

*Deviser les senefiances des portraits de la chambre aux
images : fantasmagories interprétatives et sens de la merveille
dans la Mort le roi Artu (334.12 à 344.24)*

Catherine Nicolas

§I

Contrairement¹ à la *Quête del saint Graal*, la *Mort Artu* n'accorde qu'une place très restreinte aux exposés de *senefiance* et à la pratique du commentaire. Les ermites du *Lancelot en prose* et de la *Quête* ne sont plus qu'un lointain souvenir furtivement rappelé et très vite effacé par la folie nouvelle qui s'est emparée des personnages². Deux cas de figure se présentent. Dans le premier, les signes semblent devenus clairs et transparents et,

¹Nous nous référons à l'édition au programme des agrégations de Lettres et de Grammaire dont nous ne donnerons désormais plus que les numéros de page et de lignes : *La mort du roi Arthur*, éd. David Hult, LGF (Lettres Gothiques), 2009. Le passage sur lequel nous nous concentrerons est aux pages 334.12 à 344.24. Les italiques dans les citations ont valeur de soulignement et sont de notre fait.

²Le terme *senefiance* n'apparaît que cinq fois dans le roman, dont trois fois dans l'épisode de la chambre aux images, une fois pour rappeler à Gauvain la *senefiance* du léopard et du serpent du Palais Aventureux que l'ermite lui avait délivrée (364.4), et une fois pour désigner les signes qu'Arthur découvre au cours du trajet qui le mène jusqu'à la plaine de Salesbières et qu'il reçoit comme « *taines senefiances de sa mort* » (810.15).

même s'ils étonnent encore les personnages et les laissent un instant *esmaiez, esbahiz*, ou *trespensez*, ils n'appellent plus d'interprétation dans la mesure où ils ne font que répéter la fin annoncée et inscrite dans le plan divin depuis les origines des temps arthuriens. C'est le cas des multiples *senefiances* de sa mort que le roi Arthur rencontre sur le chemin de la plaine de Salesbières (810.15), qui ne sont plus que des présages ou des prophéties de sa fin prochaine. Dans le second cas, les événements sont suffisamment étonnants pour déclencher un processus ironique, mais l'interrogation est vite étouffée par une lecture univoque, souvent fragmentaire et surtout parfaitement subjective. C'est le cas, par exemple, de l'épisode de la manche de la demoiselle d'Escalot au cours duquel Gauvain s'étonne que Lancelot ait donné son amour à cette demoiselle qui, si belle soit-elle, ne semble pas au niveau de la prouesse exceptionnelle du chevalier. Gauvain est surpris, mais il ne s'interroge pas davantage car, pour lui, les signes sont univoques : « il vos aime par amors, car autrement n'eüst il mie portee tele *enseigne* » (244.29-30). Il n'est donc pas nécessaire de chercher plus loin les motivations de Lancelot³.

§2

Si la première catégorie annule la nécessité du commentaire en révélant le sens de l'Histoire confié à Merlin, la seconde fait apparaître une multitude de commentaires possibles qui révèle un dysfonctionnement dans la lecture des signes et dans la construction de la *senefiance* telle que le roman la pratiquait jusqu'à la fin de la *Queste*. Jusque-là, l'étonnement provoqué par l'apparition de la merveille déclenchait la recherche du sens et le commentaire des bons ermites garantissait l'accès à la vérité. Mais dans la *Mort Artu*, le lien semble avoir été brisé entre merveille et vérité et il semble que ce soit précisément par le commentaire que la rupture soit advenue : dès lors que le Graal et les ermites ont déserté le paysage romanesque, tous les personnages sont habilités à commenter les gestes et les paroles des autres, mais sans qu'une assignation ferme de leur autorité soit possible et sans que l'on sache clairement ce qui cautionne *leur* vérité. À partir de là, toutes les analyses semblent permises et toutes les vérités également, comme si la *Mort Artu* n'était plus qu'une coquille vide, l'histoire d'un irréconciliable conflit des interprétations où plusieurs régimes de vérité pouvaient cohabiter dans une immense cacophonie⁴. La

³On retrouve ici le Gauvain du *Lancelot en prose* ou même du *Conte du Graal* dont le regard s'arrête à la hauteur de la belle porteuse du Graal sans parvenir à s'élever jusqu'au *vessel*. Du point de vue de Lancelot, les choses sont un peu différentes : c'est « *por amor de la rien el monde qu'il le plus aime* » (204.21), qu'il accorde le don à la demoiselle et se présente incognito au tournoi. Autrement dit, c'est pour l'amour de la reine qu'il fait ce geste fou mais, du même coup, sublime. La reine sera, à son tour, abusée par la lecture de Gauvain et, de là naîtra son immense jalousie.

⁴Sur la question du code qui sous-tend chaque lecture, voir l'article de Michèle Szkilnik, « Loiauté et traison dans la *Mort le roi Artu* » (*Op. cit. : revue de littérature française et comparée*, 3, 1994, p. 25-32), en particulier les pages sur le conciliabule des frères de Gauvain et la lecture que chacun fait, selon le code

question touche donc moins à la nature de la merveille⁵ qu'à son interprétation et, plus précisément, à l'herméneutique difficilement assignable qui semble toucher la plupart des personnages, avec les conséquences catastrophiques que l'on connaît sur le destin du royaume arthurien.

§3

Souvent lu comme une « mise en abyme du récit et de son écriture⁶ » et un lieu privilégié pour observer la « dégradation des signes qui affecte progressivement le monde arthurien dans la *Mort le Roi Artu*⁷ », l'épisode de la chambre aux images du Palais de Morgane est aussi le lieu idéal pour explorer l'herméneutique malade du roman et l'état de la faculté de mémoire du roi au moment où les paroles d'Agravain, qu'il tenait jusqu'ici pour des mensonges, deviennent pour lui « greigneur verité que devant » (344.4)⁸. Arthur y est confronté à une série de phénomènes étonnants dont il interroge d'abord la nature diabolique en se signant, avant de rester *esbahiz* et *trespensez* face à la merveille des merveilles qui se révèle à lui sous la lumière du matin, dans la chambre où Lancelot prisonnier a peint son histoire de chevalier idéal amoureux de la reine. Curieusement, pour Arthur, les signes sont clairs et transparents – « ge voi tote apertement

courtois (Gauvain) ou féodal (Agravain), de l'histoire des amants. Voir aussi l'article de Catherine Croizy-Naquet sur le discours de Bohort à Guenièvre où le code courtois et le discours clérical se mêlent pour donner un résultat tout à fait inattendu dans la bouche du chevalier chaste (« Le discours de Bohort ou l'impossible dialogue avec la reine », *Op. cit. : revue de littérature française et comparée*, 3, 1994, p. 15-23).

⁵ Il y a peu de vraies merveilles dans la *Mort Artu* et, si l'on met de côté les prodiges qui accompagnent le retour de l'épée Excalibur au Lac (voir l'article de Joël Grisward, « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz », *Romania*, 90, 1969, p. 289-340 et 473-514) et le rayon de soleil qui signale la colère divine lorsqu'Arthur frappe Mordret, les phénomènes qui étonnent et frappent les personnages sont essentiellement des paroles ou des comportements provisoirement inexplicables.

⁶ Alain Corbellari, « Arthur et les mystères de la chambre noire. Révélation et espaces intérieurs dans la *Mort le roi Artu* », dans *Temps et histoire dans le roman arthurien*, éd. Jean-Claude Faucon, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 1999, p. 83-92 ; citation p. 83. Outre cet article, voir en particulier celui de Nelly Andrieu-Reix intitulé « D'amour, de vérité, de mort. Signes et enseignes », dans *La Mort le roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, « Unichamp », 1994, p. 9-24.

⁷ A. Corbellari, art. cit., p. 83.

⁸ Le commentaire de Morgane peut alors être envisagé dans une étonnante continuité avec les commentaires de la *Queste* où les chevaliers sont confrontés à des aventures merveilleuses (visions, songes, rencontres) qui révèlent l'état de leur mémoire en se donnant comme le reflet en miroir de l'image de Dieu qui est en eux – selon le modèle de la théologie augustinienne – et que les ermites explicitent en établissant du même coup une hiérarchie des chevaliers des plus terrestres aux plus célestes. Dans ce roman, le diable prend la forme du mauvais commentateur qui déforme l'image de Dieu au lieu de la réparer, comme Morgane le fait ici. La *Mort Artu* rejoint ici les inquiétudes des théologiens contemporains face aux dangers de l'image. Sur cette question voir A. Corbellari, art. cit., p. 86-88.

que il s'en est acointiez » (336.9-10) – et n'appellent pas de glose puisque les images sont accompagnées des *senefiances* que le roi peut lire⁹. Ce qui l'interpelle, ce n'est pas tant la merveille qui se déploie sous ses yeux sous forme d'images peintes que la lecture qu'il en retient : la relation qui unit Lancelot et la reine est une relation charnelle. Et lorsque le roi interroge sa sœur, c'est simplement pour s'assurer que « la senefiance de cez lettres est veraie » et que ce qu'il voit « est veritez tot ainsi come ceste escripture le tesmoigne » (336.8 et 11), condition pour que cette révélation soit effective.

§4

Ce qui pose problème ici, ce ne sont donc pas les signes, ni leur *senefiance*, mais leur *veraie senefiance*, autrement dit ce qui relie la signification à la vérité¹⁰. Et c'est sur ce lien que le roi va interroger la fée : « Or vos requier je, [...] que vos me dites *qui cez ymages portrest*. Et se vous en savez la *veraie senefiance*, si me la dites » (336.19-23). Plus tard, lorsqu'il pose à nouveau la question avec une pointe d'agacement après une première relecture, image par image, des fragments du discours amoureux de Lancelot – « Mes or me dites *qui ces pointures fist* » (340.26) –, il apparaît bien clairement que ce qui pose problème au roi, c'est l'assignation de cette *escripture* offerte à la lecture, autrement dit, qui en est l'auteur, qui en garantit la *senefiance* et la vérité. La réponse vient sans délai la seconde fois : « Certes, fet ele, Lancelot del Lac » (340.26), mais elle est encore incomplète, car d'une part Lancelot n'a pas l'autorité infuse des ermites de la *Queste* et, d'autre part, plusieurs images du chevalier sont mises en concurrence à ce moment-là dans la mémoire d'Arthur. Tout se joue alors, dans le conflit des images, entre la figure de Lancelot qui émane des images peintes – qui est aussi l'image idéale qui habite la mémoire d'Arthur dans la première partie du roman – et la figure que voit le roi *apertement* – et que Morgane s'appliquera à détailler pour la graver durablement dans sa mémoire. De là la nécessité, pour Morgane, d'accompagner le nom de Lancelot de tout un arsenal fantasmagorique afin de faire exister cette seconde image de Lancelot aussi puissante que ses peintures et parvenir à ses fins. Les machines de la mémoire sont en marche, celles du basculement du roman également car c'est de cette mauvaise *remembrance* d'Arthur, de cette altération de sa mémoire, que viendra la guerre et la mort du roi¹¹. Reste à voir quelle image se dégage finalement des paroles de Morgane, et comment l'épisode des *portrai-*

⁹Le terme *senefiance* renvoie sans doute ici au récit qui accompagne les images peintes, puisqu'il élucide l'identité des personnages représentés.

¹⁰Ce lien ne posait pas problème dans la *Queste*, sauf pour le faux ermite, car la condition même des commentateurs suffisait à garantir l'accès à la vérité, elle-même cautionnée par la vérité révélée.

¹¹C'est ce que Lancelot lui rappellera, en donnant une deuxième fois son interprétation de l'hommage de Galehaut, lorsqu'il quitte la Bretagne pour retourner dans ses terres : « Se de cele jornee vos *menbrast* si com il deüst fere, ja de guerre partir contre moi ne vos entremeissiez » (618.23-24).

tures permet de prendre la mesure de cette herméneutique malade où le diable s'immisce dans chaque détail, en élucidant, par contre-coup, l'image de Lancelot que véhicule le roman et dont tous « se merveillent » et s'étonnent, autant à la cour que sur le champ de bataille.

§5

Lorsque Morgane laisse la lumière envahir la chambre dans laquelle Lancelot avait « trestote portrete l'estoire de lui et de la roïne Guinevre » (328.6-7) et qu'elle place sous les yeux d'Arthur les images peintes et les lettres inscrites par le chevalier, elle rouvre sous nos yeux de lecteurs cycliques les meilleures pages de l'*Estoire messire Lancelot del Lac* – miniatures, texte et rubriques incluses –, dont nous nous apprêtons à lire les derniers feuillets. Quelques images mémorables suffisent à réveiller le souvenir de ces lectures courtoises et de ces épisodes fameux que la *Queste* avait quelque peu obscurcis : c'est le temps de la jeunesse et de l'amour, des aventures et des premiers exploits du *chevalier noviaus* incapable de se déclarer à la reine ; le temps de l'amitié avec Galehaut, le fils de la Belle Géante, qui est aussi un voisin belliqueux d'Arthur finalement fédéré au nom d'une amitié exceptionnelle, et puis le moment du premier baiser des amants¹²... Notre ravissement de lecteur, emporté par l'enthousiasme de Lancelot qui revit et nous fait revivre ces événements dans le présent de sa prison, n'est toutefois que de courte durée car, si nous nous laissons porter par les merveilles de chevalerie des premières images où Arthur ne voit « onques illuecques nes une chose que il reconeüst tot a voire par les noveles que l'en aporloit tote jor a la cort » (334.30), nous ne passons pas moins du ravissement heureux au doute inquiet lorsque nous prenons garde à l'identité de la commentatrice et au contexte d'apparition de ces images. En effet, depuis le début, le narrateur est tout occupé à contextualiser le tête-à-tête d'Arthur et de sa sœur dans des lieux qui ne cessent de connoter une présence diabolique : c'est sous un soleil qui darde des rayons un peu trop « beax et clers » (334.12) pour ne pas être suspects¹³, assis sur un lit où il se *delite*

¹²Le moment du dévoilement des images est à mettre en relation avec l'épisode où la demoiselle d'Escalot montre à Gauvain l'écu de Lancelot, et avec celui au cours duquel Lancelot dépose lui-même son écu en l'église Saint-Etienne de Camaaloth pour en faire une relique de ses merveilles au moment où il quitte la Bretagne pour retourner dans ses terres (242.13-16 et 622.14-20). Dans les deux cas, l'écu se donne comme un analogue du chevalier qui révèle son identité ou rappelle ce qui fait de lui le meilleur chevalier du monde. C'est une image transitive, comme une relique.

¹³« Celui jor fist molt bel tens et li soleuz fu levez beax et clers qui se feri leenz de totes parz, si que la chambre fu plus clere qu'ele n'estoit devant » (334.12-14). Tous les indicateurs de la merveille sont ici présents pour nous inviter à interroger le cadre de la chambre qui pourrait être celui de la rencontre amoureuse (*soleuz, seul a seul, se delitoient*) ou de l'apparition d'un cortège graalien (Arthur voit sortir d'une chambre un peu à l'écart deux demoiselles portant des cierges allumés dans des chandeliers d'or), mais qui sera celui de la révélation de l'amour de Lancelot et Guenièvre au regard puis à l'esprit du roi. La lumière

de la conversation séductrice de sa sœur, que le roi voit apparaître les peintures de Lancelot. L'épithète attribuée à *Morgue la desloiaus* autant que l'énergie que met la fée à se construire un éthos aussi brillant que les tentures de son palais¹⁴ se combinent pour nous inviter, s'il est encore nécessaire de le faire, à douter des nouvelles résolutions de la sœur d'Arthur¹⁵ dont nous avons expérimenté plus tôt dans le cycle les ruses diaboliques et dont nous connaissons les intentions peu louables. Ce sont autant d'indices d'une lecture qui s'annonce biaisée et qui n'aura rien à envier à celles des faux ermites de la *Queste*. La seule hésitation vraiment permise au lecteur sera de savoir s'il faut ranger Morgane du côté des *losangiers*, et si elle veut, comme eux, mettre en échec la relation courtoise et se venger autant de Lancelot qui ne l'a jamais aimée que de Guenièvre qu'elle hait, du côté des *felons* qui, comme Mordret, en veulent à la seigneurie d'Arthur et veulent affaiblir son pouvoir royal¹⁶, ou du côté des demoiselles tentatrices de l'*Estoire* ou de la *Queste* qui échouent *in extremis* à séduire les chevaliers isolés¹⁷.

§6

Dès l'ouverture de son commentaire, le jeu de Morgane est clair, et la perfidie de sa rhétorique tient à peu de choses : partie d'une vérité connue et partagée¹⁸ qui ne concerne que Lancelot – le jeune homme aime la reine depuis le premier jour de sa chevalerie et il accomplit toutes ses prouesses pour l'amour de sa dame¹⁹ –, elle amène Arthur à reparcourir les épisodes bien connus de la vie du chevalier en recentrant le propos sur lui-même par le choix de la deuxième personne (« ce poïstes *vos* bien savoir », « *vos* y

toute luciférienne, comme les tentures apparues comme par magie sur les murs extérieurs juste avant l'entrée d'Arthur, interroge la nature diabolique des lieux et de la commentatrice. Cette fois Arthur ne se signe pas et ne vérifie donc pas l'origine du discours qu'il va entendre.

