui délègue les pleins pouvoirs³⁴. En utilisant avec brio l'espace de la scène, c'est elle qui organise avec efficacité la double séduction des villageois, elle qui orchestre le ballet bien réglé des seconds rôles destinés à seconder son projet, elle enfin qui tire toutes les ficelles de l'intrigue, avec une assurance qui lui fait prophétiser le mariage de Silvia et du Prince dès l'acte I³⁵. Comme un metteur en scène dissimulé qui reste dans l'ombre mais dirige tout de main de maître, elle donne des consignes de jeu à Lisette, en lui expliquant comment elle devra plaire à Arlequin (I, 3), elle adresse des « mines » à la même Lisette introduite comme « dame de la Cour » et venue en vérité pour provoquer Silvia (II, 2), ou encore elle « *sourit à celui qui entre* » (fin de III, 3), venu apporter à Arlequin ses lettres de noblesse. On entend même parfois dans sa bouche l'équivalent d'un commentaire métathéâtral, comme « pour me désen- nuyer dans le cours de notre intrigue » (III, 1) ou « Rions un moment » (III, 8).

§22

Dans *La Double Inconstance*, grâce au « théâtre dans le théâtre », le dramaturge fait

³¹ Arlequin déclare significativement : « J'ai déjà vu cet homme-là », « je vous ai vu quelque part à la chasse, où vous jouiez de la trompette ».

³² « Le prince, *à part les premiers mots* : Différons encore de l'instruire [...] » (II, 9).

³³ Elle préfigure donc le Dubois des *Fausse Confidences*. Voir l'article de Jean Rousset, « Un dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. XLI, fasc. 2, 1988, p. 121-130.

³⁴ « *Flaminia* : [...] je me charge du reste, pourvu que vous vouliez bien agir comme je voudrai. *Le Prince* : J'y consens. »

³⁵ « [...] Seigneur, vous pouvez en toute sûreté ordonner les apprêts de votre mariage, vous arranger pour cela ; je vous garantis aimé, Silvia va vous donner son cœur, ensuite sa main ; je l'entends d'ici vous dire : Je vous aime, je vois vos noces, elles se font, Arlequin m'épouse, vous nous honorez de vos bienfaits, et voilà qui est fini. » (I, 6)

donc du lecteur-spectateur son complice de jeu. En lui révélant d'emblée les projets des personnages manipulateurs, il ne réduit pas l'intérêt de son public, tout au contraire : il modifie seulement le mode de réception de la pièce. Puisque le dénouement est déjà prévisible, c'est la manière dont les liens entre Silvia et Arlequin vont se dénouer sur scène qu'il lui dévoile peu à peu, et il transforme ainsi son public en voyeur captivé et amusé par l'évolution inéluctable des deux personnages principaux vers la double inconstance.

§23

Dans *La Dispute*, un dispositif scénique singulier, relevant lui aussi du « théâtre dans le théâtre », est dévoilé à la fin de la scène 2 par le Prince : « voici une galerie qui règne tout le long de l'édifice, et d'où nous pourrions les voir et les écouter, de quelque côté qu'ils sortent de chez eux ». L'espace scénique est donc structuré par la position en retrait que vont occuper deux personnages latéraux, le Prince et Hermiane, sur une galerie en courbure. En divisant ainsi l'espace de la scène en deux aires distinctes, le dramaturge accentue l'impression de théâtralité. Les spectateurs, internes comme externes, vont assister à une pièce enchâssée dans une autre³⁶. La pièce-cadre comportera les deux premières scènes et la scène 20, alors que la pièce enchâssée se déroulera des scènes 3 à 19. Témoins cachés, hors jeu, de l'expérience, Hermiane et le Prince seront sur scène les doubles ou substituts du public dans la salle. Carise et Mesrou, les deux domestiques noirs, seront eux aussi spectateurs de l'expérience, en étant beaucoup plus souvent visibles, présents sur scène, et en jouant un rôle plus actif que le Prince et Hermiane, car ils apparaîtront régulièrement pour conseiller ou sermonner les jeunes gens³⁷. Dans la scène 15, une didascalie révèle même la présence cachée de Carise : « *Carise paraît ici dans l'éloignement et écoute* », en créant donc une troisième aire de jeu sur la scène, en quelque sorte. Enfin, la scène finale réunit sur scène tous les personnages, observateurs comme observés, en fusionnant pièce cadre et pièce enchâssée. Tous les espaces scéniques, tous les niveaux de la représentation se rejoignent donc de façon inattendue. Ce dénouement constitue un ultime coup de théâtre : un nouveau couple, Meslis et Dina, élevé dans les mêmes conditions que les premiers adolescents, apparaît sur scène, et contrairement à leurs prédécesseurs, tous deux vont choisir la fidélité.

§24

Ainsi, l'espace scénique permet au dramaturge d'orchestrer un jeu subtil de regards. Le Prince et Hermiane regardent Carise, Mesrou et les quatre adolescents (Eglé, Azor, Adine et Mesrin) auxquels viendront s'ajouter Meslis et Dina dans la scène dernière. Carise et Mesrou observent, eux aussi, les adolescents. Mais seul le spectateur réel de la pièce,

³⁶ Comme dans *Hamlet*, *L'Illusion comique*, *L'Impromptu de Versailles*, ou *Les Acteurs de bonne foi*, par exemple.

³⁷ Carise et/ou Mesrou sont présents dans les scènes 1, 3, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, soit quatorze scènes sur vingt.

transformé en voyeur pour son plus grand plaisir, voit tout. Il assiste à une pièce dans la pièce, à un jeu dans le jeu, à une mise en abyme, qui loin de briser l'illusion théâtrale, lui rappelle où il est, en lui donnant l'illusion plaisante de surplomber la totalité de la scène et de dominer toute la situation, grâce à la connivence ludique qui s'établit entre le dramaturge et son public.

UNE DRAMATURGIE DES OBJETS

§25 Les objets ne sont pas très nombreux dans les deux pièces, mais ils jouent un rôle important.

§26 Dans *La Double Inconstance*, certains objets relèvent d'une pure convention théâtrale. Par exemple, la « mouche galante » dont est parée Lisette dans I, 3, est l'accessoire type de la coquette mondaine. Objet-repoussoir, elle symbolise l'artifice propre aux femmes de la Cour, totalement inapproprié selon Flaminia pour séduire l'incarnation du « naturel », le paysan Arlequin. On retrouve également l'accessoire traditionnel d'Arlequin, la batte ou latte qui lui sert de gourdin³⁸ et qui permet les attendus jeux de scène cocasses, les *lazzi* dus à l'impulsivité du personnage et propres à la *commedia dell'arte*. Mais l'objet symbolise aussi dans cette pièce la violence des rapports d'Arlequin avec ce monde inconnu qui l'opprime : on veut le contraindre à abandonner sa maîtresse au Prince, il rend donc en quelque sorte les coups qui lui sont donnés. Il use de son bâton à deux reprises, d'abord pour frapper Trivelin quand ce dernier lui révèle qu'il n'a pas de valets à sa suite (I, 7), puis quand Trivelin lui annonce qu'il aime Flaminia depuis deux ans (III, 2). Enfin, l'objet-lettre a lui aussi une présence physique sur scène, mais sans avoir de véritable efficacité dramatique. Dans III, 2, une écritoire et du papier sont présents sur scène, car Arlequin a le projet de faire écrire à Trivelin une lettre au secrétaire d'État du Prince, afin de faire savoir à ce dernier qu'il s'ennuie. Toutefois, l'entreprise tourne court quand Trivelin feint de révéler à Arlequin qu'il aime Flaminia en secret depuis deux ans. Puis dans III, 4, le courtisan complice des manigances de Flaminia apporte des lettres de noblesse à Arlequin : celui-ci les prend d'abord, mais les lui rend ensuite.

§27 Paradoxalement, ce sont avant tout de purs objets du discours, hors scène, qui jouent un rôle essentiel dans l'intrigue. En effet, ils participent à la séduction opérée sur Arlequin et Silvia, par l'entremise de Trivelin et Flaminia. Selon un jeu spéculaire subtil, ces derniers exercent tous deux une manipulation impitoyable sur leurs proies, en les rendant tributaires des objets qui sont le plus susceptibles de les infléchir, les aliments et la

³⁸Cet accessoire a aussi une connotation érotique.

boisson pour Arlequin, et les beaux habits pour Silvia.

§28

Trivelin tente d'abord en vain de courtiser Arlequin en faisant valoir tous les avantages qu'il pourrait retirer de sa situation, matériels (des domestiques, une maison de ville et une maison de campagne, un bon équipage, un bon carrosse), sociaux (honneurs et richesses) ou même politiques (l'amitié du Prince). Puis il découvre le défaut majeur du villageois : sa gourmandise³⁹. Il en tire alors parti sans vergogne pour retenir le jeune homme au palais⁴⁰. Aucune didascalie n'indique la présence sur scène d'une table ou de mets, même si un divertissement, dont la musique était de Jean-Joseph Mouret et qui est reproduit dans certaines éditions, séparait les actes I et II, en permettant d'imaginer un autre lieu, sans qu'il y ait changement de décor et sans nuire à l'unité de lieu. Mais l'imagination du lecteur est stimulée, voire mise en appétit, par les exclamatives enthousiastes d'Arlequin qui goûte avec un plaisir sans cesse croissant les charmes de la bonne chère : « Ah ! morbleu ! qu'on a apporté de friandes drogues ! Que le cuisinier d'ici fait de bonnes fricassées ! Il n'y a pas moyen de tenir contre sa cuisine. J'ai tant bu à la santé de Silvia et de vous, que, si vous êtes malade, ce ne sera pas ma faute » (II, 4) ; « Par la sambille, la bonne chère que je fais me donne des scrupules » (III, 2). Une phrase comme « Il n'y a pas moyen de tenir contre sa cuisine » signe la défaite du jeune homme : ce qui le retient à la Cour, c'est le talent du cuisinier, plus encore que son fragile amour pour Silvia⁴¹ qu'il délaisse bien vite au profit de ses quatre repas journaliers, tel le futur Jacob du *Paysan parvenu*. Le villageois se révèle incapable de résister à la tentation culinaire, conjugée à l'attirance qu'exerce sur lui l'habile Flaminia. Le piège qui se referme sur lui ne relève donc pas avant tout d'un espace-prison : il est dû à sa propre gourmandise, attribut caractéristique du valet de la *commedia dell'arte*.

§29

Selon un procédé caractéristique du théâtre de Marivaux, fondé sur les jeux de miroir, c'est alors au tour de Silvia de se laisser corrompre par le bel habit qui lui est offert, puissant facteur de séduction aux yeux de cette coquette qui préfigure, elle, la jeune Marianne du célèbre roman de Marivaux :

Flaminia : Vous, ma chère, pendant que je vais chercher Arlequin, qu'on retient

³⁹ « Trivelin : La bonne chère vous tenterait-elle ? une cave remplie de vin exquis vous plairait-elle ? seriez-vous bien aise d'avoir un cuisinier qui vous apprêtât délicatement à manger, et en abondance ? [...] Arlequin : Ce que vous me dites là serait plus de mon goût que tout le reste ; car je suis gourmand, je l'avoue [...] » (fin de I, 4).

⁴⁰ « Arlequin : La soupe est-elle bonne ? Trivelin : Exquise. [...]. Le vin est au frais, et le rôti tout prêt. Arlequin : Je suis si triste... Ce rôti est donc friand ? Trivelin : C'est du gibier qui a une mine... » (I, 8)

⁴¹ Voir Jacques Guilhembet, « Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *Littératures classiques*, n°27, printemps 1996, p. 305-320.

peut-être un peu trop longtemps à table, allez essayer l'habit qu'on vous a fait, il me tarde de vous le voir.

Silvia : Tenez, l'étoffe est belle ; elle m'ira bien [...] » (II, 3)

§30

Quand Silvia retrouve Arlequin, la défaite de la jeune coquette, prise au piège de son amour-propre, est déjà patente. En effet, Silvia se détache de son amant. Ses premiers mots ne sont pas destinés à lui signifier sa joie de le revoir, comme elle le faisait dans I, 8, mais à célébrer la qualité du nouvel habit qu'elle arbore fièrement⁴². Si inconstance il y a dans cette pièce, c'est donc d'abord avec les objets initiaux du désir qu'elle se manifeste, la bonne chère ou les beaux habits.

§31

En partant à la découverte de l'espace inconnu qui les entoure, les adolescents de *La Dispute* sont eux aussi confrontés à certains objets qui vont constituer de puissants facteurs de séduction et les pivots de la comédie (ou tragédie ?) qui va se jouer sous les yeux du spectateur. Il s'agit d'un miroir et d'un portrait, deux objets dotés d'une valeur à la fois concrète et symbolique.

§32

Après avoir vécu un « stade du miroir » ou une « surprise du reflet » grâce à un ruisseau, lors d'une scène décisive (scène 3) qui révèle la coquetterie et le narcissisme de la jeune fille, Églé reçoit un miroir de Carise dans la scène 6. Elle se réjouit de posséder cet accessoire qui devient pour elle un leitmotiv et un objet fétiche, car il lui permet de se regarder constamment, en oubliant totalement l'absence d'Azor : « à présent, je ne vois plus que moi, l'aimable invention qu'un miroir ! » (scène 7), « Ah ! il n'y est plus, je suis seule, je n'entends plus sa voix, il n'y a plus que le miroir. » (Scène 8.) Dans la scène 9, où elle est confrontée à Adine, elle fait même de son miroir un objet magique, capable de lui confirmer son pouvoir de séduction exceptionnel, comme le suggèrent les hyperboles qu'elle utilise : « vous n'êtes la vie de personne, vous ; et puis j'ai un miroir qui achève de me confirmer tout ce que mon Azor et le ruisseau assurent ; y a-t-il rien de plus fort ? ». Mais Adine elle aussi dispose d'un miroir. Chacune se plaît à y contempler naïvement son visage, qu'elle croit infiniment supérieur à celui de l'autre, et chacune ressent une forte jubilation narcissique. La comédie tourne donc à l'affrontement verbal dans la scène 10, car les deux jeunes filles prétendent de façon cocasse avoir chacune le seul véritable miroir, celui qui reflète la beauté suprême que chacune pense être la seule à incarner. Le miroir est donc avant tout un objet révélateur de l'amour-propre et de la vanité des deux jeunes filles : elles sont amoureuses de leur propre reflet, plus que capables de s'ouvrir

⁴² « Bonjour, Arlequin, ah ! que je viens d'essayer un bel habit ! Si vous me voyiez, en vérité vous me trouveriez jolie ; demandez à Flaminia. Ah ! ah ! si je portais ces habits-là, les femmes d'ici seraient bien attrapées ; elles ne diraient pas que j'ai l'air gauche. Oh ! que les ouvrières d'ici sont habiles ! » (II, 6).