¹⁴Voir les pages 336.25 à 338.5.

¹⁵« Et ge le vos dirai donques, fet ele, en tele maniere que ja ne vos en mentirai de nul mot » (338.5).

¹⁶La comparaison systématique du luxe du palais de Morgane et de l'abondance du banquet avec ce que le roi aurait pu offrir à Kamaalot laisse cette hypothèse ouverte (326.2-10).

¹⁷Voir par exemple la tentation de Perceval dans la *Queste del Saint Graal*, éd. F. Bogdanow, LGF (Lettres Gothiques), p. 290-304. Comme ces demoiselles, Morgane se présente comme une demoiselle en danger face à la perspective des représailles de celui qu'elle ne veut pas nommer. La formulation n'est pas la même (les jeunes filles tentatrices de la *Queste* pleurent inlassablement leur *regne* perdu) mais la posture est proche.

¹⁸Le tour « voirs est » est récurrent dans le roman et souvent rattaché à un discours autorisé. C'est la formule qu'utilisera Fortune pour résumer le règne d'Arthur (802.14) ou que Bliobéris reprendra après le songe de l'archevêque et la mort de Lancelot (904.26). Ici, Morgane l'utilise perfidement car elle restreint la portée de l'énoncé vrai dès la phrase qui suit.

¹⁹Cette vérité n'est pas problématique en soi. Jean Flori explique comment les seigneurs donnaient leur femme à aimer aux jeunes chevaliers pour motiver leurs prouesses par un amour idéalisé (« Littérature et société au XIII^e siècle : mariage, amour et courtoisie dans les *Lais* de Marie de France », *Bien dire et bien apprendre*, 8, 1990, p. 71-98). Cette vérité n'engage que Lancelot et non pas les amants ensemble.

venistes primes », « *vos n'i poïstes metre le pié* », etc., 338.11-17) et en lui donnant le rôle de premier plan tandis que Lancelot est perfidement rejeté sous un « on » indéfini (338.13). Ce faisant, elle parvient à récrire l'histoire en retournant le regard d'Arthur sur lui-même et à faire accepter au roi une vérité en lui faisant *voir* ce qu'il n'a pas vu. Il le reconnaît d'ailleurs lui-même : « Certes ne m'*aperçui* je pas voirement, mes totevoies avint il tot einsi come vos dites de Keu le seneschal » (338.20-22). Pour cela, elle construit son discours de séduction sans utiliser aucun terme axiologique qui jugerait ou accuserait frontalement Lancelot. Elle ne travaille que sur les faits en établissant des liens de cause à effet qui n'ont pas lieu d'être afin de faire apparaître des liens binaires problématiques (Lancelot chevalier de la reine / Lancelot chevalier du roi / les époux royaux / les amants adultères) là où la relation courtoise dessinait un triangle amoureux non-problématique (Lancelot, chevalier du roi *et* de la reine). Arthur intègre donc les éléments d'interprétation diaboliques (ceux qui séparent, au sens étymologique du terme) de Morgane en les prenant comme des faits. Toutefois, la rhétorique de la fée ne parvient pas à lever tous les doutes du roi et deux interprétations restent encore possibles dans l'esprit d'Arthur, même si l'alternative montre que la coupure est déjà effective : « *mes ce ne sai je mie se ce fu por la roïne ou por moi* » (338.22-23).

§7

Face à ce demi-échec, Morgane relance son argumentaire (« Et i a il plus », 338.24) et repart étonnamment de l'image non-problématique du chevalier courtois qu'Arthur a sous les yeux²⁰. Et son récit semble suivre la lecture courtoise des *senefiances* qui accompagnent les images : même si l'image montre la défaite d'Arthur contre les troupes de Galehaut, Morgane rappelle que « l'enor en fu, si come la porteture dist, tote [sienne] ». Toutefois la perfidie de Morgane est encore à l'œuvre car on ne sait plus ce que l'image peinte met sous les yeux d'Arthur : on glisse de l'exploit du chevalier aux armes noires – et la couleur n'est sans doute pas inutile dans le processus mémoriel utilisé par Morgane – à l'hommage de Galehaut que l'on imagine genou à terre devant Arthur qu'il vient de vaincre – figure, s'il en est, de l'honneur d'Arthur. On glisse ensuite de l'hommage de Galehaut au désespoir de Lancelot mourant d'amour pour celle qu'il aime *destroïement* (340.14), puis à l'entremise de Galehaut qui intercède pour son ami auprès de la reine, et enfin au baiser des amants. De l'hommage vassalique de Galehaut au baiser de Lancelot à la reine, il n'y a qu'un pas que Morgane saute en jouant du sommaire et de la quasi simultanéité des faits (*et si com*, 340.9). La construction mémorielle est très habile car Morgane joue de l'intermittence des images et parvient à faire voir à la place de la scène

²⁰ « Sire Lancelot del Lac ama molt durement ma dame la roïne Guinievere, et tant come nus cuers mortex porroit plus amer nule dame de tot le monde. Mes onques, ne par lui ne par autre, ne li descovri, et tant se travailla por s'amor que il fist totes les chevaleries que vos veez ilueques portretes » (338.24-340.2).

d'hommage le baiser des amants : elle remplace purement et simplement une des images peintes par une image mentale fondée sur les mêmes structures triangulaires. Pour ce faire, elle superpose des relations équivalentes (roi-vassal / reine-amant, relation vassalique / relation amoureuse, artisan de la paix / artisan de l'amour) afin que le roi ne voie plus la scène d'hommage mais l'allégeance de Lancelot à Guenièvre, autrement dit, non plus le geste politique entre hommes fondé sur l'idéologie féodale, mais le geste amoureux et intime, fondé sur l'idéologie courtoise. Arthur ne retient pas l'image qui est tout à son honneur mais l'autre image, celle que Morgane ne commente pas mais dont la symétrie suffit à donner le sens. Pris dans le système, Arthur la suit dans ce retournement de l'image où, à la place de son *enor*, il ne voit plus que « [sa] honte tot apertement et la traison Lancelot del Lac » (340.24). Le problème ici, c'est que lorsque le roi pense voir « tot apertement » la vérité, c'est précisément le moment où cette vérité vient d'être voilée par une image parasite. Là où le commentaire dévoilait la vérité dans la *Queste*, il la voile dans la *Mort Artu*.

§8

La suite fonctionne à peu près de la même façon, sauf que Morgane, au lieu de partir d'une image peinte, se donne comme point de départ une image mentale présente dans la mémoire d'Arthur :

Vos sovient il des .ii. assemblees qui furent a Kamaalot quant li conpaignons de la Table Ronde distrent que il n'iroient pas a assemblee ou Lanceloz del Lac fust par devers els, por ce que il en portoit toz jorz le pris ? [...] Vos en sovient-il donc ?
– Oil, molt bien, fet li rois Artus, *encor m'est il avis que je la voie* (342.5-6).

§9

La *demonstratio* de Morgane n'en est pas moins implacable : Arthur a sous les yeux les exploits de Lancelot incognito contre les chevaliers de la Table Ronde, et il en fait, comme précédemment, une lecture d'abord naïve conforme à son admiration pour le chevalier « car onques puis en leu ou [il fust] ne vi autant fere d'armes a .i. seul chevalier com il fist celui jor » (342.7-8). Mais ce n'est pas cette image qui intéresse Morgane : elle la fait donc disparaître brutalement en jouant une fois de plus sur les circonstants et les faits simultanés : « quant il s'en parti a cele foiz de la cort, il fu perdu plus d'un an et demi » (342.10-11). Et c'est par cette éclipse qu'elle parvient à la remplacer par une autre : dans l'obscurité de la prison, c'est le chevalier-peintre qui réapparaît, celui qui permet à Morgane – comme le soulignent les nombreux déictiques (« cele fenestre la », « lors li mostre les fers », 342.20) – de revenir dans la chambre où elle se trouve avec son frère et de rediriger le regard du roi vers les barreaux qui en ferment la fenêtre. L'image trouve encore une fois sa légitimité dans ce qu'Arthur voit et qu'il ne peut pas remettre en question, ici les barreaux de fer. La conclusion qu'il formule vient donc en toute logique au vu

de la solidité des grilles : « Si dist li rois Artus que cele chose si n'estoit pas ovre d'ome mes ovre de deable » (342.21-23)²¹. Mais dans la formulation de sa conclusion, le brouillage est déjà sensible : la « chose » dont il parle est-elle seulement le fait de parvenir à desceller les barreaux ? ou a-t-il déjà aperçu la figure du diable dans les images déployées dans sa mémoire par Morgane ? Le commentaire qu'il donne des propos d'Agravain après mûre réflexion explicite son propos : « Cuidoie tot verairement que il me mentist. Mes *ceste chose qui ci* est moine a droite certineté mon cuer, et greigneur verité me semble que devant » (344.1-4). En ramenant le regard d'Arthur vers les barreaux de la fenêtre, Morgane a mis devant les yeux d'Arthur une figure diabolique qui vient donner autant d'autorité aux images qu'elle a fait apparaître qu'à celles de Lancelot. Son propos est, là encore, révélateur car il peut dire de façon équivalente « come ces ymages le tesmoignent » et « come vos m'avez ici conté orendroit » (344.6 et 26). L'*escripture* et le *conte* se confondent dans l'esprit d'Arthur comme les deux autorités – de Lancelot et du diable – le font. Là est le tour de force de la fée et sa victoire : par de simples jeux de glissements successifs et de superposition d'images, Morgane recouvre par la magie de sa rhétorique les images peintes par Lancelot, comme elle avait recouvert les murs de son château de tentures somptueuses. Elle parvient ainsi à inverser la figure du chevalier idéal et à immiscer dans l'imagination d'Arthur la figure diabolique qu'elle voulait lui révéler.

§IO

Du point de vue diégétique et narratif, le discours de Morgane est très efficace, puisqu'il permet d'autoriser les paroles d'Agravain et de faire basculer le roi vers sa chute inéluctable. En cela, il est un moteur de l'action. Mais ce n'est pas de ce point de vue qu'il est le plus intéressant, car, en faisant apparaître une image déformée de Lancelot dans la mémoire d'Arthur, bien plus qu'à un basculement diégétique, il nous invite à un basculement herméneutique. En recouvrant l'image de Lancelot d'un voile diabolique, en déformant l'image du chevalier qui était présente dans la mémoire du roi, Morgane nous donne à voir la nature de la maladie d'Arthur, et appelle également le face-à-face de deux figures de Lancelot. Pour schématiser, elle oppose le chevalier blanc et le chevalier noir, la figure idéalisée et l'image « défigurée » du chevalier. C'est donc une configuration en diptyque qu'il nous faut maintenant élucider pour voir ce qu'elle peut nous apprendre du personnage de Lancelot et du sens de cette fin de cycle qui est autant la fin du royaume arthurien que celle du meilleur chevalier de tous les temps.

§II

En recouvrant les images d'un simulacre de vérité (« et greigneur verité me *semble* que devant », 344.3-4) et en ramenant les images mentales à des *choses* bien visibles et bien

²¹La variante du manuscrit F, « faite de main d'ome mais de main de diable », superpose clairement les barreaux arrachés et les peintures.

tangibles (les barreaux), Morgane fait faire à Arthur le cheminement inverse de celui que les ermites proposaient aux chevaliers de la *Queste* qui, eux, partaient de leurs aventures et des données des sens pour remonter vers la raison pure et *l'intellectio* en utilisant le moteur de la mémoire et de l'imagination puis de la raison. En cela, elle ne fait que décaler dans l'ordre du *mirabilis* dysphorique ce que le discours du diable provoquait dans celui du *magicus* dans la *Queste* : sa parole est une parole de dissemblance mais dans le cadre profane. De fait, de la même façon que, sous l'effet des paroles du diable ou du faux ermite, la mémoire du chevalier déformait l'image de Dieu qui était en lui au lieu de la redresser, de la même façon, sous l'effet du discours de Morgane, la mémoire déformée d'Arthur défigure Lancelot et relit son histoire sur le mode charnel – « ge voi tote apertement que il s'en est acointiez » (336.9-10). Il n'est évidemment pas question de conclure ici en affirmant que face à la noire figure du diable et à la lecture charnelle, il faut opposer une lecture spirituelle de la relation courtoise et faire de Lancelot un nouveau Galaad. Non. Mais le retournement de l'image de Lancelot dans la mémoire du roi nous invite à nous interroger sur cette image première que le bon roi Arthur n'avait pas voulu écorner avant de tomber dans le piège de sa sœur. Au-delà de cette image première, c'est donc sur les images de Lancelot qui ont frappé notre mémoire de lecteur qu'il faut nous pencher maintenant afin d'essayer de réévaluer l'image ambiguë du chevalier que nous donne le début du roman²² et celle, un peu trop sainte, que nous propose le songe de l'archevêque à la fin²³. Dans l'intervalle, les mots et les gestes étonnants de Lancelot attirent assez souvent le regard de ses compagnons ou de ses adversaires pour que le lecteur puisse y reconnaître les balises discrètes d'une merveille à élucider et les traces mémorielles de l'image d'un chevalier merveilleux à opposer au simulacre morganien.

§12

S'il ne fallait garder qu'une seule image frappante de la merveille de Lancelot, sans doute les lecteurs retiendraient-ils pour la plupart l'épisode où, au cœur du siège de la Joyeuse Garde, Lancelot se met – à la surprise de tous – à protéger le roi des coups mortels de ses compagnons. Selon le narrateur, Lancelot « trop *amoit* lo roi de *grant amor* si que il ne poïst pas avoir cuer de lui mal faire » (594.11-12). Le chevalier ajoute : « il m'a *bien*

²²La situation de Lancelot au début de la *Mort Artu* n'est pas claire car, d'un côté, il est encore disqualifié par son amour pour la reine dont il brûle à nouveau dès son retour à la cour (188.16-190.12), mais, de l'autre, il est reconnu partout comme le meilleur chevalier du monde et aimé de tous, même de Gauvain qui, non sans une pointe d'humour, regrette de ne pas être une demoiselle pour que Lancelot puisse porter sa manche (234.27-30).

²³« J'estoie, fet il, en si grant joie et en si grant compaignie d'angres c'onques ne vi autant de gent en leu ou je fusse ; et emportoient lassus el ciel l'ame de nostre frere Lancelot » (904.13-17). Le récit reprend ici le modèle des récits de vision de l'au-delà très répandues aux XII^e et XIII^e siècles, en particulier dans le milieu cistercien.

fet et *honor* de tot ce qu'il pot, por quoi il n'avra ja mal par moi » (596.3-5). Et enfin le roi commente les faits en remettant sous les yeux de ses hommes le geste merveilleux de Lancelot :

Seigneur avez veü qui Lanceloz a hui fet por moi, qui estoit au desus de moi ocirre et ne volt onques metre main en moi, tot me peüst mener a mort se lui pleüst ? Par foi, or a il passé de *debuenereté* et de *cortoisie* toz les chevaliers dont je onques oïsse mes parler. Or vodroie je molt, se Dex me conselt, que ceste geurre n'eüst onques esté encomencie, que plus a hui vencu mon cuer par sa *debuenereté* que toz li monz n'eüst par force (596.15-24).

§13

Les trois commentaires élucident à leur façon le geste insensé de Lancelot en mettant en avant quatre éléments : le grand amour du chevalier pour le roi, sa loyauté, sa *debuenereté* et sa courtoisie. Or, si loyauté et courtoisie sont aisés à comprendre, et si amour peut sans doute être explicité dans la recomposition du triangle courtois (Lancelot chevalier de la reine *et* du roi, partageant un même lien d'amour avec chacun des deux), *debuenereté* n'est pas aussi évident à élucider. Peut-être faut-il le mettre en relation avec la question de la mémoire dans la mesure où c'est au moment où le roi ne « menbrast [pas] si com il deüst fere » (618.23) l'honneur que Lancelot lui a fait en le réconciliant avec Galehaut qu'il perd la *bontez* qui devrait être celle d'un bon roi et qu'il se trouve du même coup rejeté du côté des *mescheants*. De son côté, Lancelot, malgré toutes les péripéties, ne déforme jamais l'image du roi honorable et bon qu'il porte en lui, ce qui fait de lui le dernier des *bons* chevaliers²⁴. Le retour à la question de la mémoire permet donc d'élucider le couple *debuenereté* / *mescheance* et d'opposer Arthur et son défaut de mémoire à Lancelot qui ne cesse de rappeler l'honneur qu'il doit à son seigneur malgré toutes les bonnes raisons qu'il aurait de l'oublier. La bonté et la mémoire bien orientée semblent donc des éléments à retenir pour définir ce qui fait la merveille de Lancelot par opposition à la *mescheance* d'Arthur.

§14

Un troisième élément interpelle le lecteur dans le discours de Lancelot : l'insistance du chevalier à mettre en avant sa *volenté* lorsqu'il répond à la demoiselle d'Escalot qui s'inquiétait de l'absence de liberté de son cœur :

Ma volenté en faz ge bien, car il est del tot la ou ge vueil que il soit ; car il ne porroit estre en nul leu si bien assenez come la ou il est assis. Ne ja Dex ne doinst que il de

²⁴Lancelot garde cette image sans toutefois être naïf sur le devenir d'Arthur à qui il reproche violemment de ne plus être le bon roi qu'il était depuis qu'il a perdu la mémoire : « ne di je mie po poor de j'aie de vos, ainz le disoie por l'amor que vos deüssiez avoir a moi, se vos fussiez si *bons guerredonerres de bontez come rois deüst estre* » (618.25-28).

ceste volenté se parte, car après ce ne porroie ge puis vivre jor si aese come ge faz
orendroit (280.29-282.3).

§15

C'est sa *volenté* qui conditionne son amour pour Guenièvre, c'est également cette volonté qui le fera renoncer à la reine, et se retirer dans l'ermitage où il finira ses jours. Dès lors que l'on se souvient que, avec raison et mémoire, volonté vient compléter la liste des trois facultés de l'âme humaine – créée à l'image et à la ressemblance de la Trinité divine, mais mise à mal par la Chute – et le moteur de la restauration de l'image de Dieu dans l'homme²⁵, il semble que la merveille de Lancelot trouve à s'éclairer dans la combinaison de ces trois termes, avec un éclairage nouveau sur *debuenereté* qui serait alors le *sens*, la direction donnée par Lancelot à ses paroles et à ses actes²⁶. Cela ne nous amènera toujours pas à faire de Lancelot un chevalier céleste ou un saint, mais à voir en lui le meilleur chevalier *du monde*, autrement dit celui qui, dans l'amour qu'il porte à la reine comme dans celui qu'il porte au roi, à son clan ou à ses compagnons de la Table Ronde, reste fidèle à la Trinité – aussi imparfaite soit-elle – qui est en lui et qui garantit sa merveille.

§16

Au terme de cette enquête, il apparaît que le parcours mémoriel orchestré par les fantasmagories interprétatives de Morgane, loin d'être anecdotique, donne une perspective nouvelle à la lecture de ce roman où les pôles antagonistes traditionnels (Dieu et diable) se contentent chacun de darder un rayon de soleil pour manifester leur ire – contre Mordret le vrai *mescheans* pour le premier, contre Lancelot le seul qui garde sa *debuenereté* jusqu'au bout pour le second – et ne semblent plus garantir une axiologie suffisante pour soutenir l'herméneutique romanesque et lever l'impression de non-sens que la critique a souvent remarquée. Dans ce roman, ce ne sont pas tant les signes qui ont perdu leur sens que les interprètes qui n'ont plus la capacité de les lire correctement, faute de pouvoir s'appuyer sur une vérité unique et ferme. Le monde de la *Mort Artu*, après celui de la *Queste*, est un univers d'après la Chute – non plus celle des anges, mais celle des hommes – où la faculté de mémoire, désormais distordue, ne parvient plus à s'élever vers les valeurs

²⁵ Sur cette question, voir Marie-Madelaine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1964, p. 73-79.

²⁶ La liste des trois facultés de l'âme humaine apparaît déjà dans la *Queste*, déclinée, cette fois en *force dou cors, sens et memoire* (sur cette question, voir mon article sur la parole du diable dans la *Queste del Saint Graal* à paraître aux PULM dans le volume *Diabolus in littera*, (éd. F. Quero et C. Nicolas)). La *force dou cors* n'est plus tout à fait la même dans la *Mort Artu* où les chevaliers vieillissants n'ont plus le physique de leur jeunesse, mais la force du cœur n'en est que plus grande, comme en témoignent les exploits du roi Aguisant dans la bataille de Salesbières : « nus hom qui le veïst et seüst son aage ne fust qui ne s'en merveillast dont ce li poïst venir ; car cele proece ne li venoit mie de la force de son cors ne de ses membres, ainz li venoit del grant cuer qu'il avoit el ventre » (844.29-846.3).

sublimes d'amour et d'honneur qui faisaient la grandeur de la Table Ronde. Condamnés à des lectures charnelles des paroles et des gestes de leurs compagnons d'autrefois, les personnages nourrissent la haine et le ressentiment. Les conflits d'interprétation les enferment dans le cercle de leurs *charnels* amis – leur clan – et les mènent à leur perte. Face à eux, le bon chevalier est le dernier à garder la mémoire de ses merveilles, lui qui, par la force de son amour, a porté sa chevalerie aux confins du sublime.

§17

Deux forces antagonistes sont à l'œuvre dans le roman : celle qui sépare contre celle qui relie, celle du diable contre celle de Dieu, celle qui éloigne de la vérité et celle qui en rapproche. De ceux qui choisissent la première voie, seul Gauvain sera sauvé, *in extremis*, grâce à la reconnaissance posthume de sa faute – et peut-être Arthur également dont le *cuer* n'a jamais tout à fait basculé du côté des *mescheans*. Des autres, des bons, il n'en reste qu'un, Lancelot, qui, par sa prouesse, fait rayonner la plus humaine des forces, celle de l'amour, qui est aussi la plus divine de ses vertus. Sa tombe, à la Joyeuse Garde – lieu emblématique de son amour pour la reine et pour le roi –, est placée à côté de celle de Galehaut, pour rappeler que l'amour de Lancelot n'est pas seulement vertical, réservé à sa dame et à son seigneur, mais rayonnant vers ses compagnons de la Table Ronde, vers Gauvain, vers cet ami merveilleux qui, on s'en souvient, était mort d'amour pour lui. C'est là que finit le parcours mémoriel déclenché par l'herméneutique perverse de Morgane, mais là également que se cristallisent le sens du roman et peut-être son autorité, garantie non plus par la condition des ermites, mais par la force d'amour de Lancelot qui, en ses différentes espèces, est à l'image et à la ressemblance de l'amour divin. En définitive, en voulant usurper l'autorité des *escriptures* de Lancelot, garanties par sa merveille si puissante, Morgane nous amène à repenser l'autorité de l'*Estoire de messire Lancelot* dans son ensemble autour de la merveille de Lancelot qui restera le meilleur chevalier *du monde*. Bien qu'il ne parvienne pas à arrêter le monde arthurien dans sa chute, il est celui qui sauve, par la force de son amour, la part courtoise de la bonne chevalerie, la part du cœur, autrement dit la part humaine, mais aussi la part du roman.

Quelques mots à propos de : Catherine Nicolas

Catherine Nicolas, maître de conférence en langue et littérature du Moyen Âge à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, est l'auteur d'une thèse intitulée « Cruor, sanguis » : approche littéraire, anthropologique et théologique de la blessure dans les romans du Graal en prose (XII^e siècle) et de nombreux articles sur la matière bretonne. Elle a récemment publié, avec Irène Fabry-Tehranchi, *L'iconographie du Lancelot-Graal* (Turnhout, Brepols, 2021, collection « RILMA » dirigée par Christian Heck).

Pour citer cet article

Catherine Nicolas, « *Deviser les senefiances des portraitures de la chambre aux images : fantasmagories interprétatives et sens de la merveille dans la Mort le roi Artu (334.12 à 344.24)* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/710>.

La Mort du roi Arthur est-il un texte apocalyptique ?

Louis-Patrick Bergot

In verbis singulis multiplices latent intelligentia.

§1 L'étymologie d'un terme comme *apocalyptique* devrait nous mettre en garde contre toute affirmation hâtive. Il n'est sûrement pas judicieux de répondre d'emblée par l'affirmative à la question posée dans le titre de cet article. Au sens étymologique du terme, la *Mort Artu* ne semble pas être un texte apocalyptique.

§2 À l'origine, l'apocalypse ne marque pas la fin d'un monde : elle transmet seulement une révélation. Formé du verbe *καλύπτω* (« je couvre ») et du préfixe négatif *ἀπό*, le verbe *ἀποκαλύπτω* (« je découvre ») a donné naissance au substantif *ἀποκάλυψις*, qui désigne la découverte d'une chose couverte, voilée, inaccessible. Au sens littéral, l'apocalypse lève donc le voile qui recouvre une vérité divine. Elle la dé-couvre et la révèle aux hommes.

§3 Par extension, l'apocalypse est devenue un genre littéraire, qui répond à des codes d'écriture précis¹ et qui connut son apogée durant la période intertestamentaire, entre

¹Une définition du genre a été donnée par John Collins à la fin des années 1970 : l'apocalypse est « un genre de littérature de révélation qui, dans un cadre narratif, présente une révélation transmise par un

150 av. J.-C et 150 ap. J.-C. L'Antiquité a produit des dizaines d'apocalypses, parmi lesquelles l'Apocalypse de Jean eut le privilège de rejoindre le canon biblique et de clore le Nouveau Testament. La célébrité de ce texte, du Moyen Âge à l'époque moderne, explique pour beaucoup la réorientation sémantique subie par le mot « apocalypse ».

§4 Souvent convoqué aujourd'hui pour qualifier des catastrophes, le mot « apocalypse » a fini par devenir synonyme de « fin du monde » dans notre imaginaire contemporain. Cette redéfinition est due en partie à l'Apocalypse canonique, qui multiplie les descriptions de fléaux, de destructions et de créatures diaboliques, bien plus que tout autre texte apocalyptique.

§5 Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que *La Mort du roi Arthur* ait pu passer pour un texte apocalyptique, sinon pour l'un des textes les plus apocalyptiques de la littérature médiévale. Sa position finale dans la structure du *Lancelot-Graal* – similaire à celle de l'Apocalypse dans la Bible – et la description qu'elle donne de la destruction du monde arthurien et de ses membres, incitent à établir un rapprochement entre l'œuvre de Jean (dont l'identité reste indéterminée) et celle du Pseudo-Gautier Map (œuvre pseudépi-graphie, comme la plupart des textes apocalyptiques).

§6 Ce rapprochement a été effectué par de nombreux critiques, sans pour autant avoir donné lieu à une étude approfondie :

§7 – pour Alexandre Micha, la *Mort Artu* « serait après les deux Testaments *une manière d'Apocalypse* où s'abîment les grandeurs de ce monde² » (1987) ;

§8 – pour Marie-Louise Ollier, l'histoire arthurienne s'achève « sur une sorte de vision d'apocalypse, avec la fin du monde, confondu avec la communauté arthurienne³ » (1992) ;

§9 – pour Isabelle Weill, la *Mort Artu* est un « récit *quasi apocalyptique*⁴ » (1993) ;

être céleste à un destinataire humain et qui dévoile une réalité transcendante à la fois d'ordre temporel, dans la mesure où elle concerne le salut eschatologique, et d'ordre spatial, pour autant qu'elle implique un autre monde, le monde surnaturel » (John J. Collins, « Introduction : Towards the Morphology of a Genre », *Semeia*, 14, 1979, p. 1-19, cit. p. 9 : « "Apocalypse" is a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an other-worldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world »). Nous reprenons la traduction d'Anne Pasquier (« *Apocalypses* gnostiques. La découverte d'une identité adamique originelle », dans *Les visions de l'Apocalypse. Héritage d'un genre littéraire et interprétation dans la littérature chrétienne des premiers siècles*, dir. Françoise Vinel, Turnhout, Brepols, 2014, p. 53-80, cit. p. 54).

² Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Genève, Droz (« PRF », 179), 1987, p. 162.

³ Marie-Louise Ollier, « Introduction », dans *La Mort du roi Arthur*, trad. Marie-Louise Ollier, Paris, 10/18, 1992, p. 8.

⁴ Isabelle Weill, « Le temps du futur et le temps du passé dans *La Mort Artu* ou le système temporel d'un désastre annoncé », *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence,

- §10 – pour Philippe Walter, c'est une « conclusion tragique et *apocalyptique*⁵ » (1993) ;
- §11 – pour Nelly Andrieux-Reix, « *La Mort Artu* trouve sa dynamique narrative [dans la mise en scène de la vérité], jusqu'au terme *apocalyptique* du cycle qui s'y achève⁶ » (1994) ;
- §12 – enfin, pour Maurice Accarie, « comme le monde arthurien [...] est le monde tout court [...], la *Mort Artu* n'est pas seulement l'apocalypse d'un royaume temporel ; *c'est l'Apocalypse*⁷ » (2004).
- §13 Un certain consensus se dégage, qui consiste à voir en la *Mort Artu*, sinon une réécriture de l'Apocalypse, du moins une apocalypse médiévale. Cependant, certaines formules d'approximation (« *une manière d'Apocalypse* », « *une sorte de vision d'apocalypse* », « *quasi apocalyptique* », etc.) suggèrent déjà les limites d'un tel rapprochement, comme si la *Mort Artu* n'était apocalyptique qu'en apparence.
- §14 Nous avons contesté récemment tout lien entre la *Mort Artu* et l'Apocalypse canonique : « [le] lien éventuel [de la *Mort Artu*] avec l'Apocalypse n'a jamais été vraiment étudié, pour la simple raison que l'intertextualité apocalyptique y est quasi inexistante⁸. » En abordant la *Mort Artu*, le lecteur pouvait s'attendre à y trouver des intertextes apocalyptiques, qui auraient contribué à renforcer l'aura catastrophiste du roman. Bien au contraire, le texte en est dépourvu. À la rigueur, nous pourrions dire (nous y reviendrons) que le mouvement d'élévation d'Arthur lors de son second rêve (celui de Fortune) fait écho au ravissement de Jean en Ap 21, 10⁹. De même, le « signe de corrot » (XXII, 28, p. 862, l. 11), rendu visible par le rayon de soleil dans la plaie de Mordret, fait vaguement penser à l'*ira Dei* d'Ap 15, 1, dont Jean voit le « signe » (*signum*) dans le ciel.

CUERMA (« Senefiance », 33), 1993, p. 535-545, cit. p. 535.

⁵Philippe Walter, « La fin du monde arthurien », *Apogée et déclin. Actes du Colloque de l'URA 411, Provins, 1991*, dir. Claude Thomasset et Michel Zink, Paris, PUPS, 1993, p. 155-168, cit. p. 155.

⁶Nelly Andrieux-Reix, « D'amour, de vérité, de mort. Signes et enseignes », *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, dir. Jean Dufournet, Paris, Champion (« Unichamp », 41), 1994, p. 9-24, cit. p. 9.

⁷Maurice Accarie, « Structures de la *Mort le Roi Artu* », dans *id.*, *Théâtre, littérature et société au Moyen Âge*, Nice, Serre, 2004, p. 403-418, cit. p. 411.

⁸Louis-Patrick Bergot, Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles, Genève, Droz (« PRF », 270), 2020, p. 430.

⁹Voir « une dame venoit devant lui [...] qui le prenoit par les flans et le levoit de terre, si le portoit en une montaigne, la plus haute qu'il veïst onques » (XXII, 2, p. 802, l. 2-5) et « .i. des .vii. angres [...] vint a moi [...] et il me prist et mena en esperit en une grant montaigne et haute » (Ap 21, 10). Toutes nos références à la *Mort Artu* renvoient à l'édition au programme : *La Mort du roi Arthur*, éd. David F. Hult, Paris, LGF (« Lettres gothiques »), 2009. Nos citations de l'Apocalypse sont issues d'un manuscrit du XIII^e siècle : Vatican, BAV, Reg. lat. 26, f. 385va-395ra.

Enfin, les derniers mots de la *Mort Artu* formulent un « *ne varietur* » similaire à celui sur lequel se termine la Bible¹⁰. Ces intertextes sont toutefois ténus, et nous pouvons aisément les considérer comme de simples stéréotypes (le ravissement onirique, la colère divine, la crainte d'une déformation textuelle¹¹).

§15

Le Pseudo-Gautier n'ayant cherché à tisser aucun lien avec l'Apocalypse, on peut affirmer en toute certitude que la *Mort Artu* n'est pas, d'un point de vue intertextuel, un texte apocalyptique. Le serait-il néanmoins d'un point de vue générique ? Rien n'est moins sûr. Certes, il y a bien une « révélation » dans la *Mort Artu*, mais elle n'est pas du même registre que celle des apocalypses antiques : bien qu'elle entraîne la destruction du monde arthurien, « la “révélation” de la *Mort Artu* est d'ordre moral et elle n'est médiatisée par aucune instance surnaturelle. Son lien avec l'Apocalypse est donc pour le moins discutable, sauf à qualifier d'apocalypse toute révélation concernant l'inceste ou l'adultère¹². »

§16

Si la *Mort Artu* ne cesse d'être assimilée à une apocalypse, c'est donc d'un point de vue thématique, et non générique. Or cette conception thématique (collapsologique) est étrangère, on l'a vu, à la signification originelle du terme. Patrick Moran faisait naguère le même constat : « Assimiler la *Mort Artu* au livre de l'Apocalypse revient à n'interpréter le mot “apocalypse” que dans son sens le plus moderne et diffus, sans prendre en compte la teneur propre du livre des Révélations de Jean, teneur dont les rédacteurs du XIII^e siècle ont parfaitement conscience¹³. »

§17

Pour les médiévaux, l'apocalypse n'est pas une « fin du monde ». Elle n'est pas même un « genre » littéraire (de toute manière, qu'est-ce qu'un genre au Moyen Âge ?). Au XIII^e siècle, l'apocalypse s'écrit avec une lettre ornée : c'est l'Apocalypse canonique, et il n'en existe qu'une. Cela étant, comme le disait Patrick Moran, les clercs du XIII^e siècle savaient que l'Apocalypse était avant tout un texte de révélation et que le terme « apo-

¹⁰Voir « après ce n'en porroit nus reconter qui n'en mentist de totes choses » (XXIII, 5, p. 908, l. 21-23) et « se aucuns i ajouste, Diex li ajousterà les plaies escriptes qui sont en cest livre » (Ap 22, 18).