à l'altérité. En outre, il devient le catalyseur de leur rivalité. En revanche, Azor n'est pas vraiment attiré par cet objet. Dans la scène 7, plus impatient de « prendre un baiser⁴³ » à Églé que de s'observer dans le miroir, il ne s'intéresse guère à son propre reflet et il préfère y voir l'image de celle qu'il aime ou du couple qu'il forme avec Églé : « Azor : Eh ! oui, c'est vous, attendez donc, c'est nous deux, c'est moitié l'un et moitié l'autre ; j'aimerais mieux que ce fût vous toute seule, car je m'empêche de vous voir tout entière. [...] Nos visages vont se toucher, voilà qu'ils se touchent, quel bonheur pour le mien ! quel ravissement ! ».

§33

Le portrait remplit à peu près la même fonction dramaturgique. Cet objet, emblématique de la tradition galante, devient le symbole du narcissisme féminin et de la frustration masculine, et il va semer la zizanie entre les personnages. Dans la scène 6, Carise donne à Églé son portrait, afin que celle-ci le confie à Azor, conformément aux conventions romanesques précieuses. Cet objet est d'abord perçu par Azor comme la représentation métonymique de la femme qu'il aime et comme un support de son désir⁴⁴. Mais Églé et surtout Azor constatent qu'ils préfèrent l'original à la copie, et que la possession d'un portrait ne peut remplacer la présence et la tendresse de l'amant ou de la maîtresse. En outre, très significativement, à la fin de cette même scène 6, Églé préfère conserver son propre portrait plutôt que celui d'Azor, sous un prétexte fallacieux⁴⁵ : le portrait est donc avant tout pour elle un pur instrument de plaisir narcissique. Enfin, dans la scène 19, l'objet devient un véritable actant. En effet, Adine et Églé se restituent mutuellement le portrait de l'autre, car Azor a rendu à Adine le portrait d'Églé, et en parallèle, Mesrin a donné à Églé celui d'Adine. L'objet remplit donc encore une fois une fonction dramaturgique essentielle. Alors que le portrait est l'emblème du désir, sa restitution signifie ici, paradoxalement, la perte du désir. Elle donne à voir sur scène la double inconstance qui a eu lieu dans les deux couples initiaux, et elle met un terme à l'expérience, en laissant ouverte l'interprétation de ce revirement des protagonistes.

§34

Ainsi, l'analyse de deux des pièces au programme démontre qu'en dépit de didascalies plutôt rares, notamment dans *La Dispute*, l'espace et les objets jouent un rôle décisif dans l'épreuve que subissent les personnages. Le théâtre de Marivaux correspond à une dramaturgie de l'efficacité et de l'économie : il est inutile de surcharger le texte d'indications

⁴³Dans la scène 6, il déclare souffrir quand il ne peut tenir et embrasser la main d'Églé. Marivaux crée dans cette pièce une opposition malicieuse entre le désir masculin, plus centré sur la possession physique, et le désir féminin, plus orienté vers la vanité et la jouissance narcissique.

⁴⁴Azor « baise le portrait » et répond à Mesrou : « Oui, cela la fait désirer ».

⁴⁵« Hé bien ! en ce cas-là je n'ai que faire de vous pour avoir Azor, car j'ai déjà son portrait dans mon esprit, ainsi donnez-moi le mien, je les aurai tous deux. ».

spatiales, ou la scène d'objets, pour obtenir l'effet visé. Comme l'a écrit Claire Tastet⁴⁶, « plus qu'un inventeur de lieux, Marivaux est un créateur d'atmosphères ». *La Double Inconstance* et *La Dispute* prouvent que l'auteur sait exploiter toutes les ressources de l'espace scénique et des objets. Il pratique aussi une dramaturgie de l'innovation : Marivaux fait partie des écrivains qui réinventent en permanence le théâtre, tout en se renouvelant lui-même de pièce en pièce. Et c'est sans doute ce qui fait de son art une dramaturgie du jeu et du plaisir partagé⁴⁷.

§35

Si le format restreint de cet article n'a pas permis d'examiner la troisième comédie au programme, *La Fausse Suivante ou le fourbe puni*, il serait néanmoins tout aussi pertinent de se livrer au même type d'analyse sur l'espace et sur les objets, en insistant notamment sur le rôle majeur du travestissement et sur la présence de l'argent, non seulement comme objet du discours, mais aussi comme présence concrète sur scène.

Quelques mots à propos de : Jacques Guilhembet

Jacques Guilhembet, Docteur ès lettres, est membre du CELLF 16-18 et PRAG de Littérature française à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université depuis 1999. Il est l'auteur de communications et d'articles nombreux sur l'ensemble de l'œuvre de Marivaux. Il a publié en 2014 *L'Œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret* (Classiques Garnier, Paris, « L'Europe des Lumières », 33).

⁴⁶Claire Tastet, « Le lieu dans le théâtre de Marivaux », *Revue Marivaux*, n° 5, 1995, p. 71-80, citation p. 80.

⁴⁷Michel Deguy a utilisé des formules suggestives et pertinentes. Il voit dans le théâtre de Marivaux un « théâtre de la comédie de l'amour et de l'amour de la comédie » (p.84) et ajoute : « il faut jouer, jouer la comédie, (se) donner en spectacle, passer par la fiction de l'épreuve qui est l'épreuve de la fiction, pour que de la vérité advienne. » (*La machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, « Tel », 1981, p. 116.)

Pour citer cet article

Jacques Guilhembet, « Espaces et objets dans La Double inconstance et La Dispute », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 17/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/447>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/412>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le genre de *Mémoires d'une jeune fille rangée* : une autobiographie classique ?

Anne Strasser

§I

L'entrée de Simone de Beauvoir dans l'édition de la Pléiade¹ en 2018 s'est faite par ses œuvres autobiographiques. Signe que le cycle mémorial a son unité propre au sein de son œuvre. Dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge*, *La Force des choses*, *Tout compte fait*², l'auteur Simone de Beauvoir raconte sa propre vie suivant une perspective chronologique³. Ces œuvres répondent à la définition qui fait référence depuis les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie : « récit rétrospectif en prose

¹S. de Beauvoir, *Mémoires*, éd. dir. par J.-L. Jeannelle et É. Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I pour les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 2018.

²Les œuvres citées le sont comme suit : *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958, coll. « Folio » (2008). (Les références de page seront données directement). *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, coll. « Folio », (FA), *La Force des choses I et II*, Paris Gallimard, 1963, coll. « Folio », (FC), *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Folio », (TCF).

³*Une mort très douce* (1963), *La Cérémonie des adieux* (1981) ont un statut un peu particulier de récits de deuil.

qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁴. » Cependant le titre *donne à réfléchir*. En quoi des mémoires se distinguent-ils d'une autobiographie ? *Le Trésor de la langue française* donne la définition suivante de l'autobiographie : « Relation écrite de sa propre vie dans ce qu'elle a de plus personnel. Syn-anton : mémoires (qui mettent l'accent sur les événements extérieurs.) » La lecture du cycle mémorial révèle que le premier volume est celui qui est le plus strictement autobiographique, car le plus centré sur la « vie individuelle » de l'auteur, alors que les volumes suivants font une large place à sa vie publique, aux événements extérieurs et aussi et surtout à la figure de Sartre et aux engagements qu'ils vont partager. Comme Beauvoir l'a expliqué, cela correspond à une prise de conscience suscitée par la seconde guerre mondiale : « Soudain l'Histoire fondit sur moi, j'éclatai : je me retrouvai éparpillée aux quatre coins de la terre, liée par toutes mes fibres à chacun et à tous. » (*FA*, 424) Il lui faut alors modifier sa manière de se raconter : « Plus je vais, plus le monde entre dans ma vie jusqu'à la faire éclater. Pour la raconter, il me faudrait douze portées ; et une pédale pour *tenir* les sentiments – mélancolie, joie, dégoût – qui en ont coloré des périodes entières, à travers les intermittences du cœur. » (*FCL*, 374)

§2

Quel usage Beauvoir fait-elle des deux termes ? Il faut avoir conscience qu'en 1958, Beauvoir ne dispose pas de l'outillage critique dont nous disposons aujourd'hui. Au moment de la publication, elle utilise indifféremment les deux termes : « C'est mon autobiographie jusqu'à l'âge de 21 ans », explique-t-elle dans une interview ; « En écrivant ces mémoires... », écrit-elle dans le *Prière d'insérer*⁵. C'est ici en tant qu'autobiographie que nous allons étudier les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. En confrontant ce récit au cahier des charges du genre autobiographique, nous pourrions dégager les caractéristiques et les spécificités de cette autobiographie beauvoirienne.

§3

Par bien des aspects les *Mémoires d'une jeune fille rangée* s'avèrent une autobiographie assez classique : tant dans les mobiles qui poussent l'auteur à écrire, que dans la forme qu'elle donne à son récit. Mais on y observe également une certaine perméabilité avec d'autres genres qu'elle a pratiqués auparavant : le roman et l'essai notamment. Cette perméabilité interroge les relations entre le « je vécu » et le « je qui écrit ».

⁴P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, coll. « Points Essai », Paris, Éditions du Seuil, 1975, 1996, p. 14.

⁵É. Lecarme-Tabone, *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », n° 85, 2000, p. 216-218.

POURQUOI ÉCRIRE UNE AUTOBIOGRAPHIE ?

§4 Beauvoir en 1958 a le « profil » de l'autobiographe. Cependant, des aspects singuliers expliquent qu'elle « passe à l'acte » après avoir longtemps éprouvé une forme de pulsion autobiographique.

Un profil classique d'autobiographe

§5 Beauvoir approche de la cinquantaine quand elle se lance dans le récit de son enfance et de sa jeunesse : « De fait, la cinquantaine est l'âge sacré pour la décision de faire de sa vie un livre. [...] Il est probable que la cinquantaine constitue le pivot de la vie, et qu'elle combine au mieux le rétrospectif et le prospectif⁶. » Elle est déjà une écrivain connue. Auteure de plusieurs romans (*L'Invitée*, *Le sang des autres*, *Tous les hommes sont mortels*), elle a reçu le prix Goncourt pour les *Mandarins* en 1954. Elle est aussi une philosophe, et pas des moindres puisque son essai, *Le Deuxième Sexe*, publié en 1949 lui a valu à la fois une reconnaissance durable et de solides inimitiés. Elle est enfin la compagne de Sartre. Ils incarnent depuis l'après-guerre, notamment à travers leur revue *Les Temps modernes*, des figures intellectuelles de premier plan, et forment un couple hors du commun : « Il ne se passait pas une semaine sans qu'on parlât de nous dans les journaux. [...] Dans les rues, les photographes nous mitraillaient, des gens nous abordaient. Au Flore, on nous regardait, on chuchotait. » (61), écrit-elle à propos de l'automne 1945. Autant d'éléments qui laissent à penser que sa vie personnelle peut intéresser ses lecteurs⁷.

§6 Ses mobiles sont également assez classiques. La peur du temps qui passe est souvent à l'origine de l'écriture autobiographique. Cependant Beauvoir l'éprouve très précocement et on a parlé à son propos de conscience traumatique du temps : « Une seule chose, par instants, m'assombrissait : un jour, je le savais, cette période de ma vie s'achèverait. » (96) Il est remarquable, que le 17 avril 1927, à 19 ans, elle écrivait déjà dans son journal : « J'aimerais écrire un roman : d'une jeune fille que son futur visage de 40 ans effraie tant qu'elle emploie toutes ses forces à se refuser à vivre⁸. » Elle évoque son goût à quinze ans pour les journaux intimes « qui s'efforcent de retenir le temps. » (187) À cinquante ans, la conscience de son propre vieillissement exacerbe ce rapport traumatique au temps.

§7

⁶J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, [1997], 1999, p. 128.

⁷Voir également : É. Lecarme, *op. cit.*, p. 37-38.

⁸S. de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse, 1926-1930*, éd. S. Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, 2008, p. 307.

Cette conscience du temps a pour corollaire la peur de la mort. Beauvoir illustre le rapport privilégié que l'écriture autobiographique entretient avec la mort. Comme l'expliquent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, « Personne n'écrit son autobiographie s'il n'avait pas découvert concrètement son caractère mortel : la mort d'un père, d'une mère, d'un frère peut provoquer un portrait du disparu, qui tournera à l'autoportrait⁹. » Nous verrons que la mort de Zaza est un élément essentiel dans le passage à l'acte de l'écriture autobiographique. Mais avant même ce drame, la perspective de la mort angoisse la jeune Beauvoir. Elle rapporte à plusieurs reprises les crises de l'enfant puis de l'adolescente : « Un après-midi, à Paris, je réalisai que j'étais condamnée à mort. Il n'y avait personne que moi dans l'appartement et je ne refrérai pas mon désespoir ; j'ai crié, j'ai griffé la moquette rouge. [...] Il me semblait impossible de vivre toute ma vie le cœur tordu par l'horreur. » (182) Cette peur est si forte qu'elle se traduit par un malaise physique : « La peur de la mort ne m'avait pas quittée, je ne m'y habituais pas ; il m'arrivait encore de trembler et de pleurer de terreur. » (349)¹⁰.

§8 Ce rapport privilégié de l'autobiographe au temps et à la mort est aigu chez Beauvoir et rend cruciale la nécessité de sauver le passé en le ressuscitant par l'écriture.

§9 Elle est enfin à la recherche d'un sens. Il s'agit de récapituler sa vie en en dégagant les lignes de force et la cohérence, à savoir comment la jeune fille s'est émancipée de son milieu et comment s'est dessinée sa vocation d'écrivain.

§10 Les *Mémoires* révèlent aussi qu'elle a éprouvé très tôt l'envie de se raconter.

L'envie de se raconter

§11 Beauvoir raconte dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ses premières tentatives d'écriture. Directement ou transposée, c'est toujours l'histoire de sa vie que la jeune Simone tente de mettre en mots. Étudiante, en désaccord avec sa famille, elle décide de « communiquer la solitaire expérience » qu'elle est en train de traverser. Elle écrit les premières pages d'un roman, et se représente sous les traits d'un personnage, Éliane. Celle-ci, en promenade avec son cousin et sa cousine, capture un scarabée, l'enferme dans sa main et refuse obstinément de le montrer. Elle en propose cette analyse : « Cet apologue traduisait le plus obsédant de mes soucis : me défendre contre autrui ; » (251)

§12 Un peu plus tard, elle écrit ce qu'elle qualifie de « première œuvre ». Rêvant d'écrire « un roman de la vie intérieure », et de « communiquer son expérience », elle y raconte l'« évasion manquée » d'une héroïne, âgée de dix-huit ans comme elle, et promise à un

⁹ *L'autobiographie*, op. cit., p. 129.

¹⁰ Voir aussi p. 86, 272, 301.

fiancé : « Je ne me fis pas d'illusion sur la valeur de ce récit ; mais c'était la première fois que je m'appliquais à mettre en phrases ma propre expérience et je pris plaisir à l'écrire. » (273)

§13 D'autres tentatives sont rapportées¹¹. Jacques Deguy a montré par ailleurs que dans ses premiers romans, Beauvoir a prêté à plusieurs de ses personnages des bribes de son enfance, confortant ce désir de récit d'enfance¹².

§14 Parallèlement à ces essais romanesques, Beauvoir écrit dans un journal intime. Cette pratique, qui sera intermittente au cours de sa vie, commence en 1926 :

Mon enfance, mon adolescence, s'étaient écoulées sans heurt ; d'une année à l'autre, je me reconnaissais. Il me sembla soudain qu'une rupture décisive venait de se produire dans ma vie ; je me rappelais le cours Désir, l'abbé, mes camarades, mais je ne comprenais plus rien à la tranquille écolière que j'avais été quelques mois plus tôt ; à présent, je m'intéressais à mes états d'âme beaucoup plus qu'au monde extérieur. Je me mis à tenir un journal intime [...]. (246)

§15 L'envie de se raconter, de parler de soi est donc très précoce chez Beauvoir. Comment se fait le « passage à l'acte », l'expression étant appropriée pour désigner un désir longtemps refoulé ?

Le passage à l'acte

§16 Elle explique dans le prologue de la *Force de l'âge* :

A cinquante ans, j'ai jugé que le moment était venu ; j'ai prêté ma conscience à l'enfant, à la jeune fille abandonnée au fond du temps perdu, et perdues avec lui. Je les ai fait exister en noir et blanc sur du papier. (FA, 11)

§17 Elle a été à plusieurs reprises sur le point de se lancer. En novembre 39, elle renonce préférant alors « vivre activement » plutôt que de se « recenser ». (481) En 1947, elle semble bien décidée à le faire :

En fait, j'avais envie de parler de moi. J'aimais *L'Âge d'homme* de Leiris ; j'avais du goût pour les essais-martyrs où on s'explique sans prétexte. Je commençai à y rêver,

¹¹Voir p. 302, 386.

¹²J. Deguy, « Simone de Beauvoir : la quête de l'enfance, le désir du récit, les intermittences du sens », dans *Revue des sciences humaines*, n°222, 1991-1992, p. 63-101. Voir également la notice de la Pléiade, p. 1222.

à prendre quelques notes, et j'en parlai à Sartre. Je m'avisai qu'une première question se posait : qu'est-ce que ça avait signifié pour moi d'être une femme ? [...] Je regardai et j'eus une révélation ; ce monde était un monde masculin, mon enfance avait été nourrie de mythes forgés par des hommes et je n'y avais pas du tout réagi de la même manière que si j'avais été un garçon. Je fus si intéressée que j'abandonnai le projet d'une confession personnelle pour m'occuper de la condition féminine dans sa généralité. (FCI, 135-136)

§18 Sur le point de parler d'elle-même, Beauvoir prend conscience qu'elle est une femme, elle écrit *Le Deuxième Sexe*.

§19 En 1954, ayant achevé *Les Mandarins*, elle se remet à écrire : « Le seul projet qui me tînt à présent à cœur, c'était de ressusciter mon enfance et ma jeunesse, et je n'osais pas le faire sans détour. » (FCII, 39) Ce « détour », c'est une longue nouvelle sur la mort de Zaza, mais c'est un échec, et ce n'est pas le premier. Elle analyse ainsi ses différents essais :

J'avais tracé d'Anne¹³ un portrait plus plausible et plus attachant que dans les versions précédentes : on ne croyait tout de même pas à l'intensité de son malheur, ni à sa mort. Peut-être le seul moyen d'en persuader le lecteur était-il de les raconter dans leur vérité. Après avoir écrit *Les Mandarins*, j'essayai encore une fois de transposer dans un long récit la tragique fin de Zaza : j'avais acquis du métier, et pourtant je n'en vins pas à bout. (FA, 257-258)

§20 Beauvoir comprend que la fiction n'est pas le genre adapté pour raconter la mort de Zaza. Il faut la raconter dans sa vérité.

§21 Ainsi les deux « moteurs » de ce volume sont le désir de raconter son enfance et son corollaire, la mort de son amie. Quelle forme va-t-elle donner à ce récit ?

LES CHOIX FORMELS : QUELLE AUTOBIOGRAPHIE ?

§22 La définition de Lejeune citée dans l'introduction met en jeu des éléments appartenant à des catégories différentes : la forme du genre (récit, en prose), le sujet traité (vie individuelle, histoire d'une personnalité), la situation de l'auteur (identité de l'auteur, dont le nom renvoie à une personne réelle, et du narrateur), la position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit). Confrontons les *Mémoires d'une jeune fille rangée* à ce cahier des charges.

¹³Transposition de Zaza dans *Quand prime le spirituel*. Ce recueil a été refusé en 1937 par Grasset et Gallimard. Il sera publié en 1979.

Le pacte autobiographique

§23 L'autobiographie, le plus souvent écrite à la première personne, repose sur l'identité entre *l'auteur* et le *narrateur-personnage*. Comment s'établit-elle ?

§24 Lejeune explique que cette identification est possible grâce au nom propre : « C'est dans le *nom propre*, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne, comme le montre l'ordre d'acquisition du langage par les enfants¹⁴. » C'est dans le nom inscrit sur la couverture et sur la page de garde que se résume l'existence de ce qu'on appelle l'auteur. Ce nom engage une personne réelle, c'est-à-dire dont l'existence est avérée par l'état civil et vérifiable :

L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère simple, qui définit en même temps tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)¹⁵.

§25 L'autobiographie suppose donc une *identité assumée* au niveau de l'énonciation, et secondairement une *ressemblance* produite au niveau de l'énoncé. Cette identité est affirmée par « le pacte autobiographique », notion créée par Lejeune :

Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature*. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, jamais sur l'identité. On sait trop combien chacun tient à son nom¹⁶.

§26 Ce pacte peut s'établir de manière implicite ou patente. Il s'établit implicitement au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du pacte autobiographique qui peut prendre deux formes : l'emploi de titre ne faisant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (Histoire de ma vie, Autobiographie...) ou la section initiale du texte où « le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le "je" renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte¹⁷. » De manière patente, le pacte s'établit au niveau du nom que

¹⁴ *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27

se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture. Lejeune conclut : « Il est nécessaire que l'identité soit établie au moins par l'un des deux moyens ; il arrive souvent qu'elle le soit par les deux à la fois¹⁸. »

§27

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* ne comportent aucun texte liminaire, contrairement aux volumes autobiographiques suivants. Ainsi l'identification du texte autobiographique comme tel, passe dans un premier temps par le titre¹⁹ qui indique un écrit « personnel ». L'identité auteur-narratrice est ensuite rapidement établie dès la première phrase qui nous renseigne sur l'état civil d'autant plus vérifiable que Beauvoir est une personnalité connue, « Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908... », puis par l'utilisation du prénom quelques pages plus loin : « On disait aussi, non sans un soupçon de fierté : "Simone est têtue comme une mule." » (22) Le patronyme « Beauvoir » est également utilisé à plusieurs reprises. Le pacte est même redoublé par un second nom : celui de « Castor », donné par Herbaud et qui perdurera pour la désigner. (426) L'utilisation enfin de noms propres renvoyant à des personnes réelles, comme celui de Simone Weil, Merleau-Ponty et surtout et enfin Sartre, confortent cette identité entre l'auteur et la narratrice-personnage.

§28

Enfin, l'épitéxte contemporain, comme on l'a vu dans l'introduction, fera intervenir le terme d'autobiographie. La réception de ce récit en tant qu'autobiographie est donc bien « programmée ».

Choix de l'ordre chronologique

§29

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* épousent la définition de Lejeune. Il s'agit bien d'un récit rétrospectif, qui couvre l'enfance et la jeunesse de Simone de Beauvoir. On l'a vu, sa date de naissance est donnée dès la première page et on la quittera l'année de ses 21 ans, en 1929. Coupure qui n'est en rien arbitraire : « Je me suis arrêtée à l'âge de vingt et un ans, parce que c'est la grande cassure de ma vie : le départ de ma famille, la liquidation de ma jeunesse, l'agrégation, la rencontre de Sartre et de tout un nouveau milieu, la mort de ma meilleure amie²⁰. »

§30

Il respecte par ailleurs un ordre chronologique, ordre majoritairement choisi par les autobiographes, même s'ils en relèvent souvent les faiblesses. C'est le cas de Beauvoir qui en justifiera l'abandon dans *Tout compte fait*. Le lecteur a l'impression qu'on ne lui livre

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Voir, pour une analyse détaillée du titre, É. Lecarme, *op. cit.*, p. 47-51.

²⁰ Interview pour *France-Observateur*, 4 juin 1958, citée dans É. Lecarme, *op. cit.*, p. 216.

jamais que « l'accessoire » et que l'essentiel est toujours plus loin :

En la contenant dans des phrases, mon récit fait de mon histoire une réalité finie, qu'elle n'est pas. Mais aussi il l'éparpille, la dissociant en un chapelet d'instant figés, alors qu'en chacun passé, présent et avenir étaient indissolublement liés. (*TCF*, 9)

§31 Pour autant, elle explique également pourquoi l'ordre chronologique convenait tout particulièrement aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « Vivre était pour moi une entreprise clairement orientée et pour en rendre compte il me fallait en suivre le cheminement. » (*TCF*, 10)

§32 Les *Mémoires* sont effectivement clairement « orientés », structurés à partir de la trajectoire d'émancipation de la jeune fille, et résolument tournés vers son avenir. On y décèle l'influence de la philosophie existentialiste au cœur de laquelle on trouve la notion de projet. L'individu ne peut accéder à l'être qu'en étant animé de projets, qu'en cherchant la transcendance à travers ses actes. Ainsi l'avenir a une place cruciale dans la manière dont Beauvoir raconte sa vie. Seul l'ordre chronologique permettait de raconter son présent et son avenir d'alors, et surtout celui auquel elle a échappé, celui de Zaza et des autres jeunes filles rangées. Le choix d'un ordre est donc aussi celui d'un sens²¹.

§33 Cet ordre chronologique connaît cependant des entorses. Elle parle d'ailleurs d'« un ensemble à la fois linéaire et synthétique dans un développement continu qui m'a faite ce que je suis, qui a déterminé ma vocation d'écrivain²². » Le respect de la chronologie se combine avec des regroupements thématiques²³. Elle s'autorise par ailleurs quelques anticipations : la plus marquante²⁴ concerne le destin de Jacques (457-459).

Les thèmes abordés : une autobiographie féminine ?

§34 Là aussi, les thèmes sont ceux assez classiquement abordés par l'autobiographie.

§35 Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone proposent « comme condition nécessaire et non suffisante à l'identification d'une autobiographie la présence d'un récit de jeunesse, ou d'enfance et d'adolescence, ou d'enfance seulement²⁵. » Il s'agit de raconter l'enfance, d'expliquer le passage à la maturité, de cerner comment la personnalité s'est

²¹Voir critique de Philippe Lejeune sur ce choix (*Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 200), critique réfutée par Éliane Lecarme (*L'autobiographie*, op. cit., p. 56-58).

²²Interview pour *France-Observateur*, 4 juin 1958, citée dans É. Lecarme, op. cit., p. 216.

²³Voir É. Lecarme, op. cit., 54-55.

²⁴Voir aussi p. 153, 388, 395.

²⁵*L'autobiographie*, op. cit., p. 28-29.

constituée. Dans l'histoire de cette enfance, les relations aux parents, à la fratrie, à autrui sont cruciales.

§36

Y a-t-il une « autobiographie des femmes » interroge Éliane Lecarme²⁶ ? Poser une telle question n'est pas sans risque, celui d'imputer à une « nature féminine » ce qui relève en fait des conditions sociales imposées aux femmes. Cependant « un genre aussi étroitement lié que l'autobiographie à la construction de l'identité ne peut rester étranger à la question du sexe²⁷ ». Éliane Lecarme relève ainsi quelques spécificités. L'importance du corps d'abord : les femmes autobiographes mentionnent souvent leur beauté ou leur laideur, leurs tenues, l'impression qu'elles produisent sur les autres : « Même Simone de Beauvoir, interdite de coquetterie par une éducation puritaine, sait et dit discrètement quand sa propre image la séduit²⁸. » Et effectivement Simone de Beauvoir donne des indications sur son physique, ses vêtements, tour à tour belle et élégante, laide ou mal habillée : « J'aurais eu honte d'attacher de l'importance à la parure et de me mirer longuement dans les glaces ; toutefois, lorsque les circonstances m'y autorisaient, je considérais mon reflet avec faveur. » (116)

§37

Toutes les femmes mentionnent les aventures spécifiques de leur corps. Beauvoir raconte l'arrivée des règles et détaille les réactions de sa mère et de son père. (134) La maternité, la grossesse sont abordées pour expliquer qu'elle les a très tôt refusées : « J'étais réfractaire au mariage et à la maternité²⁹. » (115) Les femmes autobiographes décrivent également avec précision les relations fille-mère et fille-père. Les relations à la mère et leur évolution sont centrales dans le récit de Beauvoir : de la mère aimée passionnément pendant l'enfance à la mère suspicieuse, tyrannique, indiscrete de l'adolescente. L'admiration du père pour Simone, sa légèreté, vont progressivement aussi évoluer vers la méfiance. Beauvoir consacre de longues pages à sa relation avec sa sœur. La relation de couple a enfin une place particulière dans les autobiographies féminines : même si Sartre n'apparaît qu'à la toute fin, son ombre « plane³⁰ » sur tout le récit. Et plusieurs pages sont consacrées à ses relations avec Jacques, Herbaud, quelques « brouillons » avant la formation du couple mythique.

§38

Par ailleurs, « pour se connaître et se dire, les femmes autobiographes sont amenées à se situer par rapport à l'ensemble des femmes, c'est-à-dire par rapport à un groupe défi-

²⁶ *L'autobiographie, op. cit.* : on lira avec profit la sous-partie I, « L'autobiographie des femmes », p. 93-124.

²⁷ *Ibid.*, p. 93.

²⁸ *Ibid.*, p. 95.

²⁹ Voir aussi p. 185-186, 189, 428.