¹¹Il est plus judicieux d'ailleurs de rapprocher les derniers mots de la *Mort Artu* des vers conclusifs du *Chevalier au lion* : « ne ja plus n'en orroiz conter, / s'an n'i vialt mançonge ajoster » (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. Corinne Pierreville, Paris, Champion, 2016, v. 6807-6808). Le refus de variance reste un *topos* littéraire lié aux conditions de la transmission textuelle avant l'avènement de l'imprimerie.

¹²L.-P. Bergot, *Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 431.

¹³Patrick Moran, « La Bible a-t-elle servi de modèle au cycle du *Lancelot-Graal* ? Effets d'écriture vs effets de lecture », *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Véronique Ferrer et Jean-René Valette, Genève, Droz (« Travaux d'Humanisme et Renaissance », 579), 2017, p. 359-369, cit. p. 364.

calypse » signifiait « révélation ». Il suffit de regarder les commentaires médiévaux de l'Apocalypse pour s'en convaincre : « Apocalipce vault autant comme revelation¹⁴ ».

§18

On aurait pu penser que l'issue du *Lancelot-Graal* serait apocalyptique. En fait, c'est son ouverture qui ressemble le plus à une apocalypse. Le prologue de l'*Estoire del saint Graal* est une apocalypse non pas thématique, mais bien générique¹⁵. En comparaison, la bataille de Salesbières paraît bien peu apocalyptique. Toutefois, cette bataille est encadrée par des événements merveilleux, aussi bien en amont (avec les deux visions d'Arthur et l'inscription merlinienne dans la roche) qu'en aval (avec le « rai de soleil » et l'épisode de l'épée au lac), qui confèrent au dénouement de la *Mort Artu* une aura apocalyptique.

§19

La fin du roman offre ainsi un terrain d'analyse favorable à une investigation apocalyptique, mais il convient de ne pas se leurrer sur la portée de cette apocalypse. Ce n'est pas tant la bataille de Salesbières en elle-même qui est apocalyptique, ce sont plutôt ses multiples signes avant-coureurs, ainsi que ses conséquences surnaturelles, qui portent cette charge apocalyptique. Aussi voudrions-nous revenir sur cette partie du texte, afin de saisir exactement le degré d'apocalypsimisme de la *Mort Artu*.

CE QUE LI DEVINEOR SAVAIENT

§20

La seconde partie de la *Mort Artu* s'enracine dans un dévoilement visionnaire : *li devineor* savaient déjà ce qui allait arriver. La messagère que Lancelot envoie auprès d'Arthur lors du siège de la Joyeuse Garde ne manque pas de le rappeler au roi :

vos qui avez esté .i. des plus poissanz rois de tot le monde et li plus renomez si en serez destruíz et menez a mort ; ou li sage home qui maintefoiz ont parlé de vostre mort sont deceü, car ce n'est mie dote que li devineor qui savoient partie des choses qui estoient a venir si distrent que li parentez lo roi Ban de Benoÿc vendroit toz jorz au desus de toz ses enemis mortex¹⁶ (XIII, 10, p. 562, l. 8-15).

§21

La messagère excède les fonctions que lui avait attribuées Lancelot. Elle accède au statut de prophétesse éphémère, ou du moins de porte-parole des devins qu'elle évoque. Même si le Pseudo-Gautier veille à préserver le libre arbitre des personnages dans le ro-

¹⁴New York, Pierpont Morgan Library, M.133, f. 3ra (version I).

¹⁵Pour une étude de ce prologue, voir L.-P. Bergot, *Réception de l'imaginaire apocalyptique...*, op. cit., p. 432-436.

¹⁶Cette allusion aux devins ne figure pas dans les mss. AD, et donc dans l'édition de Jean Frappier (voir les explications de David Hult dans l'édition au programme, p. 563, n. 1).

man, l'issue semble écrite d'avance¹⁷, puisque Merlin et *li devineor* ont déjà pu voir les choses *qui estoient a venir*. La prescience de Merlin est justement rappelée avant la bataille de Salesbières : « Lors chevaucha li rois vers les plains de Salebieres, com cil qui bien savoit que la seroit la bataille mortel dont Mellins et li autre devineor de la Grant Bretaigne avoient tant parlé ainçois que li roys venoit a terre tenir » (XXII, 4, p. 806, l. 9-14). Grâce aux deux visions qu'il a reçues, Arthur est désormais celui qui « sait » (« bien savoit »). Il a reçu la vérité que les devins détenaient avant qu'il ne fonde son royaume. Savoir la vérité ne l'empêche nullement de se précipiter vers les plaines de Salesbières. Son entêtement est d'autant plus manifeste lorsqu'il découvre le lendemain sur une roche, en compagnie de l'archevêque, une inscription merlinienne annonçant que le royaume de Logres « sera orfelins de son bon signor » (XXII, 5, p. 808, l. 7). L'archevêque invoque alors l'autorité de Merlin pour détourner le roi de son projet : « por ce que vos le creiez melz, vos di je que cil qui l'escrit ne trovai je onques mençongier : ce fu Mellins, qui plus fu certains des choses qui estoient a venir que hom de son tens » (XXII, 5, p. 808, l. 14-16 et p. 810, l. 1-2)

§22

L'archevêque insiste sur les facultés divinatoires de Merlin pour renforcer la véracité de l'inscription. L'écrit merlinien « a pour fonction de véhiculer et de fixer la vérité¹⁸ », dit Jean Maurice ; il « se pare alors de tous les signes de la révélation suprême¹⁹ ». Dans plusieurs manuscrits, l'archevêque emploie même le verbe *prophecier* : « “sachiez qu'en cest brief n'a se verité non, car Mellins meïsmes le *prophecia* et escrit les letres²⁰” ». En refusant de faire demi-tour, Arthur brave l'apocalypse et semble presque mettre en doute les voies de la révélation (prophéties, visions). La prophétie se réalisera, comme ne manquera pas de le signaler le manuscrit B, immédiatement après le duel entre Arthur et Mordret : « ensi fu la prophesie Merlin averee » (p. 862, n. 4).

D'UNE AVISION L'AUTRE

§23

La prophétie arthurienne est ponctuée de *senefiances* prémonitoires, que le roi décode sans grande difficulté dans les jours qui précèdent la bataille finale. Nous assistons

¹⁷ Sur la question du libre arbitre et de la prédestination, on relira avec intérêt la démonstration de Nature dans le *Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, LGF (« Lettres gothiques »), 1992, v. 17063 sq.

¹⁸ Jean Maurice, *La Mort le Roi Artu*, Paris, PUF (« Études littéraires », 51), 1995, p. 93.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ C'est ici la leçon du ms. K : *La Mort du roi Arthur*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, Paris, Champion, 2007, § 206, l. 21-22. Cette variante se trouve aussi dans les mss. Coligny, Fondation Martin Bodmer, 147, f. 381vb ; Paris, BnF, fr. 123, f. 258rb ; fr. 344, f. 543ra (liste non exhaustive).

§24

à ce que nous pourrions appeler un « parcours sémiotique », qui mène le roi de l'ignorance à la certitude²¹. À l'issue de ce parcours, bien qu'effrayé de voir « tantes senefiances de sa mort » (XXII, 6, p. 810, l. 15-16), Arthur laisse l'apocalypse se réaliser, comme résigné.

Parmi les *senefiances* apocalyptiques, l'*avision* tient une place de choix²². Le *Lancelot propre* avait déjà utilisé ce procédé pour annoncer la chute du royaume arthurien²³. On trouve ainsi dans la *Mort Artu* deux allusions à la vision prémonitoire de Gauvain au Palais Aventureux, qui met en scène un combat entre un serpent (Arthur²⁴) et un léopard (Lancelot), suivi d'un combat tout aussi farouche entre le serpent et une centaine de serpenteaux issus de sa bouche (Mordret et ses alliés²⁵). La *Mort Artu* évoque également le rêve que fit Arthur la nuit où il conçut Mordret (il vit sortir de lui, lit-on dans le *Lancelot propre*, « uns serpenz qui li ardoit toute sa terre et li occioit touz ses homes²⁶ »). Lorsqu'il découvre la trahison de son fils dans la *Mort Artu*, Arthur comprend que le serpent symbolisait Mordret²⁷ : « “Ha, Mordret ! Or me fez tu conoistre que tu es li serpenz que je vi jadis oissir de mon ventre, qui ma terre ardoit et a moi se prenoit” » (XVIII, 3, p. 760, l. 9-11). La *Mort Artu* exploite donc dans une perspective

²¹Sur cette élucidation progressive des signes prémonitoires, voir Jean Frappier, « La bataille de Salesbières », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, vol. 2, p. 1007-1023 [repris dans *id.*, *Amour courtois et Table ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 209-223 et dans *La mort le roi Artu*, dir. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994, p. 43-56].

²²Sur le rêve dans la littérature médiévale, voir Mireille Demaules, *La Corne et l'Ivoire. Étude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion (« NBMA », 103), 2010.

²³Pour une étude de quelques-uns des rêves prémonitoires dans le *Lancelot-Graal*, voir Jehanne Joly, « Rêves prémonitoires et fin du monde arthurien », *Fin des temps et temps de la fin...*, *op. cit.*, p. 259-284.

²⁴Étonnante à première vue, l'assimilation d'Arthur à un serpent prend tout son sens dès lors qu'on considère que la vie du roi est marquée d'un sceau peccamineux. Arthur naît et meurt sous le signe de la tentation et du péché : péché adultérin d'Uther Pendragon, son père ; péché incestueux d'Arthur lui-même.

²⁵La première allusion est formulée par la messagère de Lancelot (XIII, 11, p. 562, l. 21 et p. 564, l. 1-6) ; la seconde par une vieille dame, croisée avant le siège de Gaunes (XV, 7, p. 646, l. 3-6). Pour l'épisode dans le *Lancelot propre*, voir *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, t. 2, LXVI, § 19-21 (vision du combat) et § 36-39 (explication de l'ermite Segre). Voir aussi *ibid.*, t. 4, LXXXIV, § 72.

²⁶Voir *ibid.*, t. 5, XCVI, § 24-25, p. 219-221 (le serpent, symbolisant Mordret, a été peint par Arthur à l'église Saint-Étienne : voir *ibid.*, t. 6, C, § 33).

²⁷L'enfantement du « serpent parricide » est un motif qu'on retrouve dans des textes apocalyptiques comme la *Visio Tugdali* : voir L.-P. Bergot, *Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 566-567.

apocalyptique l'imagerie visionnaire préparée dès le *Lancelot propre*.

§25

À l'approche du combat ultime, Arthur reçoit deux *avisions*, à un jour d'intervalle. Elles lui permettent d'entrevoir l'imminence de sa chute : « Einsî vit li rois Artus en .ii. manieres sa meschaance, qui li estoit a avenir » (XXII, 3, p. 802, l. 24-25). Les deux rêves sont introduits de la même façon, par la formule *com il fu endormiz, si li fu avis* :

com il fu cochiez et il fu endormiz en son lit, si li fu avis que mes sires Gauvains vint devant lui, plus biax qu'il ne l'avoit onques veü a nul jor (XXII, 1, p. 798, l. 12-15) ;

com il fu endormiz, si li fu avis que une dame venoit devant lui, la plus bele del monde » (XXII, 2, p. 802, l. 1-3).

§26

Gauvain et la dame sont présentés sous l'angle d'une beauté hyperbolique, caractéristique du discours visionnaire²⁸. C'est le seul point commun entre les deux personnages, car le message qu'ils délivrent n'est absolument pas le même. Gauvain est le porte-parole du libre arbitre, puisqu'il cherche à convaincre Arthur de ne pas aller au combat ; à l'inverse, la dame (que nous appellerons Fortune, bien qu'elle ne soit pas explicitement désignée ainsi) fait sentir au roi la dureté d'un destin inéluctable.

§27

Beaucoup de pages ont déjà été consacrées au second rêve, bien plus complexe que le premier d'un point de vue philosophique et littéraire²⁹. Rappelons simplement que la *Mort Artu* comporte en tout six allusions au personnage de Fortune³⁰, en incluant celle du rêve. Fortune est généralement invoquée pour marquer le deuil : c'est le cas quand meurent Gaheriet, Gauvain, Yvain et Lucan. Elle est l'allégorie d'une fatalité aveugle, qui complète ou concurrence, selon les interprétations, l'omnipotence divine. Elle s'oppose en tout cas à la responsabilité individuelle des personnages et à leur libre arbitre, qui sont par ailleurs – et c'est là où réside le paradoxe – rappelés tout au long du roman³¹.

²⁸ Soit dit en passant, le premier rêve a fait l'objet de représentations iconographiques tout à fait intéressantes : dans la très belle enluminure du ms. Paris, BnF, fr. 116, au f. 725va, Arthur reçoit la vision tandis qu'à l'arrière-plan les troupes se préparent (une miniature semblable se trouve dans le ms. fr. 111, f. 294vb) ; dans le ms. Paris, BnF, fr. 1424, au f. 117va, nous trouvons une initiale ornée bipartite, qui représente la rencontre entre Arthur et Gauvain. Ces miniatures peuvent être consultées sur Gallica :

²⁹ Voir en premier lieu Jean Frappier, *Étude sur « La mort le roi Artu », roman du XIII^e siècle, dernière partie du « Lancelot en prose »*, Genève, Droz (« PRF », 70), 1972 [1^{re} éd. : 1936], p. 254-256 et 258-267. Voir aussi Virginie Greene, *Le sujet et la mort dans La Mort Artu*, Saint-Genouph, Nizet, 2002, p. 157-159.

³⁰ 1) V, 6, p. 356, l. 28 – 2) XII, 9, p. 526, l. 24 – 3) XXI, 3, p. 786, l. 8 – 4) XXII, 2, p. 802, l. 12 – 5) XXII, 27, p. 858, l. 6 – 6) XXII, 35, p. 870, l. 12.

³¹ Ce paradoxe n'est qu'apparent. Comme le fait remarquer Dominique Boutet, « Fortune devient un *moyen* de se décharger de la responsabilité des événements, et d'en décharger également Dieu, pour des

§28

La roue de Fortune est un motif bien ancré dans l'histoire de la littérature, dont la plus célèbre illustration figure dans le *De consolatione philosophiae* de Boèce³² (vers 524). Le motif s'est diffusé parallèlement à celui de la roue infernale, mentionné par Virgile et Ovide avant d'être repris dans de très nombreux textes apocalyptiques³³ (*Apocalypse de Pierre*, *Apocalypse des sept cieux*, *Vision de saint Paul*, *Vision de Gunthelm*, etc.). Bien que leurs enjeux ne soient pas les mêmes³⁴, les deux motifs se ressemblent sur un plan formel et tendent à se fondre dans l'imaginaire³⁵.

§29

Si l'épisode de la roue prend une coloration apocalyptique dans la *Mort Artu*, c'est aussi, et surtout, grâce au cadre dans lequel il s'inscrit. L'*avision* d'Arthur est bien plus qu'un simple rêve. Elle incorpore un ravissement, puisque la dame prend le roi « par les flans », le lève « de terre » et le porte « en une montaigne » (XXII, 2, p. 802, l. 3-4). On y retrouve tous les éléments apocalyptiques caractéristiques d'un ravissement intranquirique³⁶.

VOIR LA CIRCUITE

§30

Jean Frappier avait rapproché le second rêve d'Arthur d'un passage de l'Évangile selon Matthieu : la dame emmène Arthur sur un point culminant pour lui faire voir le monde entier, de même que le diable transporte Jésus sur une montagne pour lui mon-

hommes qui refusent ou qui oublient de penser que le cycle infernal n'est que la manifestation de la justice d'un Dieu vengeur. » (D. Boutet, « Arthur et son mythe dans *La Mort le Roi Artu* : visions psychologique, politique et théologique », *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, op. cit., p. 45-65, cit. p. 65). Sur la place de Fortune dans le roman, voir *ibid.*, p. 61-65. Sur l'eschatologie arthurienne, voir également *id.*, « La fin des temps arthuriens, du *Roman de Brut* au *Lancelot-Graal*. Critique esthétique et critique historique », *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui*, dir. D. Buschinger et M. Zink, Greifswald, Reineke-Verlag, 1995, p. 39-52.

³²Pour plus de précisions sur l'évolution de ce motif au Moyen Âge, voir Tony Hunt, « The christianization of Fortune », *Nottingham French Studies*, 38/2, 1999, p. 95-113. L'épisode de la *Mort Artu* est étudié *ibid.*, p. 98-100.

³³Sur le supplice de la roue infernale, voir L.-P. Bergot, *Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 505-513.

³⁴La roue de Fortune distingue un haut et un bas, contrairement à la roue infernale, qui condamne le supplicié à une circularité indéfinie. De plus, la roue de Fortune symbolise les vicissitudes de l'existence (bonheur / malheur), là où la roue infernale est avant tout un instrument réservé à l'expiation.