³⁰ *L'autobiographie*, p. 120.

ni par son sexe, tandis que l'homme interroge son identité sur fond d'universel³¹. » Quel que soit leur point de vue – naturaliste ou culturaliste – les femmes cherchent à savoir « en quoi la construction de leur identité fut tributaire de ces modèles, mais surtout en quoi et pourquoi elles s'en sont séparées³² ». Beauvoir confronte son destin à celui des autres jeunes filles rangées et en particulier à Zaza. Elle en conclut que, destinée par la ruine familiale à travailler, elle aura un destin beaucoup plus enviable : « Je gagnerais ma vie. Je serais libre. » (200) Elle s'interroge sur son appartenance sexuelle : « Papa disait volontiers "Simone a un cerveau d'homme. Simone est un homme". Pourtant on me traitait en fille. » (161)

§39 Enfin les femmes évoquent leur vocation d'écrivain, mais elles sont assez rares à affirmer leur future vocation dès l'enfance. Beauvoir en fait partie. Les *Mémoires* sont jalonnées de références à cette vocation. À quinze ans, à la question « Que voulez-vous faire plus tard », elle répondit « Être un auteur célèbre³³. » (186)

§40 Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* offrent donc une forme assez conventionnelle même si quelques spécificités se dessinent.

À LA FRONTIÈRE DU ROMAN ET DE L'ESSAI

§41 « Un genre littéraire ne vaut pas par ses normes, mais par ses écarts³⁴. » Beauvoir étant d'abord romancière et essayiste avant d'être autobiographe, il est fructueux de confronter les *Mémoires* aux autres genres qu'elle pratique, afin de cerner les spécificités de son écriture autobiographique.

Des éléments romanesques

§42 Nous prenons ici le terme romanesque à la fois dans son sens générique (relatif au genre du roman) et dans un sens thématique³⁵.

§43 Beauvoir « passe » à l'autobiographie, consciente des faiblesses du roman :

³¹*Ibid.*, p. 103.

³²*Idem.*

³³Voir aussi p. 92-93.

³⁴*L'autobiographie*, p. 128.

³⁵Des sentiments exacerbés, des actions ou des caractères extrêmes ou extraordinaires, des péripéties et rebondissements et une axiologie assez simple. On peut y ajouter si ce n'est du suspense, au moins une tension narrative. (Voir sur ce point : Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq, Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 296-300)

J'étais agacée de n'arriver à faire voir le monde que d'une manière déformée, à travers des intrigues trop construites, des épisodes trop signifiants. Alors j'ai pensé qu'au lieu d'éliminer les contingences, la facticité, comme on fait dans le roman, il y avait une démarche inverse qui consistait à prendre appui sur la contingence, sur la facticité³⁶.

§44

Cette explication semble donc « distribuer » les deux genres : au roman la nécessité, à l'autobiographie la contingence. Et pourtant les *Mémoires* obéissent à une forme de « nécessité » : ce récit a une forte unité dramatique organisée autour de l'émancipation de la jeune fille et autour du destin tragique de Zaza. L'ordre chronologique accentue cette unité puisque le déroulement du temps nous conduit au dénouement de ces deux « intrigues », où le sort des deux amies est scellé. Cette unité a pour corollaire une certaine tension narrative, si ce n'est une forme de suspense : Beauvoir sème les indices de sa libération prochaine, annonce par petites touches le funeste destin de Zaza (pâleur, maigreur), comme la rencontre avec Sartre³⁷. Cette analyse est confortée par la confrontation avec les volumes suivants qui n'auront pas cette unité, elle le constate elle-même : « les *Mémoires d'une jeune fille rangée* ont une unité romanesque qui manque aux volumes suivants. Comme dans les romans d'apprentissage, du début à la fin le temps coule avec rigueur » (TCF, 27). Pour autant, la « contingence » n'est pas absente : on suit aussi bien les intermittences de son humeur, de l'optimisme à l'abattement, que celles de son cœur, notamment dans ses relations avec Jacques. Les extraits de son journal intime contribuent à atténuer ce qui semble être le déroulement implacable d'un destin.

§45

Récit romanesque aussi parce que les autres figures se révèlent de véritables personnages : la mère, Poupette, Zaza, Jacques sont approfondis. La focalisation interne est largement utilisée³⁸. On évoque leur enfance, leurs sentiments, leur devenir et Beauvoir donne la parole à Zaza en citant largement ses lettres. Éliane Lecarme parle de récit de réparation, de « tombeau de Zaza » : Beauvoir s'écarte de l'autobiographie stricte en faisant une large place à un autre personnage qu'elle-même.

§46

Enfin, sans omettre que Beauvoir a le sentiment d'avoir payé sa liberté de la mort de Zaza, cela « finit » bien pour elle : l'agrégation en poche, la rencontre avec Sartre, l'avenir qu'elle souhaitait s'ouvrir enfin. La jeune Beauvoir a un destin tout à fait exceptionnel – réussite éclatante (agrégation), vocation d'écrivain, conversion à l'athéisme, refus du mariage bourgeois – un destin « romanesque » au sens d'extraordinaire.

³⁶C. Francis, F. Gontier, *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1979, p. 449.

³⁷Voir É. Lecarme, *op. cit.*, p. 94-95.

³⁸*Ibid.*, p. 160.

Une autobiographie « philosophique »

§47 C'est par ailleurs en philosophe existentialiste que Beauvoir raconte son enfance et sa jeunesse.

§48 On remarque que ses relations à autrui sont analysées à l'aune de l'existentialisme et du concept d'antagonisme des consciences. Il s'agit toujours de comprendre pourquoi elle parvient à garder sa liberté face à autrui, à rester un « sujet », ou au contraire pourquoi elle se voit « annexée » par autrui, traitée en « objet », ou changée en « autre » par son regard. Pour sa mère, devenue méfiante envers elle, Beauvoir écrit : « J'étais à ses yeux, une âme en péril, une âme à sauver : un objet » (252), « leur regard [la mère et la sœur] me mettait en danger » (147). De même, elle insiste souvent sur le hiatus irréductible entre l'image qu'elle a d'elle-même et celle que lui renvoient les autres : « C'est seulement quand je me confrontais à Zaza que je déplorais amèrement ma banalité. J'étais jusqu'à un certain point victime d'un mirage : je me sentais du dedans, je la voyais du dehors : la partie n'était pas égale. » (151) A contrario, elle dépeint certaines relations sous l'angle d'une « radicale entente », et d'une exacte réciprocité, où chacun reste « sujet » : c'est le cas à certaines périodes de son amitié avec Zaza, et ce sera bien sûr parfaitement incarné dans la relation avec Sartre.

§49 Par ailleurs, les analyses du *Deuxième Sexe* sous-tendent le portrait des figures féminines³⁹. À propos de Françoise de Beauvoir, d'abord, mais aussi des autres jeunes filles rangées, elle insistera sur l'aliénation dont elles sont victimes, en tout premier lieu Zaza, dont elle attribuera la mort à l'hypocrisie de son milieu. De même elle analyse son indifférence aux événements extérieurs⁴⁰, avec le recul de celle qui a découvert son « historicité » pendant la seconde guerre mondiale et qui est alors profondément atteinte par la guerre d'Algérie.

§50 Beauvoir utilise également dans une moindre mesure la psychanalyse, en reconnaissant pour elle-même et d'autres personnages, le caractère fondateur de l'enfance. Elle insiste sur le fait qu'elle a eu un « bon départ », entourée d'affection, encouragée, et admirée, au moins jusqu'à l'adolescence. Elle explique aussi les destins de sa mère, de Zaza et de Jacques à l'aune de leur enfance.

Une re-crédation du passé

§51

³⁹É. Lecarme-Tabone, « Essai et autobiographie : du *Deuxième sexe* aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* », *Les Temps Modernes*, vol. 654, n° 3, 2009, p. 1-21.

⁴⁰Voir p. 170 et 299.

Ces éléments révèlent la présence de l'autobiographe adulte qui porte sur son enfance un regard rétrospectif. Celle-ci explique, interprète, rectifie, avec lucidité et souvent humour. Elle utilise de façon récurrente les expressions « en vérité », « à vrai dire », « en réalité », montrant comment elle a pu se tromper ou se fourvoyer. Émerveillée, enfant, par l'originalité de Zaza, elle rectifie : « À vrai dire, sa marge d'originalité était fort mince ; fondamentalement, Zaza exprimait, comme moi, son milieu⁴¹. » (153) L'autobiographe apparaît aussi à travers l'utilisation du présent de l'écriture : « je me rends compte aujourd'hui... » (77), « l'image que je retrouve de moi aux environs de l'âge de raison » (82). Elle renvoie également à l'acte de construction du récit lui-même : « Il est temps de dire » « Je parlerai plus loin » (60).

§52

Cette présence de l'énonciatrice adulte nous amène à revenir à la définition de l'autobiographie et à l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage. En effet, comme l'explique Lejeune, identité n'est pas ressemblance (voir II, 2). Importe moins ici de savoir si Beauvoir était telle qu'elle se décrit que de comprendre le regard qu'elle porte sur celle qu'elle a été. Rechercher une ressemblance exacte entre la petite fille qu'elle a été et le portrait qu'elle en fait, serait méconnaître cette distance entre le je vécu et le je qui écrit : « Le je qui parle se tient à distance du je vécu comme chaque phrase de l'expérience dont elle émane. » (TCF, 164)

§53

Ainsi l'autobiographe ressuscite son enfance en la recomposant : « Pendant dix-huit mois, avec des hauts, des bas, des difficultés, des joies je m'attachai à cette résurrection : une création, car elle faisait appel à l'imagination et à la réflexion autant qu'à la mémoire. » (FCII, 129)⁴². » Ce travail « créateur » questionne la vérité de l'autobiographie. Elle est forcément soumise aux aléas de la mémoire, au regard rétrospectif, aux omissions volontaires, voire aux mensonges. Même si l'autobiographe s'engage à être la plus exacte possible (« Je n'ai pas voulu truquer », « en écrivant ces mémoires, j'ai soigneusement respecté la vérité et en ce qui me concerne, je n'ai rien omis⁴³ »), même si elle donne des « gages » de véracité et de fidélité en citant abondamment son journal intime, il y a une part d'interprétation et de création, voire de déformation. Inexactitude, mensonge diront certains, mais authenticité⁴⁴ du geste d'écriture comme l'explique Philippe

⁴¹Voir aussi, entre autres : « Je n'aperçus jamais ce qu'il y avait de grinçant dans ses paradoxes » (155), « je ne soupçonnais rien » (231), « je ne compris pas » (233).

⁴²On trouve encore « écrire une autobiographie, c'est vraiment re-crée des événements qu'on a derrière soi sous forme de souvenirs. Il faut les réanimer, les ressusciter, ce qui exige un travail véritablement créateur. », *Écrits de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 451-452.

⁴³É. Lecarme, op. cit., p. 216 et 218.

⁴⁴P. Lejeune, op. cit., p. 39-40.

Lejeune : à défaut de savoir exactement qui a été la jeune Beauvoir, on sait précisément l'image que l'adulte autobiographe veut donner d'elle-même.

§54

La question de la vérité de l'autobiographie doit donc être dépassée. Ce premier volume des mémoires de Beauvoir pose la première pierre de ce que Lejeune a nommé l'espace autobiographique :

Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre ; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté, etc. ; au roman, l'exactitude ; ce serait donc : l'un plus l'autre ? Plutôt : l'un *par rapport* à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un « espace autobiographique »⁴⁵.

§55

Les *Mémoires*, puis la suite du cycle mémorial, invitent à relire les romans et les essais, sous l'angle autobiographique. Comme la publication posthume des correspondances et des *Cahiers de jeunesse*, inviteront à relire le cycle mémorial et à mesurer les écarts qui révèlent le travail proprement littéraire de reconstruction que constitue l'autobiographie.

CONCLUSION

§56

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* constituent donc une forme assez classique d'autobiographie. C'est à l'approche de la cinquantaine, mue par le souci de sauver le passé et la volonté de donner un sens à ce qu'elle a vécu, que Beauvoir passe à l'acte. Elle a alors également compris que la fiction ne viendrait pas à bout de la mort de Zaza. Elle écrit une autobiographie classique dans sa forme, respectant un ordre chronologique et des thèmes attendus. Pour autant, c'est aussi une autobiographie singulière car Beauvoir analyse son enfance au prisme des concepts existentialistes et féministes, et le regard de l'adulte éclaire l'enfant et la jeune fille qu'elle a été, avec lucidité, humour et bienveillance. Ce récit est au service d'un sens : montrer le caractère exceptionnel de cette jeune fille rangée, les autres personnages offrant un contrepoint souvent malheureux. Par ces aspects le récit a des résonances philosophiques et romanesques. Le « je qui écrit » est bel et bien présent. Et à ce titre, il s'adresse implicitement au lecteur qui lit. C'est bien là une particularité de l'autobiographie : le « je » appelle un « vous » qui écoute et à qui il s'adresse. C'est le genre qui convenait à Beauvoir qui, dans ses mémoires, a voulu « communiquer le goût de sa vie » et surtout parler au lecteur de « personne à personne. »

⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

(FA, 12)

Quelques mots à propos de : Anne Strasser

Anne Strasser est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Lorraine et membre de l'équipe LIS (Littératures, Imaginaire, Sociétés).

Elle a co-dirigé l'ouvrage *(Re) Découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir, du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux* (Éditions du Bord de l'Eau, 2008). Ses recherches concernent l'œuvre autobiographique de Simone de Beauvoir et plus généralement les écritures de soi contemporaines (identité, filiation, écritures du deuil). Elle étudie plus spécifiquement la réception de l'autobiographie à travers des lettres de lecteurs (voir notamment « Les lettres de lecteurs : l'œuvre palimpseste d'Annie Ernaux », *Roman 20-50*, Presses Universitaires du Septentrion, n° 65, juin 2018, p. 189-199.)

Pour citer cet article

Anne Strasser, « Le genre de *Mémoires d'une jeune fille rangée* : une autobiographie classique ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 30/11/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/412>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/411>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Temps et récit dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*

Michel Braud

§1

Le lecteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée*¹ ne peut qu'être arrêté par le questionnement récurrent de la jeune Simone de Beauvoir sur son « avenir » ou son « destin », par son attention à la progression de son existence, par les retours sur son passé et ses rêveries sur sa vie future ou encore ses réflexions sur la mission dont elle se sent chargée. Cette interrogation est légitime chez l'adolescente ou la jeune femme : elle traduit la quête existentielle et éthique d'une jeune personne qui aspire à échapper à son milieu et à construire ses propres valeurs pour sa vie d'adulte. Mais elle est assez insistante pour manifester une structuration de sa pensée et de son imaginaire et pour constituer la trame du récit de soi. De fait, elle est le moteur du dispositif narratif et réflexif sur l'existence que déploient les *Mémoires*.

SIMONE ET LE RÉCIT

§2

¹Le texte sera cité dans l'édition Folio de 2007 (tirage de 2017). La page sera indiquée dans le texte entre parenthèses.

Le point central de ce dispositif est bien sûr l'enfant-adolescente-jeune femme, c'est-à-dire le personnage (qu'on appellera Simone) dont la narratrice raconte l'histoire². Ce personnage est explicitement présenté sans égal et posé au centre de l'univers narré, qui est d'abord son univers familial et scolaire : « J'avais [...] tendance à me considérer, du moins au niveau de l'enfance, comme l'Unique » (79). Cette unicité et cette centralité – limitées ici à l'univers de l'enfance c'est-à-dire aux camarades de la jeune fille – font suite à celles qui lui sont reconnues par ses parents qui écoutent « volontiers [ses] histoires » et la confortent dans le sentiment qu'elle a de son « importance » (16). Et elles se retrouvent sous diverses formes jusqu'à la fin de la jeunesse. L'enfant refuse d'être réduite par les adultes à un élément parmi d'autres d'un ensemble générique (« je n'étais pas "une enfant" : j'étais moi », 80) et, la jeune agrégative qui se flatte « d'unir en [elle] "un cœur de femme, un cerveau d'homme" » se reconnaît sans équivalent à l'entrée dans la vie adulte, au point que la narratrice peut affirmer, reprenant sa formule initiale : « Je me retrouvai l'Unique » (390).

§3

Cette centralité du sujet est aussi, et sans doute surtout, celle du discours : Simone, qui attend que son cousin Jacques l'écoute, la comprenne, l'encourage (266), souffre de se sentir importune lorsqu'elle se retrouve en tiers dans une discussion entre lui et l'un de ses amis (305). L'exclusion hors de l'échange lui est insupportable. Inversement la mise en discours de son existence est à l'origine d'une jouissance très vive, excessive ou incongrue pour la narratrice qui en dénonce à chaque fois, de façon plus ou moins appuyée, la complaisance : « J'étais bavarde, j'aimais donner de la publicité à tout ce qui m'arrivait » (419) ; et plus loin : « Nous parlions d'un tas de choses, mais particulièrement d'un sujet qui m'intéressait entre tous : moi-même » (447). L'ironie sous-jacente n'est toutefois pas sans ambiguïté puisque c'est bien le même mouvement qui semble animer le bavardage de la jeune femme, sa confession amicale ou intime dans la correspondance ou le journal, et le récit de la narratrice dans les *Mémoires*.

§4

Simone se sent aussi personnage dès que le discours se fait récit – et plus encore lorsqu'il se fait récit littéraire. Dès les premières pages, l'enfant voit son histoire reprise par les adultes, d'abord dans une carte postale qui rappelle son refus obstiné de manger de la salade cuite (16). Puis dans la scène de colère que fait la petite fille au jardin du Luxembourg, qui donne lieu à un récit par « une tante obèse et moustachue » dans une revue pour petites filles, *La Poupée modèle* (19). Quelques années plus tard, la jeune fille qui « avai[t] spontanément tendance à raconter tout ce qui [lui] arrivait » et qui « parlai[t]

²Je ne développe pas les analyses désormais classiques de Jean Starobinski sur les deux instances du récit autobiographique (voir « Le style de l'autobiographie » dans *L'Œil vivant II : La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, particulièrement p. 92-98).

beaucoup » se plaît à évoquer son existence dans ses écrits scolaires :

Si je relatais dans une rédaction un épisode de ma vie, il échappait à l'oubli, il intéressait d'autres gens, il était définitivement sauvé. J'aimais aussi inventer des histoires ; dans la mesure où elles s'inspiraient de mon expérience, elles la justifiaient ; en un sens, elles ne servaient à rien, mais elles étaient uniques, irremplaçables [...] (93).

§5 Ce goût ancien pour le récit de soi annonce les futurs essais romanesques et au-delà motive la pulsion autobiographique de la narratrice. Il inscrit à nouveau la reconnaissance par autrui et l'unicité comme fondement de la manière d'être au monde de Simone. L'histoire inventée est unique comme est unique l'expérience dont elle s'inspire et comme la figure même de la jeune fille.

§6 La lecture sert de support projectif à cette construction narrative de son histoire. Simone s'identifie aux héros des romans qu'elle découvre : Valentin interdit de curiosité (68), Bob dévoré par un python en s'enfuyant d'une geôle hindoue (70), Théagène qui raconte l'histoire du bel Euphorion, son ami aristocrate raffiné et spirituel mort jeune (150). Ou elle est révoltée à la lecture de *Ninon-Rose* par le sacrifice de Ninon qui refuse d'épouser l'homme qu'elle aime parce que sa cousine Thérèse se consume aussi pour lui (187-8). Le récit lu offre des situations et des formules permettant de surmonter les crises et plus largement de penser sa propre existence : « la littérature m'aida [...] à rebondir de la détresse à l'orgueil. "Familles, je vous hais ! foyers clos, portes refermées." L'imprécation de Ménalque m'assurait qu'en m'ennuyant à la maison je servais une cause sacrée. » (254). La narratrice souligne l'appui trouvé par Simone dans les *Nourritures terrestres* pour se formuler à elle-même les relations qu'elle entretient avec ses proches et met en évidence l'importance de la lecture dans la conduite de sa vie. Mais elle laisse aussi percer son ironie quant à l'interprétation réductrice du poème en prose gidien.

§7 Entre l'histoire écrite et la vie vécue, la porosité est grande. Non que la jeune fille confonde réalité et fiction, mais elle perçoit sa propre existence comme une histoire racontée, à l'image des romans qu'elle lit : « Je devins à mes propres yeux un personnage de roman. [...] Soudain je m'immobilisai : j'étais en train de vivre le premier chapitre d'un livre dont j'étais l'héroïne » (119). Le quotidien appelle sa narration qui en magnifie la banalité ; la vie n'est imaginée complète que doublée de son récit. S'identifiant à l'auteur du *Moulin sur la Floss*, Simone s'imagine raconter sa vie sous une forme romanesque : « un jour une adolescente, une autre moi-même, tremperait de ses larmes un roman où j'aurais raconté ma propre histoire » (185). Le récit est un univers de doubles et de dédoublements : Simone, qui reconnaît ses interrogations dans les romans qu'elle lit, se

raconte sa propre existence comme un roman et rêve de la dupliquer par un récit pour qu'une lectrice, double d'elle-même, y retrouve ses propres émotions. Elle construit sa vie comme une histoire – ou du moins la narratrice lit après coup la propension de Simone à élaborer son existence comme une recherche de cohérence narrative : « je voulais que tout dans ma vie fût justifié par une sorte de nécessité » (284) ; et elle s'essaie à la rédaction d'un « roman de la vie intérieure » qui, conformément au programme qu'elle s'est fixé, « met en phrases [sa] propre expérience » (272-3). La vie informe acquiert la nécessité du récit mimétique³ et peut aspirer à toucher, à travers l'image transparente de la lectrice double de soi, une figure qui n'est autre que la narratrice elle-même.

LE TEMPS ET LA MORT

§8

Cette aspiration à la mise en récit de son existence doit se lire en relation à l'obsession du temps et de la mort qui hante le personnage. L'enfant qui découvre qu'elle est sortie du néant se révolte contre « le scandaleux divorce de [sa] conscience et du temps » et pressent « sa propre absence : [...] la vérité, fallacieusement conjurée, de [sa] mort » (67). Dès l'âge de raison et jusqu'à l'âge adulte, Simone ressasse son angoisse de mourir (301), son interrogation sur le sens de « [sa] présence sur cette terre » (291), et son désir de réussir sa vie parce qu'elle est unique (316). Elle se heurte à la question de savoir ce qu'est une vie et de ce que peut être la sienne – « Est-ce cela ma vie ? » (124) – parce que la compréhension de l'existence est première par rapport à toute autre : « il ne suffisait pas de penser seulement, ni de seulement vivre ; je n'estimais tout à fait que les gens qui "pensaient leur vie" » (292). La perte de la foi (la « liquidation » de l'explication religieuse ; 181) creuse le sentiment de dérégulation et avive la conscience de n'être plus que par et pour soi-même : « La terre roulait dans un espace que nul regard ne transperçait, et perdue sur sa surface immense, au milieu de l'éther aveugle, j'étais seule » (182). L'adolescente puis la jeune femme connaît des crises d'effroi lorsque s'impose en elle le sentiment d'être « condamnée à mort » (182) ou que « déjà la vie avait basculé dans le néant » (272). Cette quête de sens aux accents pascaliens, sur fond de mort de Dieu, n'est pas sans faire écho aux développements philosophiques existentialistes qui occupent les penseurs à partir des années 1930 et dont la narratrice est pétrie.

§9

L'existence, comme passage du temps perçu par la conscience, est effrayante dès le plus jeune âge. La narratrice traduit l'inquiétude de l'enfant qui pressent « les sevrages,

³On peut supposer, sous la mention de la *nécessité*, une référence à *La Poétique* d'Aristote : « le rôle du poète est de dire [...] ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité » (chap. 9, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 116).

les reniements, les abandons » :

Parfois pourtant, je prenais peur. Le soleil caressait le parquet ciré et les meubles en laqué blanc. Je regardais le fauteuil de maman et je pensais : "Je ne pourrai plus m'asseoir sur ses genoux." Soudain l'avenir existait ; il me changerait en une autre qui dirait moi et ne serait plus moi. (14)

§10

L'inquiétude face à l'éloignement de l'objet aimé projette la jeune Simone dans le temps et fonde son existence autonome. L'exil hors des genoux – et du sein – maternels est ce qui permet de continuer à être soi en devenant autre, et de dire *moi*. Le « conflit » du sevrage, évoqué aussi par le passage à une alimentation solide, est un moment de rupture – de traumatisme de la perte et de fierté de grandir – que la narratrice reconstruit en une découverte de l'existence dans le temps, c'est-à-dire dont elle fait une expérience existentielle : l'avenir devient perceptible lorsqu'il est imaginé perdu, c'est-à-dire passé ; c'est un deuil en suspens : « un jour, je le savais, cette période de ma vie s'achèverait » (96).

TENSION VERS L'AVENIR

§11

L'existence de Simone est ainsi habitée dès l'origine par la conscience d'être engagée dans ce processus temporel ; et elle se trouve de façon concomitante orientée par la construction d'un avenir. Le temps ne peut être vide ; il est tendu vers une réalisation de soi. Si la vie de la jeune fille est d'abord une « aventure heureuse » (66), elle est aussi une attente : l'attente d'un rôle (90), d'une mission qui lui serait confiée, d'un « but vers lequel marcher » (138) : « Il faut que ma vie serve » (238) se répète Simone tout au long de sa jeunesse. La jeune fille est tout entière tendue vers son histoire à venir en une attitude qui oscille, selon l'humeur, entre le refus d'un destin de ménagère (138) et de l'abêtissement du mariage (230), la rêverie d'une vie commune avec Jacques (273), la mise en fiches de son avenir (338) ou la songerie romanesque suscitée par la lecture de *Ma vie* d'Isadora Duncan (420-1). La vie d'adulte qui s'ouvre devant elle est le récit à élaborer de son développement individuel : « je voulais devenir quelqu'un, faire quelque chose, poursuivre sans fin l'ascension commencée depuis ma naissance » (247). Un récit *sans fin* : le *devenir* gomme la clôture angoissée du récit.

§12

Pour autant, cette tension vers soi-même à venir n'est pas sans moments d'incertitude ou d'inquiétude qui se cristallisent autour de la relation aux proches et du risque de perte de leur affection. Dès l'enfance, l'ombre de la séparation plane sur l'avenir : « Quand on a aimé ses parents pendant vingt ans, comment peut-on sans mourir de douleur, les

quitter pour suivre un inconnu ? » (96). Puis la jeune femme qui se découvre « sans famille, sans amies, sans attaches, sans espoir » est « prise d'un étrange malaise » (211). Même si elle piaffe d'être « encore enfermée » (230), elle est effrayée par « la sévérité de son destin » (248) lorsqu'elle croit pouvoir dépasser la « médiocrité bourgeoise » de son milieu. Et lorsqu'elle s' imagine enseigner la philosophie en province, loin de tout objet d'affection, elle se demande angoissée : « à quoi cela m'avancerait-il ? » (276). La dynamique narrative est tout entière orientée vers une conclusion à la hauteur de l'attente et de ces menaces de solitude. On sait que la mort de Zaza scellera la rupture définitive avec son milieu en même temps que la rencontre de Sartre ouvrira une existence affective et intellectuelle nouvelle.

PASSÉ ET RÉTROSPECTION

§13

Au fur et à mesure du passage du temps, le passé prend progressivement de la consistance. L'adolescente qui découvre ce que peut être la jouissance de « posséder un passé à soi » (195) marque avec plaisir les étapes de son existence : « "C'est arrivé : me voilà étudiante !" me disais-je joyeusement » (225). Mais elle voit, avec des sentiments plus mélangés, son enfance soudain s'éloigner : « je ne comprenais plus rien à la tranquille écolière que j'avais été quelques mois plus tôt » (246). Elle commence à interpréter son passé, à en dégager des leçons : « mon erreur me sautait aux yeux » (278). Le bilan est ce qui permet de rompre avec ce qui semblait aller de soi, de se construire un avenir différent de celui qui semblait s'imposer : « J'en avais assez des "complications catholiques" [...] ; à présent, je voulais toucher terre » (414) ; et c'est ce qui permet de faire des choix qui affirment sa personnalité : « Un an plus tôt, ils m'auraient encore effrayée ; mais j'avais fait du chemin depuis la rentrée » (443).

§14

Toutefois, l'évaluation réelle du passé est établie par la narratrice qui lit les actions passées à la lumière de celles qui ont suivi, avec le recul du temps et du savoir. Elle seule peut dire, de façon assurée, la vérité de soi : « En vérité, le mal dont je souffrais, c'était d'avoir été chassée du paradis de l'enfance et de n'avoir pas retrouvé une place parmi les hommes » (298-9)⁴. Car elle seule peut distinguer les erreurs et les confusions, rétablir la réalité des faits. L'intellectuelle a appris à différencier ce qui se cache sous l'apparence des choses : « je confondais dans un même dégoût l'épicurisme d'Anatole France et le matérialisme des ouvriers "qui s'entassaient dans les cinémas" » (255) ; et elle peut dégager les enjeux idéologiques sous jacents à sa conduite : « je me croyais affranchie de ma

⁴L'expression *en vérité* revient à plusieurs reprises sous la plume de la narratrice ; voir par ex. 274 : « En vérité, si je crus en sa fatalité... » ; et 285 : « En vérité, tout ce qu'il souhaitait, c'était... ».

classe » (312). Elle seule possède une vue surplombante de ce qui a conduit Simone au moment évoqué : « l'idée que je me faisais de notre couple fut indirectement influencée par les sentiments que j'avais portés à mon père » (191) ; et elle seule peut comparer un état à ceux qui le suivront : « Lorsque vingt ans plus tard [...] » (317) – ou l'interpréter à la lueur de la conscience qu'elle développera : « Cela je ne me le disais pas encore clairement [...] » (286). Car elle a le pouvoir de reformuler les impressions indécises de la jeune femme : « sans clairement me l'exprimer [...] » (274). Elle construit *a posteriori* une cohérence non perceptible dans le continuum temporel de l'existence dont elle dégage les indices latents ou informulés : « Voilà pourquoi pendant tout cet hiver [...] » (286).