³⁵L'iconographie des deux motifs est également similaire. On pourra comparer par exemple la miniature de la *Mort Artu* dans le manuscrit Londres, British Library, Add. 10294, f. 89rc à celle de la *Vision de saint Paul* dans le manuscrit fr. 9220 de la BnF, en bas à gauche du f. 7v :

³⁶Sur l'*avision* et le ravissement, voir L.-P. Bergot, *Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 465-475.

trer la gloire de tous les royaumes³⁷. À première vue, cet intertexte semble nous éloigner de la littérature apocalyptique, alors qu'en réalité il nous en rapproche. En effet, le genre apocalyptique ne se limite nullement à l'Apocalypse dans la Bible, tant s'en faut, et il est incontestable que les versets Mt 4, 1-11 ont été conçus dans une perspective apocalyptique, Jésus ayant été conduit dans le désert par l'Esprit (*ductus est in desertum a Spiritu* : Mt 4, 1).

§31 Personnellement, nous aurions plutôt tendance à rapprocher l'épisode arthurien d'Ap 21, 10, lorsqu'un ange soulève Jean vers une montagne pour lui montrer la Jérusalem céleste³⁸. Le § XXII, 2 de la *Mort Artu* est parsemé d'occurrences liées au regard (« veïst », « regardoit », « vooit », « mirer », « “que voiz tu ?” », « “je voi” », « “tu voiz” »), qui nous orientent vers le genre apocalyptique. À l'inverse, les versets Mt 4, 1-11 ne comportent aucun verbe de regard.

§32 Arrêtons-nous enfin sur un mot, anodin en apparence, mais tout de même assez hermétique : *circuite*. Avant de tourner la roue, Fortune rappelle à Arthur qu'il a été le roi de toute la *circuite* qu'il a sous les yeux : « de tote terre, la *circuite* que tu voiz, as-tu esté li plus poissanz rois qui onques encores i fust » (XXII, 2, p. 802, l. 16-18). Qu'est-ce que la *circuite* ? David Hult traduit le mot par « sphère » (p. 803), Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros par « surface³⁹ », Marie-Louise Ollier par « espace circulaire⁴⁰ »... Les copistes, eux-mêmes, ne semblent pas tous avoir compris le sens de ce mot. La variance est abondante (*circuite*, *circuitude*, *circuitute*, *circoustance*, *circonsistance*, *creature*, *rondesce*, *anceinte*), et on peut penser que la leçon du ms. Be, qu'utilise David Hult, est erronée. L'énoncé de Be, « de tote terre, la *circuite* que tu voiz », juxtapose deux leçons : « de tote terre » est une *lectio faciliior* attestée par ailleurs⁴¹ ; « de tote la *circuite* » est probablement une *lectio difficilior*. Au Moyen Âge, la *circuite* (du latin *circuitus*) désignait généralement la circonférence ou le tour d'une chose. Ainsi l'énoncé *in circuitu sedis* (Ap 4, 3), « autour du siège », est-il traduit par « en la cir[c]uité du sige » dans un manuscrit de l'Apocalypse⁴². Dans la plupart des cas, la *circuite* (ou *circui-*

³⁷Voici le texte de la *Bible du XIII^e siècle* pour le verset Mt 4, 8 : « li deables le prist et le mena en une moult haute montaigne ; et li moustra toutes les [regnes] du monde et la gloire de celui » (Vatican, BAV, Reg. lat. 26, f. 228ra). Le ms. donne *regions* au lieu de *regnes* : nous avons corrigé d'après le ms. Berne, Burgerbibliothek, 28.

³⁸Il va de soi que les enjeux ne sont pas les mêmes, comme pour Mt 4, 8 : c'est sur un plan poétique, et non thématique, que nous effectuons ce rapprochement.

³⁹*La Mort du roi Arthur*, éd. cit. (voir n. 20), p. 407.

⁴⁰*La Mort du roi Arthur*, éd. cit. (voir n. 3), p. 270.

⁴¹Paris, BnF, n. a. f. 4380 : « de toute la terre que tu voiz » (f. 102ra).

⁴²Londres, British Library, Add. 17333, f. 3va. Le manuscrit donne « ciruité ». Nous avons corrigé.

te) renvoyait plutôt à l'enceinte d'une ville⁴³. C'est un sens qui pourrait certes convenir dans le passage de la roue, mais étant donné le contexte apocalyptique et la position surplombante d'Arthur, le sens « enceinte » paraît quelque peu prosaïque, ou du moins inadéquat.

§33 Jean Frappier s'interrogeait lui-même sur le sens de ce mot : dans un premier temps, il reprend le mot tel quel et parle de « la *circuitude* du monde⁴⁴ », avant de se raviser dans les corrections qu'il apporte à son étude, estimant que *circuitude* pourrait finalement désigner « le cercle de la roue de Fortune⁴⁵ ». L'interprétation est séduisante, mais elle suppose qu'Arthur soit le roi de la roue, alors que c'est manifestement la dame qui en est la reine.

§34 Il est donc plus prudent de penser que la *circuite* renvoie simplement au monde. Les copistes l'ont compris ainsi, comme le suggère la *lectio faciliior* du manuscrit fr. III : « de toute la *rondesce* que tu voy⁴⁶ ». De plus, le terme *circuite* figurait déjà dans la *Queste del saint Graal*, au sein d'une citation attribuée à Salomon : « “J'ai, fet il, avironé tot le monde [...], ne en *tote cele circuite* que j'ai fete ne poï une prodefeme trover⁴⁷.” » La *circuite* désigne ici un voyage autour du monde. Le mot permet donc d'englober le monde entier.

§35 De la sorte, Arthur a la certitude visuelle qu'il a été le roi le plus puissant du monde. Il reste à savoir pourquoi *circuite* a été choisi à la place de *monde*. C'est sûrement parce que le roi Arthur a la possibilité, depuis le point culminant qu'il occupe, de regarder le monde à 360°. Son apocalypse est panoramique. Arthur est assis sur un siège qui lui permet de « mirer tot le monde », un peu comme les Quatre Vivants de l'Apocalypse (Ap 4, 6), placés « autour du siège » (*in circuitu sedis*), avec des yeux « devant et derrière » (*ante et retro*).

§36 Le terme *circuite* met ainsi en lumière la dimension subjective et visuelle, voire « visionnaire », du rêve arthurien. Il en sera de même dans l'*avision* de l'archevêque, qui constitue le pendant du premier rêve d'Arthur (l'apothéose de Lancelot rivalisant avec celle de Gauvain). Cette *avision* est structurée grâce à des verbes oculaires : avec 9 occurrences du verbe *vooir* en quelques lignes, la vision est comme saturée et débouche sur de

⁴³C'est ainsi que l'a compris le copiste du ms. Vatican, BAV, Pal. lat. 1967 : « de toute l'anceinte que tu vois » (v. 92vb).

⁴⁴J. Frappier, *Étude sur La mort le roi Artu*, op. cit., p. 265, n. 4.

⁴⁵*Ibid.*, p. 437.

⁴⁶Paris, BnF, fr. III, f. 295ra.

⁴⁷*La Queste du Saint-Graal*, éd. Fanni Bogdanow, Paris, LGF (« Lettres gothiques »), 2006, § 263, l. 18-21.

belles tournures pléonastiques, comme « veoit il aucune avision » ou « “voi ge qan que ge vouloie veoir” » (XXIII, 2, p. 904, l. 4 et 6-7). Ces tournures sont éloquentes : en voyant l'*avision*, l'archevêque voit ce qu'il ne pouvait pas voir. La *Mort Artu* s'achève sur un vertige visionnaire, reposant et lumineux.

GIRFLET, UN APOCALYPTICIEN EN HERBE

§37 Bien avant cette douce conclusion, un autre personnage avait eu l'occasion de devenir, lui aussi, un « visionnaire malgré lui » : c'est Girflet. Il est celui, dit l'auteur dès le prologue, qui le dernier « veïst vivant » Arthur (I, 1, p. 182, l. 13). On notera au passage que le roi Arthur n'est pas tant destiné à mourir qu'à ne plus être « vu » : son existence est une affaire de vision.

§38 Avant de voir le roi pour la dernière fois, Girflet verra bien d'autres choses, notamment le rayon de soleil traversant la plaie de Mordret : « Et dit l'estoire que après l'estordre de son glaive passa par mi la plaie .i. rai de soleil *si apertement que Gieflez li fiz Do le vit*, dont cil del païs, qui puis en oïrent assez parler, distrent que ce avoit esté *demonstrance de Notre Seigneur Jesu Crist et signe de corrot* » (XXII, 28, p. 862, l. 6-11) L'adverbe *apertement* est encadré par une tournure consécutive qui met en valeur le rôle visionnaire de Girflet. Le phénomène merveilleux (le passage du rayon de soleil par la plaie) est si *apert* qu'on ne peut que le voir. Les gens du pays en ont entendu parler (*oïrent*), mais ils ne l'ont pas *vu*. Seul Girflet eut le privilège de voir cette *demonstrance de Notre Seigneur Jesu Crist*. Le mot *demonstrance* n'est pas choisi au hasard ; il est chargé d'une signification tout apocalyptique. Il correspond aux trois premiers mots latins de l'Apocalypse canonique : *Apocalypsis Jesu Christi*. Certains commentaires français établissent d'ailleurs l'équivalence suivante : « Apocalypse *signefie demustraunce*⁴⁸ », lit-on dans l'Apocalypse du Trinity College de Cambridge (vers 1255). Le *signe de corrot* est également imprégné d'apocalypstisme. Les termes *signum* et *ira* apparaissent plusieurs fois dans le texte biblique, et ils sont réunis en Ap 15, 1 : « Et je vi .i. autre *signe* el ciel, grant et merveilleus, et .vii. angres qui avoient .vii. plaies tres desrennes, quar l'*ire* de Dieu est consommee en eulz⁴⁹ ». On retrouve ici le mot *plaie* (*plaga*), au sens de « fléau » toutefois, et non de « blessure ».

§39

⁴⁸ *Trinity Apocalypse*, éd. Ian Short, Oxford, ANTS (« ANT », 73), 2016, p. 3, l. 2 (il s'agit de la version H).

⁴⁹ Vatican, BAV, Reg. lat. 26, f. 391va.

Girflet est un nouveau Jean, et sa prédisposition apocalyptique est confirmée lors de l'épisode de l'épée au lac⁵⁰. Il est l' élu, l'apocalypticien de circonstance ayant l'honneur d'assister à ce que Joël Grisward qualifie de « scène d'Apocalypse⁵¹ ». Le passage est structuré selon un schéma tripartite, puisque Girflet jette successivement : 1. son épée ; 2. le fourreau d'Excalibur ; 3. Excalibur. Chacune de ces étapes est traitée de la même manière, avec les mêmes formules, selon un style itératif qui n'est pas sans rappeler celui de certains textes apocalyptiques. Arthur donne l'injonction, Girflet s'exécute (ou pas), Arthur demande ce que Girflet a vu, Girflet répond, Arthur réagit. Voici les termes utilisés pour chacune des trois étapes :

étape 1 : l'épée de Girflet	étape 2 : le fourreau	étape 3 : Excalibur
« allez lassus en cel tertre si jetez »	« Va arriere et si la gete »	« Va, si la jete, et lors si verras qu'il en avendra »
« que as-tu veü ? »	« que as-tu veü ? »	
« ge n'i vi se bien non »	« ge n'ai rien veü que je ne deüsse vooir »	li conte ce qu'il ot veü

§40

Chaque étape est introduite par un double verbe de mouvement à l'impératif (*aller* et *jeter*). La troisième fois, le verbe *vooir* s'ajoute aux deux verbes précédents. Ces doubles injonctions rappellent celle que les Quatre Vivants adressent à Jean dans les versets 1, 3, 5 et 7 du chapitre 6 de l'Apocalypse (c'est le célèbre passage des quatre cavaliers de l'Apoca-

⁵⁰Cet épisode célèbre a déjà fait l'objet de nombreux travaux, notamment sur ses sources littéraires et mythologiques : Alexandre Micha, « Deux sources de la Mort Artu », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 66, 1950, p. 369-372 ; Joël Grisward, « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Arthur et la mort de Batradz », *Romania*, 90, 1969, p. 289-340 et 473-514 ; *id.*, « Mort du héros, fin d'un monde : Arthur, Roland, Batraz », *Uns clers ait dit que chanson en ferait. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*, dir. Marie-Geneviève Grossel et al., Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2019, vol. 1, p. 305-316 ; Philippe Walter, « La fin du monde arthurien », art. cit. Les articles d'Alexandre Micha et de Philippe Walter peuvent être consultés dans *La mort le roi Artu*, dir. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Klincksieck, 1994.

⁵¹Joël Grisward, « Mort du héros, fin d'un monde... », art. cit., p. 311.

lypse) : chaque Vivant dit à Jean « viens et vois » (*veni et vide*), puis Jean précise dans le verset suivant ce qu'il a vu (*vidi*). Girflet ne voit rien les deux premières fois. Ce n'est que la troisième fois, après l'injonction visuelle d'Arthur, que le regard de Girflet se dessille. Dès lors qu'Arthur lui assure qu'il pourra voir quelque chose, « Girfflez voit que fere li covient », et en jetant l'épée, « si vit » la main, mais le corps « ne vooit il point ». Les verbes de vision s'accumulent jusqu'à ce que Girflet ait bien tout vu : « Et quant Giefflez ot ce veü tot apertement, maintenant se rebota la main en l'eve o tot l'espee, et il atendi iluec une grant piece por savoir se la mains se *demostrast* plus » (XXII, 38, p. 874, l. 27-30). L'adverbe *apertement* surgit de nouveau, indiquant que l'apocalypse n'est plus *coverte*, mais *aperte*. Elle est dévoilée, rendue visible. L'apo-calypte, la « dé-couverte », a bien eu lieu. Girflet attend pour voir si la main se *demonstre* encore, mais la *demonstrance* est terminée. Il est temps pour lui de raconter l'apocalypse (« conte ce qu'il ot veü »). Après avoir écouté son récit, le roi répond : « or sai je bien que ma fins aproche durement ». À aucun moment, le roi n'utilise le verbe *voir*. Il n'a plus besoin de voir. Il a déjà vu l'avenir par *avision*. Il sait, et son savoir le dispense de voir. Virginie Greene avait remarqué l'opposition entre les deux personnages : le roi « est dans la position de celui qui ne voit pas mais qui sait. Girflet, comme le lecteur, voit mais ne sait rien⁵². » Arthur délègue Girflet sur le « tertre » (encore une montagne...) pour que l'apocalypse dispose d'un témoin oculaire. Il lui passe le relais.

§41

Ce « voir sans savoir » est finalement similaire à celui de beaucoup d'apocalypticiens. Jean voit, mais comprend-il ce qu'il voit ? Il en est de même pour Girflet : il voit, mais ne semble pas particulièrement perspicace. Il n'est pas même émerveillé. Il attend que la *demonstrance* s'achève. Hélène Bouget a commenté cet aspect dans le cadre d'une réflexion sur l'écriture de l'énigme :

le royaume d'Arthur détruit et les aventures achevées, il n'y a plus rien à comprendre. Les merveilles ne feront l'objet d'aucune quête et, plus que la mort du roi et des chevaliers, le silence résigné de Girflet signe la fin des aventures et du roman. [...] [C]omme lui, le lecteur constate sans rien dire ; réfugié sur un tertre, il n'attend plus l'aventure, ne questionne plus le monde, mais doit accepter la séparation définitive avec le temps, les lieux et les figures des énigmes⁵³.

§42

⁵²Virginie Greene, *Le sujet et la mort dans La Mort Artu*, Saint-Genouph, Nizet, 2002, p. 329.

⁵³Hélène Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Champion (« NBMA », 104), 2011, p. 243-244. Pour une étude de l'épisode, voir *ibid.*, p. 242-245.

§43

En cela, l'épisode de l'épée au lac procède de la même manière qu'une apocalypse. L'apocalypse est un dévoilement qui demeure en grande partie voilé et mystérieux. L'apocalypse dévoile, mais son hermétisme revoile. Une apocalypse est souvent plus « calyptique » qu'apocalyptique. Il convient donc parfois de « redévoiler » le dévoilement. C'est à cette tâche que s'attelaient les nombreux commentateurs de l'Apocalypse au Moyen Âge. L'apocalypse arthurienne, elle, se termine sans l'ombre d'un commentaire.

Ce parfum de mystère est savamment ménagé de la part du Pseudo-Gautier. Il achève son roman, marqué par l'absence de Merlin et un manque relatif de merveilleux, par une scène de révélation qui frappe l'imaginaire. Aucune glose n'est donnée à cette scène. L'après-Salesbières est ponctué d'une ultime bataille, traitée tambour-battant, suivie d'un triple *moniage* (Lancelot, Hector, Bohort) et d'une *avision* paradisiaque en guise de point d'orgue narratif. La disparition d'Excalibur reste une apocalypse sans glose. C'était déjà le cas avec l'Apocalypse canonique. La Bible s'achevait sur un texte qui possédait, selon la formule de saint Jérôme, « autant de mystères que de mots⁵⁴ ». L'Apocalypse a ensuite bénéficié du travail des commentateurs médiévaux, qui ont contribué à son redévoilement. De même, la *Mort Artu* aura trouvé de nombreux lecteurs, qui auront cherché à en éclaircir les mystères.