§15

Pour cela, la narratrice met en scène les personnages en des tableaux qui, des photos initiales à l'image de Zaza sur son lit de mort, sont autant de repères dans le flux de son existence. Tableaux animés souvent : les colères de l'enfant dans le jardin du Luxembourg, les moments d'angoisse existentielle ou les virées de la jeune femme dans les bars constituent autant de petites scènes. La narratrice se plaît à souligner un geste de celle dont elle représente l'existence, arrangeant un petit bouquet de violettes⁵ (305) ou se préparant à retrouver Jacques après quelques mois de séparation : « Qu'allais-je ressentir en me retrouvant nez à nez avec mon passé ? Je me le demandais anxieusement quand, revenant de Meyrignac au milieu de septembre, je sonnai à la porte des Laiguillon. » (454). La dramatisation de la scène sert la tension narrative et marque la progression vers une fin que l'on ne sait pas encore tragique. Ces détails conduisent le lecteur vers la clôture du récit, de façon plus discrète que l'annonce des dernières phrases de la troisième partie (« J'étais décidée à lutter de toutes mes forces pour qu'en elle la vie l'emportât sur la mort », 369), mais selon un principe assez comparable. La narratrice qui embrasse les temps de son existence construit après coup la *nécessité* dont elle rêvait jeune femme.

SE CRÉER SOI-MÊME

§16

Un principe commun organise cette aspiration à se raconter : le désir « d'entrer en possession d'une vie à [soi] » (32), de « régner sur [sa] propre vie » (77). Il s'agit de raconter sa vie pour mieux l'appréhender, pour lui donner forme, pour en faire une chose à soi, pour la maîtriser. Simone-personnage est au centre d'un récit qu'elle élabore au fur et à mesure qu'elle vit : un récit d'avenir qu'elle projette, imagine, convoite (186), et le récit de son passé qu'elle voit peu à peu prendre forme au fil des années. Ce récit est mis en scène par la narratrice qui en souligne les effets, les structurations, la dynamique,

⁵ Sur ce passage, voir V. Stemmer, « La tapisserie de Pénélope », dans É. Lecarme-Tabone et J.-L. Jeannelle, *Cahier de l'Herne : Simone de Beauvoir*, Paris, L'Herne, 2012, p. 195.

qui marque les scènes les plus mémorables. Simone de Beauvoir personnage et narratrice construit sa vie comme une histoire, et par là même reprend la main sur le sens que son existence peut posséder.

§17

Car créer son histoire, c'est se créer soi-même : « En écrivant une œuvre nourrie de mon histoire, je me créerais moi-même à neuf et justifierais mon existence » (187) rêve l'adolescente⁶. Il s'agit non seulement de maîtriser sa vie en la racontant mais de devenir ainsi « l'absolu fondement de [soi]-même » (77), « [sa] propre cause et [sa] propre fin » (187). Par le récit autobiographique ou le récit fictif inspiré de sa vie, le personnage et la narratrice projettent de se (re)donner à elles-mêmes leur propre existence, de se construire une vie qui ne tient plus son origine qu'à cet acte qui la constitue. C'est là un fantasme d'auto-engendrement récurrent dans le genre autobiographique, repéré par la critique d'inspiration psychanalytique et défini par Paul-Claude Racamier comme « le fantasme d'être à soi-même son propre et unique engendreur⁷ ». Par l'acte autobiographique, le narrateur adulte acquiert une maîtrise totale non seulement de son histoire mais aussi du fait même d'exister. Il ne doit plus rien à ceux qui l'ont engendré. Simone de Beauvoir insiste d'ailleurs sur les choix qu'elle fait seule, contre ses parents et son milieu, et sur la *liquidation* de son passé qu'elle opère pour devenir elle-même⁸.

§18

Le déni de la dette vis-à-vis des parents et l'affirmation de l'omnipotence par le récit de soi n'exclut pas, toutefois, la reconnaissance des conditions qui lui ont permis d'échapper au destin assigné par son milieu. Évoquant les choix personnels différents de ses parents, elle observe : « Ce déséquilibre [entre eux] qui me vouait à la contestation explique en grande partie que je sois devenue une intellectuelle » (57). Simone dépasse seule les contraintes de son milieu et aspire continûment à se créer par son propre récit mais elle reconnaît la cause première de ce qui lui a donné l'existence adulte qu'elle possède : la tension entre ses parents qui fonde à la fois son existence et sa liberté.

§19

Et en même temps, en se situant ainsi dans sa lignée au point de rencontre de ses parents, la narratrice qui identifie son origine la reprend en charge par son récit et s'as-

⁶ « Je me crée, je crée mon histoire » note aussi la diariste des *Cahiers de jeunesse* (Simone de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse 1926-1930*, Paris, Gallimard, 2008, p. 365 (7.07.1927)).

⁷P.-C. Racamier, *Antédipe et ses destins*, Apsygée, 1989, p. 49 (l'auteur souligne). La notion a notamment été reprise par François Marty, « Autobiographie et autoengendrement : le mémoire de Pierre Rivière au regard de sa vie », *Le Coq-Héron*, n° 126, oct. 1992, p. 73-81 ; ainsi que par Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique : le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1995, p. 263-271. Je m'appuie sur ces trois textes dans les lignes qui suivent.

⁸Voir notamment p. 181, 247, 457. Michael Sheringham a repéré le retour de ce désir de liquider les obstacles pour se réaliser soi-même, dans *French autobiography : Devices and desires, Rousseau to Perec*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 224-225.

signe elle-même la place qu'elle a conquise. L'origine de son existence est évidemment antérieure à l'entreprise de narration de soi que l'enfant, l'adolescente et la jeune femme reprennent et développent sans cesse, mais elle est aussi un élément du récit mémoriel par lequel la narratrice conduit son projet initial de réalisation de soi : « adulte, je reprendrais en main mon enfance et j'en ferais un chef-d'œuvre sans faille » (77). En racontant les essais, bribes et reprises d'autobiographie et de transposition fictionnelle de son expérience, Simone raconte sa lente et douloureuse naissance à soi par elle-même et fait de ses parents des personnages secondaires de son aventure de vivre, des comparses qui n'étaient là que pour lui donner la vie.

§20

Cette élaboration narrative de soi est un moyen de lutter contre l'angoisse de mort. Le texte est un double de soi éternel qui permet à la narratrice de *sauver* (93) celle qu'elle a été. Car entre l'existence mortelle et l'existence narrée, un jeu de superpositions se met en place, qui brouille les identités. Simone et la narratrice apparaissent en continuité et leurs voix se mêlent souvent au point que l'on ne peut distinguer l'une de l'autre. C'est que celle qui va mourir est aussi celle qui demeurera dans l'éternité du récit, et cette dernière connaît la fragilité de l'existence. L'écart de soi à soi est continûment dénié et affirmé en même temps que le caractère mortel ou éternel de l'existence. Et le lecteur est invité à occuper cette place mouvante, à devenir le double de l'auteur, celui qu'elle reconnaîtra comme un « autre moi-même » (185).

UNE BELLE HISTOIRE

§21

La seule exigence pour que ce dispositif remplisse son rôle est que l'aveu soit authentique c'est-à-dire qu'il traduise une « manière d'être soi-même de façon pleine, entière, sans intention seconde tue ou cachée aux autres ou à soi-même⁹ ». La narratrice, on l'a noté, souligne son intention de dégager la *vérité* des discours ; elle tient aussi son personnage à distance et reproduit ses pensées et discours sans entièrement y adhérer. On l'a aussi relevé : une ironie légère court au long de son récit ; si la narratrice manifeste une réelle tendresse pour l'enfant qu'elle a été et si elle reprend nombre des interrogations d'elle-même jeune femme, elle les soumet continûment au regard critique de la femme mûre qui raconte. La deuxième partie se termine sur quelques phrases qui articulent la projection dans l'avenir, la construction de sa propre existence et l'exigence narrative qui la porte : « L'avenir n'était plus un espoir : je le touchais. Quatre ou cinq ans d'études, et puis toute une existence que je façonnerais de mes mains. Ma vie serait une belle histoire

⁹F. Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Champion, 2017, p. 75 (s.v. « Authenticité »).

qui deviendrait vraie au fur et à mesure que je la raconterais » (221). Mais tout dénote l'illusion de la jeune femme ; les certitudes sont trop appuyées, les images et les formules trop topiques. La narratrice qui possède le recul temporel modalise les certitudes de Simone pour à la fois dénoncer la chimère qu'elle se construit et corriger ce mirage.

§22

L'apparent symétrique de cette phrase, presque deux cents pages plus loin, ne dit pas autre chose : « je venais de faire une cuisante découverte : cette belle histoire qui était ma vie, elle devenait fausse au fur et à mesure que je me la racontais » (417). Le récit de soi est toujours une illusion dans la mesure même où c'est une *belle histoire* que la jeune femme élabore pour la jouissance de se la raconter et pour se rassurer contre l'inquiétude récurrente de mourir. La narratrice, tout en transcrivant l'émotion de la jeune femme par la construction segmentée, est en position de dénoncer le leurre qui était le sien et de rétablir la réalité qu'elle avait occultée.

§23

Pour autant, la dénonciation de l'illusion passée ne peut entièrement servir de garant au récit autobiographique tel qu'il est finalement produit et publié. Peut-être le récit devient-il toujours faux au fur et à mesure qu'on se le raconte parce qu'il est porté par un désir de maîtrise de soi qui en gauchit le rapport à la vérité. Mais il n'y a pas d'autre voie pour donner du sens à l'existence, pour affronter l'angoisse de mort. La narratrice a pris conscience de ce qui se cache sous le désir de raconter « l'histoire vraie de [sa] vie¹⁰ » sans renoncer à l'espoir d'en faire une *belle histoire* pour « [s']arracher [au] néant¹¹ ».

¹⁰ *Cahiers de jeunesse*, op. cit., p. 463 (27 septembre 1928).

¹¹ *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 355.

Quelques mots à propos de : Michel Braud

Michel BRAUD est professeur de langue et littérature françaises à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et membre d'ALTER. Ses travaux portent sur le journal personnel, l'autobiographie et les genres narratifs. Il est l'auteur de *La Forme des jours : pour une poétique du journal personnel* (Seuil, coll. « Poétique », 2006) et d'une anthologie, *Journaux intimes : de Madame de Staël à Pierre Loti*, (Gallimard, coll. « Folio classique », 2012). Il a dirigé différentes études sur les formes génériques : *Poétiques de la durée* (Bordeaux, PUB, 2010), *L'Art de l'ordinaire (Méthode ! revue de littératures n° 21)*, (Vallongues, 2012), *Le Récit sans fin : Poétique du récit non clos* (Garnier, 2016), et a co-dirigé le *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française* (Champion, 2017).

Pour citer cet article

Michel Braud, « Temps et récit dans les Mémoires d'une jeune fille rangée », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 30/11/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/411>.

Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : mémoires d'une jeune fille endeuillée ?

Pierre-Louis Fort

§I

Dans *La Force des Choses*, Simone de Beauvoir raconte comment elle se lance en octobre 1956 dans « le récit de [s]on enfance ». Il s'agissait alors non seulement de « [s]e raconter » mais aussi de « parler de Zaza¹ », double projet qu'elle avait déjà essayé de mener mais sans y réussir comme elle l'aurait voulu². Recopiant des extraits d'un carnet de notes datant de cette époque, elle met en avant la crainte de la disparition qui l'habitait alors :

[...] bientôt tout va sombrer [...] La petite fille dont l'avenir est devenu mon passé n'existe plus. Je veux croire, quelquefois, que je la porte en moi, qu'il serait possible de l'arracher à ma mémoire, de défroisser ses cils fripés, de la faire asseoir, intacte, à

¹Zaza est le surnom donné à Élisabeth Lacoïn (1907-1929) devenue Élisabeth Mabille dans les *Mémoires*.

²Voir à ce sujet É. Lecarme-Tabone, « Notice », Simone de Beauvoir, *Mémoires I*, (publié sous la direction de J.-L. Jeannelle et É. Lecarme-Tabone), Paris, Gallimard, La Pléiade, 2018, p. 1222 (dorénavant abrégé en « Pléiade, I »).

mes côtés. C'est faux. Elle a disparu sans même qu'un squelette menu commémore son passage. Comment la tirer du néant ? ³

§2 Face à la dissolution généralisée – exprimée ici de façon abstraite (« néant ») et concrète (« squelette ») – Beauvoir entend répondre par l'écriture et évoque une entreprise de « résurrection » du passé. C'est dire si la mort est au cœur de cette exploration de soi et du monde que sont les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, tout à la fois comme moteur⁴ scriptural et comme enjeu ontologique.

§3 Car, à bien y regarder, s'ils se donnent sous l'apparence d'un récit de jeunesse et de vie, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont aussi un récit de mort : la construction même du volume en témoigne. L'incipit s'ouvre certes sur la naissance (« Je suis née [...] »), mais l'œuvre se termine emblématiquement par la mort, le terme étant de surcroît le dernier mot de l'excipit : « j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort ». Célèbre, cette phrase de clôture⁵ fait allusion à Zaza, l'amie de jeunesse⁶ prématurément disparue qui est au centre des *Mémoires* tout autant que l'est la mémorialiste – ou plutôt celle qu'elle fut : « Si l'on joint le souvenir de Zaza, jeune fille morte réellement, à cette jeune fille rangée métaphoriquement, c'est bien à l'égard de deux jeunes disparues que Simone de Beauvoir doit s'acquitter d'une dette⁷ ». Mais le récit va plus loin encore dans son immersion thanatique : d'autres morts rythment la narration, comme autant d'étapes nécessaires à la restitution du passé. S'il s'agit de le « ressusciter » (pour reprendre les termes de Beauvoir), tout procède donc d'une immersion dans la mort. À tel point, d'ailleurs, qu'elle sature les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Nous verrons ainsi comment cette omniprésence orchestre l'œuvre.

§4 Nous commencerons par examiner la façon dont la mort est pensée par la jeune fille : que se passe-t-il quand elle se confronte à celle qui, pas plus que le soleil selon la maxime de La Rochefoucauld, ne peut « se regarder fixement »⁸ ? Nous continuerons en analysant comment la mort, *abstraite*, est aussi dans le texte une mort *incarnée*, à la

³S. de Beauvoir, *La Force des choses II* (1963), Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 128-129.

⁴Voir à ce sujet A. Strasser-Weinhard, « La mort, moteur et sujet de l'écriture », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 20, 2003-2004, p. 127-138.

⁵Sur la question de la culpabilité, voir É. Lecarme-Tabone, *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 143-147.

⁶On lira dans *Simone de Beauvoir studies*, volume 29, 2013-2014, l'article de Ph. Devaux, « L'amitié entre Simone de Beauvoir et Zaza d'après les *Cahiers de Jeunesse* », p. 84-95.