Quelques mots à propos de : Louis-Patrick Bergot

Louis-Patrick Bergot, docteur en études médiévales à Sorbonne Université, est l'auteur d'une thèse intitulée *Apocalypse et littérature au Moyen Âge. Réception de l'imaginaire apocalyptique dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, parue en 2020 chez Droz dans la collection « Publications romanes et françaises ». Ses recherches portent également sur le Roman de Renart et les bestiaires médiévaux.

⁵⁴ La citation se trouve dans une lettre de saint Jérôme à Paulin de Nole, datée de 394 (*PL*, 22, col. 548-549) : *Apocalypsis Joannis tot habet sacramenta, quot verba. Parum dixi pro merito voluminis. Laus omnis inferior est : in verbis singulis multiplices latent intelligentia.*

Pour citer cet article

Louis-Patrick Bergot, « *La Mort du roi Arthur* est-il un texte apocalyptique ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/686>.

Les discours rapportés dans *La Mort du roi Arthur*

Marie-Madeleine Huchet

§I

Chercher à analyser les discours rapportés dans *La Mort du roi Arthur* n'est guère original, compte tenu de la place et du rôle éminent qu'ils ont au sein de la narration. Mais, dans le cadre de l'épreuve de grammaire sur un texte antérieur à 1500, c'est un sujet qui peut paraître déroutant à plus d'un titre. D'une part, il n'y en a pas d'exemple à notre connaissance dans les annales, d'autre part – et ceci explique sans doute cela –, la question n'est pas toujours évoquée dans les grammaires du français médiéval¹. Il faut dire que les discours rapportés ont pu aussi bien intéresser linguistes et grammairiens que narratologues, stylisticiens et théoriciens de la littérature. Les approches sont donc multiples et se recoupent parfois.

¹Geneviève Joly (*Précis d'ancien français*, Paris, Armand Colin, 1998) et Gérard Moignet (*Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1973) n'y consacrent pas de chapitre. Cependant, d'autres ouvrages proposent des analyses plus ou moins étendues : Geneviève Hasenohr, Guy Raynaud de Lage, *Introduction à l'ancien français*, Paris, Armand Colin, 2019 (§321-322) ; Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1988 (§225-230) ; Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval*, Strasbourg, Eliphi, 2019 (§621-626). On lira une synthèse sur la question, rédigée dans une perspective diachronique, dans C. Marcello-Nizia, B. Combettes, S. Prevost, T. Scheer (dir.), *Grande grammaire historique du français*, Berlin, de Gruyter, 2021, p. 1702-1728.

§2

Avant d'entrer dans le détail des critères grammaticaux qui nous permettront de proposer un classement raisonné, il convient de définir précisément la notion. Nous reprendrons la définition élaborée par Claude Buridant : « Sous le terme de discours rapporté, on désignera la représentation par mimésis d'une prise de parole dans une communication de l'immédiat, marquée par la co-présence spatio-temporelle et l'ancrage référentiel dans la situation d'énonciation. » (*op. cit.*, §621) Cette définition explicite les deux termes de l'expression *discours rapporté* en insistant d'une part sur la situation de communication supposée par le mot *discours*, pour laquelle la linguistique de l'énonciation pourra fournir un cadre à notre analyse, et sur la représentation des paroles proférées d'autre part. S'agissant d'une mise à l'écrit de propos ou de pensées ayant été fictivement tenus, il n'est pas inutile de rappeler que l'acte de rapporter est une représentation et non une reproduction. L'étude des discours rapportés suppose donc de prendre aussi en compte l'intervention d'un énonciateur premier – le narrateur dans le cadre d'un récit –, qui choisit d'insérer ou non tel propos/dialogue et qui choisit également la façon dont il l'intègre dans le fil de la narration. À cet égard, les variétés d'insertion des discours rapportés en ancien français sont multiples et font apparaître une certaine porosité entre les catégories bien connues des discours directs (DD), discours indirects (DI) et discours indirects libres (DIL)². Pour pouvoir classer correctement les différentes formes relevées dans la partie du roman au programme de langue, nous nous fonderons, en suivant Claude Buridant (*op. cit.*, §621), sur des critères énonciatifs : si le marquage énonciatif se fait entièrement selon la situation du discours originel, alors on parlera de mode direct ; si ce n'est pas le cas, on parlera de mode indirect. À l'intérieur de ces deux grandes catégories, les occurrences seront classées selon des critères syntaxiques (présence ou absence de subordonnant entre discours citant et discours cité) et lexicologiques (présence ou absence de verbes de parole).

§3

Deux cas, qui n'entrent pas dans le cadre du discours rapporté, mais qui peuvent prêter à confusion, doivent être signalés avant le début de notre étude :

§4

– le cas des verbes de parole en emploi performatif régissant une complétive. Les énoncés constitués d'un verbe de parole au présent de l'indicatif à la P1 suivi d'une complétive ne rapportent pas le discours d'un personnage. Ils soulignent et précisent à la manière d'un modalisateur une prise de parole³. En voici deux exemples : « Et je vos

²Dans le cadre de cet article, nous laissons délibérément de côté le discours narrativisé, dans lequel il n'y a pas à proprement parler de discours cité, puisque les propos sont résumés et intégrés au récit.

³Pour une mise au point sur la différence entre verbe déclaratif introduisant des paroles rapportées et verbe de parole en emploi performatif, voir Manuel Bruña Cuevas, « Le discours direct introduit par *que* », *Verbum*, 1, 1994, p. 62-87, en part. p. 72.

di que il en a de tels par le monde qui por li metroient lor cors a mort ainçois que il ne la jetassent de peril ; si *vos pri que* vos me dioiz quant li jorz sera » (p. 424, 12)⁴. L'affirmation est parfois redoublée par un adverbe *veraiement*, *loiaument*, dans des situations solennelles : « Certes, *je vos di veraïement* au mien escient *que* il est molt preudom » (p. 294, 20) ; « *Ge vos di veraïement*, fet li preudons, *que* vos estes toz gariz et que vos n'avez mes garde de maladie que vos aiez receüe » (p. 348, 19) ; « *je vos di loiaument que* ja ne verriez .i. mois passer, quant ele ne vos verroit n'en orroit noveles de vos, que ele seroit assez plus angoisseuse d'avoir vos en sa conpaignie » (p. 368, 29).

§5 – le cas des constructions parenthétiques. Ces constructions s'insèrent dans une proposition, sans la régir. Elles ne marquent donc pas une prise de parole, mais apportent une modalisation sur l'énoncé, comme on peut le voir dans cet exemple où l'incise *ce m'est avis* intervient dans un DD et vient nuancer l'énoncé qui précède : « Biax douz amis, fet Lanceloz, or vos en alez, car il me covient a remanoir, *ce m'est avis* » (p. 290, 23). L'occurrence suivante est plus délicate à analyser : « car ele set bien que ele ne trovera ja chevalier, ne .i. ne autre, qui por li vueille entrer en champ se ce n'estoit aucuns del parenté lo roi Ban de Benoÿc ; que cil sanz faille, *ce set ele bien*, ne li faudrioint mie s'il estoient leenz » (p. 402, 27). Les pensées de la reine sont rapportées sur un mode indirect conjonctionnel (*ele set bien que ele...*) dans deux complétives régies par le verbe *set*. L'incise, *ce set ele bien*, non seulement rappelle le cadre énonciatif et syntaxique du DI, mais permet aussi de commenter ou souligner la confiance dont Guenièvre fait preuve et qui est marquée par l'emploi de la locution *sanz faille*. L'incise aurait donc là un rôle de modalisateur, mais il est difficile de savoir si elle constitue un commentaire de la reine sur ses propres pensées ou du narrateur sur les pensées de son personnage.

LE MODE DIRECT

§6 Le mode direct se caractérise par un marquage énonciatif ancré dans la situation du discours originel. Son insertion au sein du récit peut se faire en ancien français selon deux types de construction, avec ou sans outil conjonctif.

⁴Les occurrences sont indiquées d'après l'édition de David Hult (Paris, Le Livre de Poche, 2009). Les éditions de Jean Frappier (Genève, Droz, 1964), Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse Medeiros (Paris, Champion, 2007), et Mary Speer (*Le Livre du Graal*, D. Poirion, Ph. Walter (dir.), Paris, Gallimard, 2009) seront également utilisées au cours de l'article.

Le discours direct non conjonctionnel

Marquage externe

§7

La prise de parole est souvent signalée par un verbe de parole, précédant le DD auquel il n'est pas lié par un outil conjonctif, ou par une incise avec *faire* en construction intransitive ou pronominale⁵ : « et quant ses mestres le voit, *si dist a l'escuier* : "Biax amis, vos avez cest chevalier mort par voz noveles." » (p. 284, 27) ; « Au moins, *font il*, nos puez tu bien dire ou tu le lessas » (p. 296, 26). Les deux marques peuvent également se combiner : « Lors comence la pucele a plorer trop durement, et *dit* a Lancelot : "Certes, sire, *fet ele*, je puis bien dire que mal vos vi." » (p. 352, 7). Il arrive parfois que le propos rapporté soit suivi d'un rappel permettant de le lier au récit qui reprend après le DD : « Einsy devisa la damoisele sa mort » (p. 282, 29) ; « Quant mes sires Gauvains entent ceste novele » (p. 296, 5). Ces trois éléments – verbe de parole, incise, rappel – sont considérés comme des marques externes du DD, même si l'emploi du présent dans l'incise et parfois dans l'annonce laisse penser qu'il y a continuité entre le récit et les paroles rapportées⁶, entre discours cité et discours citant. Le marquage externe dans l'ancienne langue ne prend pas en compte la ponctuation (guillemet, tiret), que l'éditeur a placée sans forcément tenir compte des signes que peuvent comporter les manuscrits.

Marquage interne

§8

Les embrayeurs renvoyant aux personnes du dialogue (*je*, *tu*, *nos* et *vos*) ou à la situation spatio-temporelle, les termes d'adresse, tout comme l'emploi du présent sont des marques énonciatives du discours direct. Voici deux exemples, dans lesquels nous mettons en italique embrayeurs et terme d'adresse :

Sire, font il, bien poissiez *vos ceenz* venir, et benooite soit la voie qui *ça vos* amena, car onques mes ne *nos* avint il si tres grant henor come il *nos* est *orendroit* avenue de ce que *vos* estes venuz *ça dedenz* herbergier avuec *nos*, et *vostre* bele compaignie. (p. 324, 5).

⁵ Il arrive parfois lors d'un dialogue que l'alternance des interlocuteurs ne soit pas signalée par un verbe de parole ou une incise. Dans la partie du roman au programme, ce cas de figure apparaît à trois reprises (p. 280, 27 ; p. 338, 24 ; p. 390, 22) ; c'est un terme d'adresse ou un élément de la prise de parole qui permet de comprendre qu'il y a eu un changement d'interlocuteur.

⁶ Voir à ce sujet Christiane Marchello-Nizia, « L'"oral représenté" en français médiéval, un accès construit à une face cachée des langues mortes », C. Guillot, B. Combettes, A. Lavrentiev, E. Oppermann-Marsaux, S. Prévost (dir.), *Le Changement en français, études de linguistique diachronique*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 247-264.

Je vos di, fet ele, que lors le tig ge .ii. ivers et .i. esté en iceste prison ; et adonques poinst il cez ymages que vos ici veez escrites. (p. 342, 13)

§9

On peut ajouter à ces marques l'emploi d'adverbes énonciatifs liés aux réponses (*certes, oïl, nenil*, etc.) et des modalités variées (injonction, interrogation, exclamation), dont on trouvera une illustration dans cet exemple :

Biau sire, fet li portiers, *or vos sofrez .i. petit*, s'il vos plest, et tant qe ge aie a ma dame parlé, qui est lassus en sa chambre ; et ge revendrai orendroit a vos, si orroiz sa response. – *Coment ?* fet Sagremor, *n'i a il donc point de seigneur ?* – *Nenil*, fet soi cil. – *Or va donques tost*, biax amis, fet il, *et si revien tot erraument*, que je ne vueil pas ici demorer. (p. 320, 4)

§10

Ces différentes marques ont été conservées en FM et ne posent pas de difficultés de repérage.

Le discours direct conjonctionnel

§11

Avec le discours direct conjonctionnel, les paroles sont rapportées en conservant les marquages internes énumérés plus haut (embrayeurs, modalités interrogatives, jussives, exclamatives, etc.), mais elles sont insérées dans une complétive qui dépend d'un verbe de parole. Cette forme de discours rapporté a soulevé un certain nombre de questions, concernant aussi bien son origine⁷ que son rapport avec les autres formes de discours rapporté. Elle a été analysée parfois comme étant une forme de discours indirect, du fait de la présence d'une structure syntaxique avec subordonnant pour l'introduire⁸, ou bien comme une forme mixte⁹. La définition proposée en introduction permet de classer cette forme de discours rapporté dans le mode direct, puisque nous nous fondons sur des caractéristiques énonciatives, et non syntaxiques, pour distinguer les modes directs et indirects. Dans l'extrait de *La Mort du roi Arthur* mis au programme, on ne relève pas d'exemple avec verbe de parole, mot subordonnant + DD du type suivant :

⁷Pour un résumé des différentes hypothèses, voir M. Bruña Cuevas, « Le discours direct introduit par *que* », art. cit.

⁸Jan Adriaan Verschoor, *Étude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groningen, 1959 ; Albert Meiller, « Le problème du 'style direct introduit par que' en ancien français », *Revue de linguistique romane*, t. 30, 1966, p. 353-373.

⁹Laurence Rosier, *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008, p. 95-97.

Et Joseph respont que « miels vous counoist il que vous meïsmes ne vous conissiés.
Mais tant vous prions nous par amor et par compaignie que vous nous dites quel
part vostre cuers vous trait a aler¹⁰.

§12 Les occurrences, que nous avons relevées dans la partie du texte au programme, se trouvent placées à la suite d'un DI, avec lequel elles forment une continuité. Même si elles ne sont pas introduites par une conjonction de subordination, elles sont liées, par la syntaxe (conjonction de coordination) ou par le sens, au DI qui les précède. C'est pour cette raison qu'elles sont analysées, par Sophie Marnette, comme faisant partie de la catégorie du « discours direct avec *que* »¹¹, étiquette commode qui regroupe différentes constructions :

§13 – avec une conjonction de coordination

1. Et il dit que il i sera, se mort ne le detient, « *car* encontre cest afere ne me porroit pas prison tenir ». (p. 402, 20)

§14 – avec une conjonction de coordination et une incise

2. si li dit qu'il est trop liez de ceste aventure et de ce que Dex li a donee trover,
« *car* je vos di, bele suer, *fet soi li rois Artus*, que je quidoie pieça que vos fussiez morte et trespassee de cest siecle terrien. » (p. 332, 6)

§15 – sans lien syntaxique et sans incise

3. Et li escuiers respont que il li dira molt volentiers, se il le set : « Or demandez tot seürement. » (p. 292, 26)

4. Et cil li respondi qu'il le fesoit bien, « Deu merci, selonc les aventures. Mes ge vi, n'a pas encor .xv. jorz, tele ore que ge ne pöisse pas quidier que il en eschapast se mort non, car trop a esté sa plaie perilleuse a garir. Et por ce quidoie ge bien que il en moreüst. » (p. 278, 10)

5. Et il dit que ce fera il molt volentiers, et que il lor dorra terres et heritages el roiaume de Benoïc ou el roiaume de Gaule, « totes les hores que il vos pleroit ». (p. 350, 19)

¹⁰Exemple du *Roman du Graal*, emprunté à Sophie Marnette, « The Evolution of Reported Discourse in Medieval French : an Overview », R. Sampson et W. Ayres-Bennett (dir.), *Interpreting the History of French. A Festschrift for Peter Rickard on the occasion of his eightieth birthday*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 3-34.

¹¹S. Marnette (*ibid.*, p. 7-9).