⁷É. Lecarme-Tabone, « Notice », in Pléiade, I, p. 1228.

⁸La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (1678, 5^e édition), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 48.

« deuxième personne » ainsi que le théorise Jankélévitch. Nous terminerons en montrant que l'œuvre, profondément marquée par la mort, peut s'interpréter comme un tombeau caché.

« MA MORT ET MOI »

§5 Enfant⁹, Simone « envisag[e] la vie comme une aventure heureuse » et pense in-nocemment : « contre la mort, la foi me défendait : je fermerais les yeux, et en un éclair, les mains neigeuses des anges me transporteraient au ciel » (66). Malgré cette apparente sérénité¹⁰, elle n'est cependant pas sans avoir déjà pressenti l'angoisse métaphysique suscitée par l'idée de la mort.

§6 La jeune Simone de Beauvoir en fait même parfois l'expérience de façon aiguë et se retrouve envahie par la perspective pour le moins oppressante de sa propre finitude. La mémorialiste raconte ainsi comment, âgée de quinze ans, elle « réalise », « un après-midi à Paris », qu'elle est « condamnée à mort » (182)¹¹. La réaction de l'adolescente est à la hauteur de l'angoisse engendrée et du désespoir ressenti. A la décharge physique (« j'ai crié, j'ai griffé la moquette rouge ») succède l'intellection inquiète : « Et quand je me relevai, hébétée, je me demandai : "Comment les autres gens font-ils ? Comment ferai-je ?" Il me semblait impossible de vivre toute ma vie le cœur tordu par l'horreur. » Elle enchaîne alors par une réflexion portant sur la vieillesse, préoccupation majeure et ancienne – si ce n'est originelle – qui donnera d'ailleurs lieu, quelques années après la parution des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, à un essai¹² dans lequel Beauvoir explore la question de l'entrée dans l'âge. Violente, cette scène joue un rôle de premier plan dans ce rapport à la mort et sera rappelée par la suite : « Seule à la maison, il m'arrivait de me débattre comme à quinze ans ; tremblante, les mains moites je criais, égarée : "Je ne veux pas mourir !" ».

⁹ « Ma mort et moi » est le titre d'un texte rédigé par Simone de Beauvoir en 1944, dans lequel on trouve une première version du passage cité ci-dessous (MJFR, 182). Voir à ce sujet le premier volume des mémoires beauvoiriens de la Pléiade, tome 1, *op. cit.*, p. 928.

¹⁰ S. Bainbrigge souligne la distance ironique de cette réflexion (S. Bainbrigge, *Writing Against Death : The Autobiographies of Simone de Beauvoir*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 38).

¹¹ Depuis plusieurs décennies, la critique beauvoirienne a exploré cette dimension. On pense bien sûr aux études d'E. Marks (*Simone de Beauvoir : encounters with death*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1973) ou encore à celles de J. – R. Audet qui écrivait déjà en 1979 que la mort « occupe le centre de l'œuvre de Simone de Beauvoir comme le centre de sa vie » (*Simone de Beauvoir face à la mort*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1979, p. 9)

¹² S. de Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.

§7

Cette angoisse métaphysique – qui n'est pas sans lien, bien sûr, avec la perte de la foi¹³ relatée dans les *Mémoires* – est récurrente dans l'œuvre. Un autre long passage lui est consacré dans la troisième partie :

Une nuit, à La Grillère, comme je venais de me coucher dans un vaste lit campagnard, l'angoisse fondit sur moi ; il m'était arrivé d'avoir peur de la mort jusqu'aux larmes, jusqu'aux cris ; mais cette fois c'était pire : déjà la vie avait basculé dans le néant : rien n'était rien, sinon ici, en cet instant, une épouvante, si violente que j'hésitai à aller frapper à la porte de ma mère, à me prétendre malade, pour entendre des voix. Je finis par m'endormir, mais je gardai de cette crise un souvenir terrifié. (272)

§8

La brutalité de la scène est extrême, la jeune fille est la proie d'un sentiment dont l'énonciation renforce l'intensité et qui entre en écho avec la première crise par la réitération hyperbolique des émotions. Mais Beauvoir précise néanmoins la différence majeure : l'omniprésence avérée du néant. On retrouve cette inquiétude métaphysique peu après, preuve de son importance : « Et déjà la mort me rongait. Comme je n'étais engagée dans aucune entreprise, le temps se décomposait en instants qui indéfiniment se reniaient [...] Je trouvais d'autant plus affreux de mourir que je ne voyais pas de raisons de vivre ». Comme le précise Francis Jeanson, pour Beauvoir, la mort, « sera donc tout aussi bien *l'absence au monde et la vanité d'une présence qui y demeurerait privée de sens*¹⁴ ».

§9

Malgré cette obsession latente (« La peur de la mort ne m'avait pas quittée, je ne m'y habituais pas : il m'arrivait encore de trembler et de pleurer de terreur »), Beauvoir se reconforte ponctuellement en maîtrisant mieux ce qu'on peut appeler sa *présence* au monde : « Par contraste le fait d'exister ici, en cet instant, prenait parfois un éclat fulgurant. » (349) Est-ce un hasard si elle veut faire de sa vie une « belle histoire qui deviendrait vraie au fur et à mesure qu'[elle se] la raconterai[t] » (221) ? Voilà de fait une démarche qui s'inscrit contre l'anéantissement¹⁵. La jeune Simone de Beauvoir se pro-

¹³À la question « qu'est-ce au juste que la mort pour vous ? » posée par J.-R. Audet (op. cit., p. 137), Beauvoir répond : « C'est la disparition, l'anéantissement du monde tel qu'il existe pour moi ; c'est ce que représente pour moi la mort depuis ma crise de foi ». On pourra lire aussi le chapitre 3 (« The death of God ») de Simone de Beauvoir, *encounters with death*, op. cit., p. 22-32) ou encore B. Halpern-Guedj, *Le Temps et le transcendant dans l'œuvre de Simone de Beauvoir*, Tübingen, G. Narr, 1998, p. 43 : « [...] ayant tué Dieu par amour de la vie, elle découvre alors sa propre mort »).

¹⁴F. Jeanson, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Éditions du Seuil, 1966, p. 122.

¹⁵Toril Moi précise à ce propos : « Pour un existentialiste, la mort est une absurdité mais c'est elle qui

jette signifiante, et elle le sera encore plus par l'écriture¹⁶. C'est ainsi qu'elle luttera contre « l'horreur charnelle de la mort [qui] tend à se confondre avec l'horreur de l'*impuissance* – c'est-à-dire de l'*insignifiance*.¹⁷ » Il s'agira d'« émerger », autrement dit d'éviter « la répétition indéfinie de l'ignorance, de l'indifférence équivala[nt] à la mort ». Être, pour reprendre une de ses métaphores, non pas un de ces « brins d'herbe, tous identiques, chacun noyé dans la jungle minuscule qui lui cachait tous les autres » mais le « chêne » : « il dominait le paysage et n'avait pas de semblable. Je serais pareille à lui » pense la jeune fille (186). Le néant et la mort seront donc surmontés¹⁸.

§IO

Cette perspective était déjà présente dans le début de l'œuvre, Beauvoir anticipant « l'avenir [qui la] changerait en une autre qui dirait moi et ne serait plus moi, [présentant] tous les sevrages, les reniements, les abandons et la succession de [s]es morts ». (14) Cette idée de renaissance est exactement celle qui est reprise ultérieurement, de façon confiante, avec une autre image : « Ruisselante de lumière, le monde couché à mes pieds comme un grand animal familier, je souriais à l'adolescente qui demain mourrait et ressusciterait dans ma gloire » (194).

§II

Néanmoins, cette perspective joyeuse est ponctuellement entravée dans son déroulement, notamment lorsque le « grand animal familier » est contaminé par cette néantisation rampante : « monde vide » parce que le néant insiste ou parce que ceux qui le polarisent en sont absents. C'est par exemple l'absence ponctuelle de Zaza qui conduit la jeune Beauvoir à penser « le monde [comme] mort » (124), plongeant la jeune fille dans une préfiguration de ce que sera son deuil à venir et que le texte met en évidence :

Quelques jours plus tard, j'arrivai au cours en avance, et je regardai avec une espèce de stupeur le tabouret de Zaza : « Si elle ne devait plus jamais s'y asseoir, si elle mourait, que deviendrai-je ? » Et de nouveau une évidence me foudroya : « Je ne peux plus vivre sans elle. (125)

§I2

Dans ce début du récit autobiographique se dessine ainsi l'autre inquiétude beauvoirienne liée à la mort, celle que Jankélévitch appelle la « mort en deuxième personne ¹⁹ ».

donne un sens à la vie » (*Simone de Beauvoir : conflits d'une intellectuelle*, Paris, Diderot Éditeur Arts Sciences, 1995) p. 374).

¹⁶Betty Halpern-Guedj (*op. cit.*) souligne à ce propos que « l'exigence beauvoirienne est le refus des temps morts » [...] : « le but à atteindre est toujours le dépassement de soi, dans un processus créateur sans cesse renouvelé », p. 28.

¹⁷F. Jeanson, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸La question du suicide est quant à elle balayée (voir p. 110, 122 ou encore 428).

¹⁹V. Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 29.

« LA MORT DES AUTRES »

§13

De nombreux décès émaillent le récit mené dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*²⁰. Pensée, la mort y est donc aussi vécue²¹. Dans cette perspective, le contexte historique joue un rôle non négligeable : même si elle est jeune, l'enfant Beauvoir prend conscience – après une temporaire dénégation (43) – de la guerre et de ses conséquences, notamment la mort. Une rapide énumération insiste sur la dimension funèbre : « [...] la vérité de la guerre se faisait jour : le froid, la boue, la peur, le sang qui coule, la douleur, les agonies » (86). La religion ne lui est alors d'aucun secours car « malgré les promesses du ciel, [elle] suffoquai[t] d'horreur en pensant à la mort qui sur terre sépare à jamais les gens qui s'aiment ». D'emblée, cette matérialité de la mort est donc envisagée dans la relation interpersonnelle, celle qui touche au deuil.

§14

La jeune Simone l'expérimente très rapidement, tout d'abord par le biais de ses proches. Si plusieurs morts sont données comme informations (celle du père de Jacques²² par exemple), d'autres en revanche la concernent plus intimement en raison de leur proximité : familiale (l'affliction de sa mère lors de la disparition de son frère) ou amicale (Zaza au « visage ravagé parce qu'elle avait appris la veille la mort d'un lointain petit cousin », 158). Longtemps, néanmoins, le deuil des autres lui est sensible sans peine majeure : elle « connaît peu » son oncle, ce qui souligne implicitement l'absence d'affects, quant au chagrin de Zaza pour son cousin, il lui confirme surtout la forte sensibilité de son amie. Même la disparition de son grand-père maternel « après une interminable agonie » ne la touche guère. Au contraire : obligée de porter le deuil par sa mère qui « fit teindre en noir ses vêtements » (229), elle constate amèrement que « cette livrée funèbre [l]'enlaidissait, [l]'isolait et [la] vouait définitivement à une austérité qui commençait à [lui] peser ». La mort de son autre aïeul, plusieurs fois anticipée au cours de *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ne l'atteint pas beaucoup plus : « une lettre de Meyrignac m'apprit que grand-père était gravement malade, qu'il allait mourir : je l'aimais bien, mais il était très âgé, sa mort me semblait naturelle et je ne m'en attristai pas » (418). Sa disparition, en fait, signe la liquidation d'un passé auquel elle a déjà renoncé :

À Meyrignac, toute la famille était rassemblée ; ce fut peut-être à cause de ce brou-

²⁰Voir Pléiade I, p. 1392

²¹On ne s'attardera pas ici (sauf deux exceptions un peu plus bas) sur les morts fictionnelles (celle de Maggie Tulliver par exemple : « Je pleurai sur sa mort pendant des heures ») liées aux lectures faites par Beauvoir.

²²Il en va de même avec certains deuils (les jumelles, 198 ; Thérèse, 220 ; Mlle Lambert, 291 ; Pradelle, 469).

haha que ni la dépouille de grand-père, ni la maison, ni le parc ne m'émurent. J'avais pleuré, à treize ans, en prévoyant qu'un jour je ne serais plus chez moi à Meyrignac ; c'en était fait [...] (421).

§15 Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* insistent sur ce renoncement patrimonial : ils en faisaient déjà état en amont (137), la jeune fille mettant en avant la dépossession qui serait la sienne.

§16 Trois morts, en fait, vont remuer Beauvoir : celle de l'enfant de Louise, celle de son oncle Gaston et celle de l'amie si chère, Zaza.

§17 La disparition du bébé²³ de Louise est, selon les dires de Beauvoir, l'occasion d'une première rencontre quasi frontale avec la mort qui la fait « sanglot[er] pendant des heures ». L'empathie est paroxystiquement décrite (« une telle détresse aurait dû faire exploser la terre », 173) mais rapidement le lecteur comprend que cette peine infinie est également liée à la sensibilité politico-sociale de Simone : « Je ne pensais pas seulement à l'enfant mort, mais au corridor du sixième » car, en général, « l'existence y était une lente agonie ».

§18 Agonie encore, mais concrète cette fois, pour la deuxième mort qui va émouvoir Beauvoir : celle de son oncle Gaston dont il est épisodiquement question dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Peut-être est-ce en raison de la nouveauté (« je vis pour la première fois de ma vie mourir quelqu'un », 282) qui confronte la jeune Simone à la réalité de cette disparition à la deuxième personne : « Tante Marguerite lui tenait la main, et lui disait des mots qu'il n'entendait pas. Ses enfants étaient à son chevet, et mes parents, ma sœur et moi. » La scène insiste donc sur la proximité au mourant. Rien de l'horreur corporelle de la mort n'est caché et les descriptions focalisent sur la brutalité du trépas. Mais le plus intéressant dans ce passage est la mention des sentiments de la jeune fille (« La violence de mon désespoir surprit tout le monde et moi-même ») que Beauvoir analyse immédiatement en insistant sur la dimension projective :

[...] je ne supportais pas ce regard noyé que mon oncle avait jeté à sa femme, juste avant de mourir, et où déjà l'irréparable était accompli. Irréparable ; irrémédiable : ces mots martelaient ma tête, à la faire éclater ; et un autre leur répondait : inévitable. Peut-être moi aussi je verrais ce regard dans les yeux de l'homme que j'aurais longuement aimé.

§19

²³On retrouve une scène similaire dans *Le Sang des autres* (1945).

Autrement dit, Beauvoir ne se trouve pas dans une situation de deuil : le deuil supposerait un intérêt pour la personne disparue que Beauvoir a très explicitement placé à l'arrière-plan.