§16

Le même procédé est utilisé entre discours narrativisé et DD dans l'exemple suivant :

6. Lors si comença Boorz a conter de la manche a la pucele d'Escalot que il porta au tornoiement de Wincestre, « dont la roïne s'est molt tres durement corrocie, et si dit que jamés ne trovez pes envers li ». (p. 366, 27)

§17

Les exemples 1, 4, 5 et 6 méritent plusieurs remarques. Ils illustrent parfaitement la souplesse de construction possible en ancien français et la porosité entre les formes de discours rapporté qu'elle induit, ce qui pose également des difficultés d'analyse. Ainsi, pour l'ex. 4, les manuscrits utilisés par d'autres éditeurs ne présentent pas la même leçon. On lit un passage entièrement au DD dans les éditions respectives de J. Frappier et de M. Speer¹², alors que la place de la locution *Dex merci*, en emploi interjectif dans l'édition d'E. Baumgartner, modifie sensiblement l'analyse du discours rapporté : « Il li respondi que, Dex merci, il li estoit bien solonc les aventures, ”mes ge vi, n'a pas xv jors, tele hore que je ne peüsse pas quider qu'il eschapast sanz mort, quar trop a esté sa plaie perilleuse a garir ; et por ce cuidoié je bien qu'il en morust.” » (§30, 10 et s.) La locution *Dex merci* est une marque de subjectivité qui traduit les sentiments du locuteur vis-à-vis de l'énoncé proféré. Placée entre le mot subordonnant *que* et le groupe verbal dont le pronom *li* indique une modification par rapport au discours originel, cette locution peut aussi bien traduire la réaction du locuteur dont les propos sont retranscrits, que celle du narrateur qui rapporte les paroles. Les leçons des éditions de J. Frappier et de M. Speer laissent penser que *Dex merci* fait bien partie des paroles du personnage. Reste un problème : pourquoi, dans l'édition au programme, avoir placé des guillemets avant la locution ? Ne pouvait-on pas proposer une autre ponctuation et placer les guillemets avant la conjonction *mes* ? Il semble que l'éditeur ait interprété *Dex merci* comme une marque de subjectivité et d'oralité du locuteur cité qui ne pouvait trouver sa place dans un DI¹³. Or, la leçon du manuscrit choisi par Emmanuèle Baumgartner montre que la

¹² « et il li respont : ”Bele suer, il le fet bien, Dieu merci, selonc les aventures ; mes ge vi bien, n'a pas quinze jorz, tele eure que ge ne poïsse pas cuidier qu'il en eschapast, se morz non. Car trop a esté sa plaie perilleuse a guerir, et por ce cuidoié ge bien qu'il en moreust” » (éd. Frappier, §38, 15 et s.) ; « et il respont : ”Bien, Dieu merci, selonc toutes aventures. Mais il n'a pas encore .xv. jors..... » (éd. Speer, §47).

¹³ Nombre de grammairiens considèrent comme agrammaticales les DI conservant des formulations expressives propres au DD, comme onomatopées, jurons, interjections ; voir L. Rosier, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, Duculot, 1999, p. 223-225. Ce type d'insertions est pourtant attesté : Jean Rychner a donné des exemples de formules d'adjuration dans le DI, portant la trace du DD (*La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1990 [*Publications romanes et françaises*, 192], p. 185-186).

présence d'une locution expressive, traduisant le sentiment du personnage, n'est pas incompatible avec le DI. On verra d'ailleurs un peu plus loin, avec l'emploi de *ore*, que le DI peut contenir d'autres éléments propres au discursif. L'exemple 4 aurait donc pu être ponctué de la façon suivante : « Et cil li respondi qu'il le fesoit bien, Deu merci, selonc les aventures. "Mes ge vi, n'a pas encor .xv. jorz, tele ore que ge ne poïsse pas quidier que il en eschappast se mort non, car trop a esté sa plaie perilleuse a garir. Et por ce quidoie ge bien que il en moreüst." » L'exemple 6 pose également la question de la délimitation du DD : l'éditeur, comme Jean Frappier¹⁴, le fait commencer avec la relative, construction dont Claude Buridant donne des exemples (*op. cit.* §623), en considérant sans doute la présence du passé composé comme une marque du DD. Or, passé simple et passé composé peuvent alterner dans le récit (C. Buridant, *op. cit.*, §329). En l'absence de marques du système énonciatif propre au DD dans la relative, on pourrait proposer une autre délimitation du DD en le faisant débiter à « et si dit... ».

§18

La souplesse avec laquelle on passe d'une construction à l'autre est également illustrée par des variantes des exemples 1 et 5. Pour le premier, les manuscrits *Ac* et *D* portent une leçon à la P₃ *ne le poroit pas prisons tenir* (d'après *D*). Pour le second, l'apparat critique de l'édition au programme indique que la leçon conservée dans le manuscrit de base, à savoir *vos*, est isolée. À l'exception de *A*, choisi par J. Frappier, qui a omis la fin de la proposition (§56, l. 23), les autres manuscrits portent la variante avec un pronom personnel P₆ *lor* (*toutes les hores qu'il lor plera*, éd. Baumgartner §50, l. 27 ; *toutes les ores qu'il lor plairoit* Speer §81). Dans les deux cas, les variantes indiquent à la place du DD la présence possible d'un DI.

LE MODE INDIRECT

§19

Le mode indirect se caractérise par un marquage énonciatif coupé de la situation du discours originel. Son insertion au sein du récit peut se faire en ancien français selon deux types de construction : il peut dépendre d'un verbe de parole auquel il est rattaché ou non par un outil conjonctif ; il peut aussi ne pas être lié syntaxiquement à un verbe de parole.

¹⁴§60, l. 26 ; il n'y a pas de guillemets, dans l'édition d'Emmanuèle Baumgartner, malgré la présence de la P₅ (§52, l. 29). Le manuscrit choisi par Mary Speer donne une version un peu différente, entièrement au DI : « Lors li conmencha a dire de la mance qu'il porta al tournoiment de Wincestre, dont la roïne s'estoit courecie si durement que dist que jamais ne troveroit pais a li. » (§90)

Le discours indirect

Le discours indirect conjonctionnel

Marquage externe

§20

La prise de parole est précédée d'un verbe de parole (*dire, répondre, mander* et ses composés, *creanter, deffendre*¹⁵) ou de pensée (*penser, estre avis a aucun*) dont dépend une complétive introduite par un outil conjonctif. En voici un exemple type : « si li respondi tot demaintenant *que* il est .i. chevaliers del roiaume de Gaule » (p. 418, 8).

Marquage interne

§21

Dans le discours indirect, les pronoms personnels du discours, les déictiques, les modalités de phrase et les temps verbaux sont adaptés de façon à s'intégrer dans le fil de la narration. Les pronoms et adverbes ne renvoient donc plus à la situation d'énonciation originelle. L'exemple suivant « il li respont qu'il remaindra leenz sanz faille puis qu'il li a otroié » (p. 330, 15) est une illustration de la modification des pronoms (*je*□*il*) et de l'adverbe de lieu (*ceenz*, employé par Morgain dans le DD dans les lignes qui précèdent [l. 11 et 13]□*leenz*).

§22

La modalité jussive, employée dans le DD avec l'impératif lorsque l'ordre s'adresse à un interlocuteur ou avec le subjonctif pour un ordre destiné à un tiers, est rendue par le subjonctif dans le DI : « et le conjure sor la foi que il li doit que il li *die* voir de ce que il li demandera » (p. 394, 24). On notera qu'avec *dire* ou *respondre* comme verbes introducteurs, c'est le subjonctif qui renseigne sur le sémantisme particulier à donner à ces verbes. La traduction en français moderne précise alors la nuance de souhait ou d'ordre du verbe introducteur : « et dist que bien *fust* il venuz, et a Hestor et a Lyonel et a mon seigneur Gauvain » (p. 310, 3 « et lui souhaite la bienvenue ainsi qu'à Hector, à Lionel, et à monseigneur Gauvain »); « Et li rois Artus respont que Dex lor *doinst* joie a toz » (p. 324, 10 « Le roi Arthur répondit en leur souhaitant que Dieu leur donne à tous la joie »); « et si li dist que bien *fust* il venuz » (p. 354, 28 « et lui souhaite la bienvenue »).

§23

Le temps des paroles rapportées dépend de l'ancrage temporel du verbe introducteur. Mais en ancien français, le présent aussi bien que le passé peuvent être employés dans le récit. On trouvera donc deux situations de repérage temporel :

¹⁵Pour une étude fouillée sur les verbes de parole, voir Michèle Perret, « Façons de dire : les verbes de paroles et de communication dans *La Mort le Roi Artu* », J. Dufournet (dir.), *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Paris, Champion, 1994, p. 181-195.

- §24 – dans la première, le verbe introducteur au présent permet de conserver les temps du discours originel (présent de l'indicatif, futur, imparfait, passé composé) : « li escuiers li respont que icesui message que il li a dit fera il molt bien » (p. 292, 5)
- §25 – dans la seconde, le verbe introducteur au passé conduit à transposer le temps du discours cité à l'imparfait de l'indicatif, au futur II, au plus-que-parfait : « car il dist que jamés ne se departiroit de lor compaignie devant ce que il avroient trové Lancelot del Lac » (p. 302, 22) ; « cele qui dist q'ele n'amerait ja se Lancelot non » (p. 406, 30) ; « Sagremors li Desreez li avoit dit que ses sires li rois Artus voloit estre la nuit a ostel leenz » (p. 320, 13)
- §26 Mais le système de concordance des temps décrit ci-dessus est loin d'être systématique et les écarts sont fréquents : « Et cil si li respondirent tuit ensemble que de ceste novele sont il molt lié » (p. 312, 16 ; discours citant au passé simple, discours cité au présent de l'indicatif) ; « cil dit que si fera il molt volentiers, que trop en estoit liez » (p. 372, 6 ; discours citant au présent, discours cité au futur puis à l'imparfait).
- §27 Il peut parfois s'avérer délicat de délimiter la fin du DI, dans le cas où la complétive est suivie d'une proposition à laquelle elle est liée par *car* ou *que*. La question se pose alors de savoir si l'explication introduite par *car* ou *que* est la suite du DI ou un commentaire du narrateur¹⁶.

1. Et li rois lor respont tantost que il vodroit ja estre couchiez, *car* ausi en a il molt tres grant mestier. (p. 326, 27)

2. et si li manda que il pensast en tel maniere del chevalier que il l'en seüst bon gré, *que* trop avoit fet li chevaliers por lui. (p. 354, 12)

3. Et il li respont que voirement remaindra il, *car* a fere li covient par fine force, ou il le vueille ou non. (p. 388, 4)

4. cil dit que si fera il molt volentiers, *que* trop en estoit liez. (p. 372, 6)

¹⁶D'après Juan-Manuel López-Muñoz (« Justificar lo dicho y el decir en francés medieval », *Presencia y renovación de la lingüística francesa*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 2001, p. 225-230 [*Acta salmanticensia. Estudios filológicos*, 279]), ces justifications font forcément partie du discours rapporté. Mais ce point de vue n'est pas partagé par Jean Rychner et Sophie Marnette, qui donnent plusieurs exemples où l'explication se comprend comme étant celle du narrateur ; voir J. Rychner, *op. cit.*, p. 188 ; S. Marnette, « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, n°149, 2006, p. 31-47 (en part. p. 36-37).

§28 Dans les exemples 1 à 3, la justification de l'énoncé, introduite par *car* ou *que*, se situe dans la continuité des propos rapportés et semble donc bien faire partie du DI. En revanche, pour l'ex. 4, l'emploi de l'imparfait (présent également dans les éditions de J. Frappier, E. Baumgartner et M. Speer) et le contenu même de la proposition invitent à interpréter celle-ci comme une justification de l'énoncé par le narrateur, même si, dans ce passage, le récit est conduit majoritairement au présent de l'indicatif.

§29 Tel est le cadre général de la transposition entre les deux systèmes énonciatifs caractéristiques du DD et du DI. Cependant, cette transposition est loin de respecter les canons décrits par les grammaires de FM. Il faut donc être attentif aux écarts et les souligner. Il s'agit là de ce que Laurence Rosier nomme des discordanciels, c'est-à-dire « tous les mots, expressions ou constructions qui permettent de produire un décrochage énonciatif et donc de repérer au moins deux espaces énonciatifs, l'un citant, l'autre cité, dans un texte. »¹⁷

§30 – le maintien de *ore* dans de nombreuses occurrences de DI laisse apparaître que la transposition des déictiques n'est pas toujours complète. *Ore* référant à l'instant présent de l'énonciation du locuteur¹⁸ dont les propos sont rapportés est fréquent au DD et est conservé au DI quand le verbe introducteur est au présent, mais parfois aussi quand il est au passé, alors même que *lors* aurait pu être employé¹⁹ : « Et ele respont que ele ne puet pas *ore* a lui parler car ele se sent trop dehetie et trop malade » (p. 356, 3) ; « et dist que il nes porteroit *ore* pas, que il le covient remanoir » (p. 388, 15)²⁰.

§31 – la présence dans le DI de la dénégation consituée de la négation forte *non* suivie du verbe vicaire *faire*, employé sans complément, soulève des questions. Dans quelle mesure s'agit-il d'une tournure liée à l'oral ? Elle semble surtout attestée au DD, ce que montrent les exemples proposés par les grammaires ainsi que le TL, et rarement employée en subordonnée durant la période de l'ancien français²¹. Mais elle est conservée malgré le changement énonciatif induit par le passage au discours indirect et pourrait donc être analysée comme un discordantiel. Nous en avons relevé trois occurrences dans la partie au programme : « il dist que *non feroit jamés* devant ce que il seüst veraies noveles de Lancelot del Lac, son cosin » (p. 300, 7, ce passage est précédé par du DI ; Frappier §44, 2 « il dist

¹⁷L. Rosier, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸Voir Céline Guillot, « Écrit médiéval et traces d'oralité : l'exemple de l'adverbe or(e) », E. Havu et al. (dir.), *La langue en contexte. Actes du colloque* Représentation du sens linguistique IV, Helsinki, Société Néophilologique, 2009, p. 267-281 <halshs-00654556>.

¹⁹Sur la différence entre *ore* et *lors*, voir C. Buridant, *op. cit.*, §463.

²⁰On trouve *ore* employé dans un DI dans d'autres occurrences : p. 314, 24 ; p. 372, 3 ; p. 398, 5.

²¹Voir G. Moignet, « L'opposition NON/NE en ancien français », *Travaux de linguistique et de littérature*, t. 3/1, 1965, p. 41-65, en part. p. 47-48, et *Grande grammaire historique du français*, *op. cit.*, p. 1120-1122.

que non feroit devant qu'il seüst noveles de Lancelot » ; Baumgartner §36, 17 « il dist que non feroit et que jamés n'i enteroit devant que il savroit nouvelles de son seignor » ; Speer §57 : « et il dist que non feroit devant qu'il seüst noveles de Lancelot, ou il fust ») ; « il respont que *non fet il*, puis que il est ore ensi » (p. 314, 24, ce passage est précédé par du DD ; Frappier §46, 31 « il respont que non²² puis qu'il est ensi avenü » ; Baumgartner §42, 11 « et il dist que non fet il, puis que il est ainsint avenü », texte similaire dans Speer §64 : « et il respont que non fait il, puis qu'il est ensi avenü ») ; « il dit no fera » (p. 366, 10, réponse précédée par du DD et caractérisée par une construction non conjonctionnelle que nous analysons ci-dessous ; « Et Lancelos dit que non fera » Frappier, §60, 10 ; « Et il dit que non fera » Baumgartner, §52, 16 ; « et il dist que non fera » Speer §89).

Le discours indirect non conjonctionnel

§32 La construction du discours indirect non conjonctionnel concerne certaines interrogatives indirectes et les complétives sans *que*. Dans les deux cas de figure, le seul élément différent par rapport à la construction du discours indirect conjonctionnel réside dans l'absence de conjonction de subordination. Les autres marques, externes et internes, étant identiques, nous ne les rappellerons pas.

§33 Dans le cas de l'interrogative indirecte, l'outil introducteur (adverbes ou pronoms interrogatifs dans les exemples relevés ci-dessous) employé dans l'interrogation directe partielle reste identique. Il sert à indiquer la portée de l'interrogation et ne constitue pas une marque de subordination. Le passage de l'interrogation directe à l'interrogation indirecte est marqué par la perte de la modalité interrogative et par une antéposition du sujet : « si demanda a son frere coment il le fesoit » (p. 278, 9-10) ; « si li demanda ou il aloit » (p. 284, 4-5) ; « se il vos demandent ou ge sui et coment ge le faz » (p. 292, 3) ; « si li demande qui ce est et que il velt » (p. 318, 30)

§34 Dans la langue médiévale, le mot subordonnant *que* est souvent omis, notamment lorsqu'il s'agit d'exprimer un lien de conséquence entre deux propositions. L'omission du *que* subordonnant dans le cas d'une complétive est moins fréquente mais est mentionnée dans les grammaires. Lorsque plusieurs complétives dépendent d'un même verbe de parole, la conjonction est parfois répétée, comme dans cet exemple : « il dit *que* ce fera il molt volentiers, et *que* il lor dorra terres et heritages el roiaume de Benoÿc ou el roiaume de Gaule » (p. 350, 19). Mais il arrive que le lien de subordination ne soit pas répété, à la différence du FM : « si lor dist *que* il s'en iroit avuec els et si lor feroit compaignie jusque

²²Construction présentée comme très rare par C. Buridant (*op. cit.*, §654)

la ou li chevaliers demoroit que il aloient querant » (p. 308, 9). Cette tournure, que Claude Buridant appelle style indirect libéré (*op. cit.*, §624), a fait couler moins d'encre que le DD introduit par *que*, sans doute parce qu'on la rattache à une construction répertoriée en langue sans la relier directement au discours rapporté²³. Sophie Marnette a montré que, si le DI non conjonctionnel était peu employé en comparaison avec le DI conjonctionnel, on le trouvait le plus souvent dans les chansons de geste et plus particulièrement dans le cas de situations d'énonciation complexes donnant lieu à un double enchâssement. Nous n'avons relevé qu'une seule occurrence de ce type de discours rapporté dans le passage mis au programme, où l'omission de *que* se produit dès la première complétive : « il dit no fera » (p. 366, 10), mais elle apparaît dans une situation de communication tout à fait simple. Cette construction sans *que* doit être, à notre avis, attribuée au seul copiste. Elle est, en effet, isolée dans la tradition manuscrite : les manuscrits utilisés par Jean Frappier (§60, 10), Emmanuèle Baumgartner (§52, 16) et M. Speer (§89) portent la variante : « dit que non fera ».