§20

Le véritable deuil que va porter Simone de Beauvoir est celui de Zaza dont on sait qu'elle est la grande perte de sa jeune vie²⁴. Rejeté à la fin de *Mémoires d'une jeune fille rangée*, le récit de sa mort occupe tout le dénouement : alors que Beauvoir pense que Zaza a « retrouvé des forces neuves » (472) et qu'elle la quitte « le cœur plein d'espoir », tout se précipite (« une grosse fièvre, et d'affreux maux de tête »), hospitalisation pendant quatre jours puis décès.

§21

L'avant dernier paragraphe est alors centré sur le corps mort de Zaza : tout y est péjoratif, depuis l'habit (une chemise de nuit en « toile rêche ») jusqu'à la corporéité même de la défunte (« mèches raides », « visage jaune [et] maigre »). La description oscille entre animalité (« les mains aux longues griffes raides ») et réification (« très vieille momie »). Plus rien ne subsiste de ce qui avait fait la caractéristique de Zaza : sa vivacité infinie. De façon très discrète – et certainement de manière inversement proportionnelle à la douleur ressentie²⁵ – le texte se concentre donc sur le corps mort qui exprime la séparation définitive avant de laisser place à l'expression de la culpabilité, manière implicite pour Beauvoir de signifier le chagrin, la peine et le deuil²⁶.

LA MORT DE ZAZA

§22

Si les *Mémoires d'une jeune fille rangée* se termine par la disparition de Zaza, c'est qu'elle est un des fantômes qui hantent Beauvoir, comme elle le suggère dans la clôture du texte : « Souvent la nuit elle m'est apparue, toute jaune sous une capeline rose, et elle me regardait avec reproche » (473). On peut ainsi faire l'hypothèse que ce tome des *Mémoires* est une manière d'affronter le retour de ce fantôme obsédant²⁷. L'écriture peut en

²⁴Un an après la disparition de son amie, elle écrit : « Zaza, mon amie, ma chérie qui êtes partie et dont j'ai tant besoin » (31 octobre 1930). Voir S. de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, 1926-1930, texte établi, édité et présenté par S. Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, 2008, p. 813.

²⁵Dans la préface des *Cahiers*, Sylvie Le Bon de Beauvoir écrit : « [...] du 15 novembre au 12 décembre [Zaza meurt le 25 novembre], des pages blanches. Le silence. Ce qui s'est passé ne se raconte pas » (22).

²⁶Voir J. Cournut, « Deuil et sentiment de culpabilité », in *Le Deuil*, M. Hanus, C. Couvreur, N. Amar (dir.), PUF, « Monographies de psychanalyse », 1998, p. 95-108.

²⁷É. Lecarme-Tabone écrit : « On peut penser que par la récurrence de leurs apparitions comme par le reproche qu'éventuellement ils expriment, les fantômes objectivent le sentiment de culpabilité qu'éprouvent les vivants à l'égard des morts, leur propre souffrance et leur conscience d'un devoir à accomplir » (« D'Anne à Zaza : une lente résurrection », *Les Cahiers de l'Herne Simone de Beauvoir*, sous

effet être considérée comme « un tombeau dépositaire du passé, qui permet de faire revenir les morts, voire de les faire parler dans la prosopopée, et grâce à la fiction de créer des fantômes de papier²⁸ ». Devenue fantôme de papier, Zaza, de fait, ne reviendra plus dans les rêves de Beauvoir²⁹, principalement parce que l'écriture des *Mémoires d'une jeune fille rangée* « a une valeur cathartique³⁰ ».

§23 Mais comment ce texte récit d'enfance devient-il « tombeau » ? Si le « genre » est issu de la poésie de circonstance et qu'il a des « contours indéfinis », une de ses particularités majeure est évidemment d'être un « hommage à un mort³¹ ». Trois éléments, dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, contribuent à cette orchestration.

§24 Le premier est bien sûr le portrait de Zaza qui se dessine progressivement. L'œuvre donne à voir les qualités de celle qui, dès le début, a toutes celles requises pour plaire à la petite Simone. Au fur et à mesure de l'avancée des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Beauvoir finit par brosser un portrait complet de son amie.

§25 Le deuxième est la construction même de l'œuvre qui oriente vers la dimension funèbre. Nous avons vu qu'elle se terminait par la mort de Zaza, point d'aimantation d'un texte quittant la naissance initiale (celle de Simone) pour terminer par la mort finale (celle de Zaza). Mais cette polarisation se répète – la critique l'a souvent souligné – dans l'économie générale de l'œuvre : « Chacune des quatre parties qui composent le récit se clôt, en effet, sur une référence à Zaza », ce qui « confère au personnage de Zaza une importance structurelle exceptionnelle³² ». Amour éperdu à la fin de la première partie (« Je ne concevais rien de mieux au monde que d'être moi-même, et d'aimer Zaza », 125), expression de l'avenir pour la deuxième (« cette vie qui s'ouvrait, je la partagerais encore avec Zaza », 220), inquiétude exprimée à l'issue de la troisième (« J'étais décidée à lutter de toutes mes forces pour qu'en elle la vie l'emportât sur la mort », 369) et mise en avant de l'issue tragique dans la fin de la quatrième : tout conduit progressivement de l'état de plénitude à l'état de désolation. Éliane Lecarme-Tabone insiste à raison sur le fait que « la dernière séquence » repose largement sur l'amie « qui en devient, para-

la direction de J.-L. Jeannelle et É. Lecarme-Tabone, n° 100, 2013, p. 207)

²⁸L. Demanze, « En compagnie des spectres », *Des fantômes*, Nrf, n° 602, octobre 2012, p. 98.

²⁹S. de Beauvoir, *La Force des choses, tome II* (1963), Gallimard, coll. « Folio », p. 249 : « Plus jamais elle ne revint me voir en rêve ». Beauvoir développe un peu plus les raisons de cet apaisement dans ce passage de *La Force des Choses*.

³⁰A. Strasser-Weinhard, « La mort, moteur et sujet de l'écriture », *op. cit.*, p. 135.

³¹O. Barbarant, « Une hécatombe de rossignols : Aragon et le refus du tombeau », *Le Tombeau poétique en France, La Licorne*, Poitiers, n° 29, 1994, p. 289.

³²É. Lecarme-Tabone, *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, pp. 122-124.

doxalement, la protagoniste » : le lecteur entend même sa voix avec la reprise des lettres, Beauvoir s'effaçant alors et relatant comme des « scènes de roman³³ » les moments auxquels elle n'a pas assisté. On notera par ailleurs que la mort de Zaza hante le texte³⁴ tant et si bien qu'elle prépare tout au long du texte la chute thanatique. Tout se concentre donc pour faire du récit un récit de mort, celle de Zaza.

§26

Le troisième élément qui témoigne de la constitution du « tombeau » est d'ordre intertextuel : ce sont les lectures de Beauvoir qui, pour certaines, deviennent des préfigurations de ce qui adviendra à Zaza. Deux d'entre elles sont plus particulièrement développées dans les *Mémoires* et viennent littéralement anticiper l'avenir. *Le Coureur des jungles*³⁵, qui « bouleversa » la jeune Beauvoir, est le premier. Bob, l'ami du héros, tandis qu'ils s'échappent d'une geôle, se fait dévorer par un python :

Cette histoire m'obséda longtemps. Certes, la seule idée d'engloutissement suffisait à glacer mon sang ; mais j'aurais été moins secouée si j'avais détesté la victime. L'affreuse mort de Bob contredisait toutes les règles ; n'importe quoi pouvait arriver.

§27

Comment, ici, ne pas voir un écho direct de la fin de l'histoire de Simone et de Zaza³⁶ ? Le boa serait ainsi la métaphore de ce « crime spiritualiste³⁷ » auquel aurait succombé Zaza. La deuxième histoire est bien sûr celle de *L'Écolier d'Athènes*³⁸ (150).

Théagène, écolier sérieux, appliqué, raisonnable, était subjugué par le bel Euphorien ; ce jeune aristocrate, élégant, délicat, raffiné, spirituel, impertinent, éblouissait camarades et professeurs, bien qu'on lui reprochât parfois sa nonchalance et sa désinvolture. Il mourait à la fleur de l'âge et c'était Théagène qui cinquante ans plus tard racontait leur histoire. J'identifiai Zaza au bel éphèbe blond et moi-même à Théagène : il y avait des êtres doués et des êtres méritants, et c'est irrémédiablement dans cette dernière catégorie que je me rangeais.

³³*Ibid*, p. 129 et 131.

³⁴Voir dans le volume « Foliothèque », par exemple, « les forces de mort », p. 140-142 ou Pléiade, I, p. 1237-8.

³⁵L. Jacolliot, *Le Coureur des jungles*, 1888.

³⁶Sur la non exactitude du souvenir de lecture, on pourra lire la note p. 1253 dans Pléiade, I. On pourra lire aussi l'analyse de la même histoire faite par Sartre dans les *Carnets de la drôle de guerre*.

³⁷Dans l'avant-propos de 1979 de *Quand prime le spirituel*, Beauvoir écrit qu'elle y avait « manqué le récit de ce qui était à [s]es yeux le grand crime spiritualiste : la mort de Zaza » (S. de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, Gallimard, 2006, p. 28)

³⁸A. Laurie, *L'Écolier d'Athènes*, 1896.

§28 Le parallélisme est ici non pas suggéré mais affirmé : dans sa restitution du passé, Simone de Beauvoir insiste donc sur l'anticipation projective. Le jeu des mises en abyme – implicite et explicite –, par le biais de ces deux lectures, renforce l'idée d'une mise au tombeau macrostructurelle.

§29 En faisant le portrait de Zaza, en la plaçant comme élément clé d'une structure qu'elle détermine entièrement, et en redoublant son histoire dans un jeu d'hypotextualité référente, *Mémoires d'une jeune fille rangée* qui la convoquent à la lumière de son décès, deviennent ainsi une manière de tombeau, par lequel Beauvoir « rend un vibrant hommage à son amie et accomplit en même temps une œuvre de réparation »³⁹

CONCLUSION

§30 La mort, les morts, Zaza... S'il est une mort qui prédomine dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, c'est bien sûr celle de Zaza. Elle cristallise ce passé que Beauvoir tout à la fois célèbre et liquide en le fixant. Faire de *Mémoires d'une jeune fille rangée* un livre de mort, un livre sur *la* et *les* morts n'est donc pas forcer la lecture mais prendre acte de la dimension mortuaire de cette œuvre.

§31 Il resterait peut-être une dernière disparition que le livre permettrait tout à la fois d'approcher et, finalement, d'entériner : non pas celle de la figure maternelle dont certains ont pu dire qu'elle y était symboliquement tuée⁴⁰ mais celle du cousin Jacques⁴¹, que Beauvoir élimine également⁴², peut-être parce que, d'une certaine façon, sa vie entre

³⁹Pléiade I, p. 1236

⁴⁰Voir à ce sujet A. Hughes, « Murdering the Mother : Simone de Beauvoir's *Mémoires d'une jeune fille rangée* », *French Studies* 48, n° 2 (April 1994), p. 174-83.

⁴¹Citant dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* un de ses carnets, Beauvoir dit avoir noté ne plus l'aimer et commente : « Somme toute, cette brutale liquidation ne me surprenait pas ». La lecture des *Cahiers de jeunesse*, récemment publiés, tend à montrer que tout fut infiniment plus complexe que la restitution-recomposition des *Mémoires* ne le laisse penser : il ne fut pas si facile pour Beauvoir d'oublier « l'admiration intellectuelle et l'amour pour Jacques » qu'elle avait chantés « pendant trois ans, de 1926 à 1929 » (A. Golay, *Beauvoir intime et politique, la fabrique des Mémoires*, Lille, Septentrion Presses Universitaires, collection perspectives, 2013, p. 118.). Le portrait féroce qui est fait – dont le point culminant est certainement la description de la dernière entrevue – participe de la mise à distance de cette figure au statut ambigu.

⁴²Barbara Klaw écrit ainsi : « Elle le tue symboliquement en décrivant le moment de sa mort quand, sans le sou et sans amour, il se lamente de ne pas avoir décidé de se marier avec elle » (« Simone de Beauvoir, cousin Jacques du journal intime à l'autobiographie », *(Re) Découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir, du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, sous la direction de J. Kristeva, P. Fautrier, P.-L. Fort, A. Strasser, Latresnes, Éditions du Bord de l'Eau, 2008, p. 85).

§32

en résonance avec Zaza : « Autour de Simone, donc, deux destins tragiques : Zaza, Jacques⁴³. »

Cette omniprésence de la mort et du deuil dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* est fondamentalement à l'image de leur poids dans l'ensemble de l'œuvre beauvoirienne : romans, essais, écrits à la première personne se placent à bien des égards sous ces auspices thanatiques. Deux autres écrits à la première personne de ce « vaste continuum des textes à la première personne⁴⁴ » en seront d'ailleurs entièrement investis : *Une mort très douce* (1964) que Beauvoir articulera autour de la disparition de sa mère et *La Cérémonie des adieux* qu'elle consacrera à la mort de Sartre. Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* serait ainsi le premier jalon d'une entreprise d'exploration de soi profondément marquée par la disparition⁴⁵, aussi bien abstraitement que concrètement, peut-être, comme l'écrivait Beauvoir dans *La Force de l'âge*, parce que « la mort [l]'a épouvantée dès qu'[elle a] compris qu'[elle était] mortelle⁴⁶ ».

⁴³S. de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, 1926-1930, op. cit., p. 31.

⁴⁴J.-L. Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2008, p. 177.

⁴⁵A. Strasser dans « Des morts en souffrance » en explore certaines modalités et motivations d'écriture. (iLes *Cahiers de l'Herne Simone de Beauvoir*, op. cit., 2013, p. 406-411)

⁴⁶S. de Beauvoir, *La Force de l'âge* (1960), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 686.

Quelques mots à propos de : Pierre-Louis Fort

Maître de conférences à l'université de Cergy-Pontoise et membre du laboratoire Agora de l'UCP, Pierre-Louis Fort consacre ses recherches à la littérature française des XX^e/XXI^e siècle et à la littérature de jeunesse. Il est l'auteur de *Ma mère, la morte, l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux* (Imago, 2007), *Critique et littérature* (Gallimard, 2008) et co-éditeur de *La France et l'Algérie en 1962* (avec C. Chaulet Achour, Karthala, 2014) ainsi que d'*Annie Ernaux, un engagement d'écriture* (avec V. Houdart-Merot, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015). Nombre de ses travaux portent sur l'œuvre de Simone de Beauvoir. Outre plusieurs articles interrogeant ses écrits à la première personne, il a co-édité *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir : du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux* (avec J. Kristeva, P. Fautrier et A. Strasser, Editions du Bord de l'eau, 2008) et récemment publié un essai de synthèse : *Simone de Beauvoir*, coll. « Libre cours », PUV, 2016.

Pour citer cet article

Pierre-Louis Fort, « Les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : mémoires d'une jeune fille endeuillée ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 30/11/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/413>.