Le discours indirect libre

§35

Dans le DIL, les propos rapportés ne dépendent pas d'un verbe de parole ou de pensée. L'absence de lien de subordination permet alors l'emploi des modalités exclamatives, interrogatives ou jussives. Par l'emploi d'un système énonciatif coupé de la situation d'énonciation, le DIL reste intégré à la narration, mais laisse aussi davantage percevoir l'idiome du personnage. La question de la délimitation du DIL est délicate, puisqu'il n'y a pas de marquage externe, comme pour le DD et le DI, le DIL se définissant justement par son autonomie par rapport au discours citant. Mais s'il n'est pas introduit par un verbe de parole, il est cependant souvent précédé dans le co-texte par la narration d'un acte de langage ou par un DI²⁴, qui aide au repérage et à l'analyse du segment au DIL. Ainsi dans le seul exemple assuré que nous ayons repéré dans la partie du texte au programme, « Et li rois Artus si li respondi maintenant que ce ne li pooit mie bel veer ; or die ce que il vodra dire, car il li fera droit a son pooir » (p. 396, 13), le propos du roi Arthur est rapporté au DI, puis, après une pause, l'emploi de l'adverbe *or* qui vient renforcer la valeur injonctive du subjonctif montre un changement de modalité : on passe de la modalité assertive à la modalité jussive, avec d'autre part un emploi du futur dans le reste du

²³Voir S. Marnette, « Du discours insolite : le discours indirect sans *que* », *French studies*, t. LV/3, 2001, p. 297-313.

²⁴Voir S. Marnette, « Réflexions sur le discours indirect libre en français médiéval », *Romania*, t. 114, 1996, p. 1-49, en part. p. 12-14.

DIL qui crée une rupture avec les temps employés dans le DI²⁵. Dans cet exemple, l'apparition de la modalité jussive, et dans une moindre mesure, le changement des temps verbaux, à relativiser dans un texte médiéval, permettent de bien distinguer la présence du DIL. Les choses s'avèrent plus compliquées dans les cas où il n'y a pas d'éléments grammaticaux indiquant une rupture, comme dans ces deux exemples, où le co-texte de droite ne comporte pas non plus d'élément lexical indiquant une clôture de la prise de parole :

§36 – « Et mes sires Gauvains recontre a la roïne ce que li escuiers li ot dit de Lancelot del Lac, et coment il voloit venir au tornoïement, *mes ses mires ne li lessa, por ce que il le vooit encores trop malade* » (p. 300, 12 ; le relâchement de la syntaxe entre le discours narrativisé constitué de deux complétives dépendant de *recontre* et les propositions en italique, ainsi que l'emploi du passé simple avec *lessa*, suggèrent un changement dans la façon de rapporter les paroles : on passerait du discours narrativisé au DIL. Mais le passage en italique peut aussi s'analyser comme un exemple de discours indirect libéré).

§37 – « si disoit ele aucunefoiz que ele ne savoit en tot le monde nul chevalier autressi bien digne ne sofisant d'avoir trestot lo monde en sa baillie com estoit Boort de Gaunes ; *et por l'amor de celui li pesoit il sor totes choses que il ne voloient demorer a la cort lo roi Artur son seignor* » (p. 302, 3 ; la partie en italique peut s'interpréter comme un DIL ou comme une analyse du personnage par le narrateur en focalisation interne).

§38 Ce rapide examen des discours rapportés a permis de montrer que la variété des constructions syntaxiques et la porosité entre le mode direct et indirect, bien illustrées dans *La Mort du roi Arthur*, sont encore accentuées lorsque l'on compare les variantes des manuscrits. On passe aisément d'une construction à l'autre ou d'un mode à l'autre, ce qui nécessite d'étudier les co-textes de gauche et de droite ainsi que l'apparat critique et les autres éditions, avant de proposer une interprétation littéraire ou stylistique d'une tournure particulière. Les différents relevés faits dans le cadre de cet article confirment par ailleurs un élément saillant qui apparaît dès la première lecture de *La Mort du roi Arthur* : la prédominance du mode direct, qu'il faut mettre en rapport avec le genre du roman en prose. Sophie Marnette, en se fondant sur un large corpus, a en effet montré que, alors que la proportion de DI dans les textes historiographiques était la plus importante, le roman en prose, qui se définit dans son rapport à une source, rapportée ou traduite par un narrateur, contient davantage de DD que de DI²⁶, preuve que la peinture

²⁵Cette analyse doit être nuancée avec l'examen des variantes. Dans les éditions de J. Frappier (§67, 55) et E. Baumgartner (§57, 9), les verbes dans la séquence qui précède sont au présent. Dans l'édition de M. Speer (§107), ils sont au passé simple (à moins que *dist* soit une graphie d'indicatif présent), puis au présent.

²⁶Voir S. Marnette, « The Evolution... », art. cit., p. 23-25.

des personnages ainsi que leurs interactions est privilégiée. S'agissant de *La Mort du roi Arthur*, où révélations, mensonges et rumeurs ne cessent de se succéder, on ne sera pas étonné que les discours rapportés au mode direct occupent une place prépondérante²⁷.

Quelques mots à propos de : Marie-Madeleine Huchet

Marie-Madeleine Huchet, MCF à l'Université de Paris-Est Créteil, a publié une édition du poème pseudo-ovidien *La Vieille* de Jean La Fèvre (Paris, Société des Anciens Textes Français, 2018). Ses recherches portent notamment sur la vulgarisation et la transmission du savoir universitaire. Elle participe à l'édition du *Livre des propriétés des choses* de Jean Corbechon et a entrepris d'éditer les sermons en français attribués à Maurice de Sully.

Pour citer cet article

Marie-Madeleine Huchet, « Les discours rapportés dans *La Mort du roi Arthur* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/684>.

²⁷Je remercie Claire Fourquet-Gracieux et Muriel Ott pour leur relecture et leurs suggestions.

La Mort Artu et le monument de l'unité fraternelle. La fratrie de Gauvain

Marie-Pascale Halary

§1

Dans la *Mort Artu*, l'ensemble des fils de la reine d'Orcanie est rarement désigné comme un groupe homogène. Un chevalier confirme ainsi à Lancelot, éloigné de la cour par une blessure, que, lorsque la reine a été accusée par Mador de la Porte, « tuit li .v. neveu lo roi Artur i estoient, mes sires Gauvains et Gaheriet et tuit li autre frere » (p. 422, 10-11'). Si le premier groupe nominal, « tuit li .v. neveu lo roi Artur », définit les cinq membres de la fratrie par leur commune identité de neveux², une apposition permet ensuite de nommer deux d'entre eux : Gauvain et Gaheriet³. De fait, depuis le *Lancelot*

¹Les passages sont cités selon l'édition de David F. Hult (Paris, Librairie générale française, 2009).

²Le locuteur ne sait pas qui est le véritable père de Mordret. Sur la relation avunculaire, voir l'article fondamental de Reto Raduolf Bezzola, « Les neveux », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. I, p. 89-114 ainsi que Martin Aurell et Catalina Gîrbea, « Rapport introductif », dans *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e-XIV^e siècles)*, dir. M. Aurell et C. Gîrbea, Turnhout, Brepols, 2010, p. 17-21.

³La leçon proposée par le manuscrit *D* développe toutefois le dernier groupe nominal en rappelant le nom des trois autres frères : « engreuains guerrehes et mordres ».

en prose, les désignations de cette fratrie tendent à isoler et distinguer un ou plusieurs des fils de Loth, Gauvain le plus souvent : « et mes sire Gauvains meïsmes le sot tout apertement, et ausi firent tuit si .iiii. frere » (p. 456, 3-4). Que cette tension travaille le groupe constitué par « mesire Gauvain et si frere » (*Lancelot*, LXIX, 7, t. 2, p. 411⁴) n'est pas étonnant : si la tradition a défini ces personnages par des relations de parenté, elle a aussi fortement singularisé certains d'entre eux à l'instar de Gauvain, souvent célébré comme le paragon de la chevalerie, ou encore de Mordret.

§2 L'étude de ce groupe de personnages dans la *Mort Artu* amène en réalité à examiner la dynamique interne à cette fratrie dont les mouvements, alternativement, hiérarchisent, isolent, opposent ou rassemblent les différents frères. S'agissant de ces protagonistes, dans le roman comme dans d'autres passages du *Lancelot-Graal*, deux tendances très différentes se combinent : la réunion des frères, d'une part, leur dispersion, d'autre part – que celle-ci tienne à la singularisation des trajectoires individuelles de plusieurs figures bien connues de la *fabula* arthurienne ou que cette dispersion tienne aux dissensions fraternelles. Dans le cadre du cycle, qu'est-ce que la *Mort Artu* apporte au traitement de la fratrie de Gauvain ? Selon mon hypothèse, ce roman conclusif procède à la construction progressive de l'unité de la fratrie – et cette unité n'est peut-être pas si éphémère que cela.

§3 Il y a plusieurs enjeux à l'étude de ce groupe de personnages. On sait que l'écriture cyclique, épique ou romanesque, favorise le développement d'une vaste parentèle et, en particulier, de groupes adelphiques héroïques⁵ : de même que Guillaume d'Orange possède plusieurs frères et sœurs, le « lignag[e] au roi Ban de Benoïc » (p. 274, 6-7) s'organise autour de deux binômes fraternels (Lancelot/Hector⁶, Lionel/Bohort) qui affrontent Gauvain et ses frères. Toutes ces fratries venues de la littérature ne manquent pas d'intérêt pour l'analyse des systèmes de parenté et, plus précisément, pour l'étude de « l'imaginaire de la parenté », étude dans laquelle les relations frères-sœurs restent les « parents pauvres »⁷. Mais la question de l'unité de la fratrie de Gauvain ne ressortit pas seulement à l'histoire des représentations ; elle touche également à la mécanique narrative du texte : parmi les ancêtres fondateurs de la lignée royale figurent les deux fils

⁴Le *Lancelot* en prose est cité d'après l'édition d'Alexandre Micha : *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, 9 vol., Genève, Droz, 1978-1983.

⁵Sur l'emploi de l'adjectif *adelphique*, voir Didier Lett, « L'histoire des frères et des sœurs », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 34 (2011), p. 182-202.

⁶Hector est le demi-frère de Lancelot mais le roman ne marque pas de différence. Sur cette question, voir *id.*, *Histoire des frères et sœurs*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 63.

⁷*Id.*, « Les frères et les sœurs, "parents pauvres" de la parenté », *Médiévales, Frères et sœurs*, 54 (printemps 2008), p. 5-12.

de Constant, Uter et Pandragon, et c'est cet autre groupe de frères, la fratrie de Gauvain, qui détermine une bonne partie de la chaîne causale menant à l'effondrement du royaume arthurien. Plus profondément encore, on voudrait se demander si la peinture de ce groupe adelphique dans la *Mort Artu* n'a pas des conséquences sur les données de la *fabula* arthurienne.

LE ROMAN DES FRÈRES

§4

En tant que groupe, la fratrie de Gauvain occupe une place de premier plan dans la *Mort Artu* avec, notamment, les épisodes consacrés aux délibérations portant sur la divulgation de l'adultère Lancelot-Guenièvre (p. 454-462) et à la mort des trois frères ainsi qu'à ses conséquences immédiates (p. 498-530). Au plan individuel, à l'exception de Guerrehet qui n'existe que comme composante de la fratrie, les autres fils de la reine d'Orcanie (Gauvain, Agravain, Gaheriet et Mordret) sont des figures importantes du roman conclusif. Pour autant, le texte ne manque pas de rappeler très régulièrement, à la faveur des dialogues ou par la voix du narrateur, que l'identité de deux d'entre eux surtout, Agravain et Gaheriet, est relative : aussi singularisés qu'ils soient, ils restent les frères de Gauvain et les neveux d'Arthur⁸. La place accordée à cette fratrie s'explique notamment par les évolutions de la société arthurienne dans le dernier roman du cycle : les destinées sont ordonnées au lignage et les réseaux de solidarité se nouent dans le cadre du clan⁹.

§5

On ne s'étonnera donc pas que la fratrie de Gauvain côtoie plusieurs autres groupes adelphiques. Comme cela a été suggéré, à l'opposition entre la parentèle d'Arthur et celle de Ban correspond en partie l'affrontement entre des ensembles de frères et/ou de cousins : d'un côté, « mesire Gauvain et si frere » ; de l'autre, les couples Lancelot/Hector et Lionel/Bohort¹⁰. Ce dispositif en miroir, avec deux camps rassemblés derrière leurs chefs, favorise les jeux de symétrie inversée. Mais la peinture du lien fraternel dans le roman ne se limite pas au conflit lignager et plusieurs autres groupes peuvent être repérés : outre les figures de sœurs (Morgue et la demoiselle d'Escalot), on peut signaler les « .ii. freres d'Escalot » (p. 216, 24-25), le binôme formé par Gaheris de Karaheu et Mador de la Porte¹¹, « li freres au roi Yon » (p. 574, 10) ainsi que les « .ii. freres qui estoient li fil

⁸Pour quelques exemples, voir p. 190, 7-8, p. 228, 8-9, p. 342, 28, p. 458, 15.

⁹Emmanuèle Baumgartner, « En guise de postface : Lancelot et son clan », dans *La Mort du roi Arthur*, éd. et trad. E. Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, Paris, Champion, 2007, p. 525-536.

¹⁰Lors du siège de Gaunes, les assiégés s'organisent en vingt corps de batailles. Le principe de composition de deux d'entre eux est le lien fraternel : voir p. 650, 7-9.

¹¹Dès son apparition, au moment de sa mort, le premier est défini par cette relation (qui sera rappelée

Mordret » (p. 888, 10-11).

§6

Roman des frères, la *Mort Artu* valorise ce qui est présenté comme une modalité du lien charnel. C'est en effet en ces termes que les personnages définissent la relation familiale¹² et, plus spécifiquement, celle qui unit des frères ou un frère et une sœur. Comme l'indique Morgane à Arthur quand elle dévoile son identité : « je sui vostre plus charnel amie, si ai non Morgain, et sui vostre suer » (p. 330, 25-331, 1) et l'*amor* qui doit être la leur est bien une « charnel amor » (p. 330, 21-22). Gauvain ne dit pas autre chose lorsque, devant les cadavres de Guerrehet et Agravain, il définit le lien fraternel comme le partage d'une même *char* : « Ha, las ! Voirement ai ge trop vescu quant ge voi ci ma char ocise et a si grant dolor detrenchie, et a si grant martire » (p. 528, 14-16). On aurait tort toutefois de s'appuyer sur la primauté de la fratrie dans la *Mort Artu* pour opposer le roman à celui qui le précède dans le cycle, la *Queste del saint Graal*. Parce que le Moyen Âge distingue et hiérarchise deux types de parenté, la parenté charnelle et la parenté spirituelle¹³, et que la *Queste* peint les relations adelphiques sous un jour négatif¹⁴, on pourrait avoir la tentation d'opposer les deux romans selon la dialectique de la chair et de l'esprit.

§7

Mais la mise en avant de la relation fraternelle dans la *Mort Artu* n'engage pas une dégradation ou une chute dans le charnel : le lien adelphique est valorisé. S'il est étendu à d'autres champs que les rapports familiaux et décliné aussi selon des modalités spirituelles, c'est que « la fraternité représente la forme idéale du lien social¹⁵ » et qu'il devient un modèle pour d'autres relations interpersonnelles. Il s'agit, d'une part, de la communauté réunie autour de la Table Ronde, comme le rappellent les propos qu'Arthur adresse à ses chevaliers lors de la bataille de Salesbières : « vos qui estes frere et compaignon de la Table Roonde, tenez vos huimés ensamble l'un pres de l'autre sans departir » (p. 848, 15-17)¹⁶. D'autre part, la fin de l'existence de Lancelot, qui vit dans un ermitage en

sur sa pierre tombale) : « si estoit compainz de la Table Roonde et frere Mador de la Porte » (p. 376, 9-10).

¹²Voir les propos d'Arthur qui pleure la perte de ses neveux (p. 532, 21-22, p. 540, 2-4 et p. 560, 15-17) ainsi que le discours du narrateur à propos des proches d'Arthur (p. 518, 29-30) et de Lancelot (p. 372, 7-9).

¹³Par exemple Anita Guerreau-Jalabert, « Observations sur la logique sociale des conflits dans la parenté au Moyen Âge », dans *La Parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, dir. M. Aurell et C. Girbea, Turnhout, Brepols, 2010, p. 413-429.

¹⁴L'épisode le plus révélateur est celui où Bohort doit sauver, non pas son frère Lionel, mais une jeune pucele en danger d'être *despuclée* (*La Queste del saint Graal, roman du XIII^e siècle* [1923], éd. Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1984, p. 175-187). Comme l'indique un abbé ensuite, il est nécessaire de mettre « arriere dos toute naturel amor » (p. 187, 2-3).

¹⁵D. Lett, « L'histoire des frères et des sœurs », art. cit., p. 186.

¹⁶La *Queste* rappelle les paroles tenues par Merlin aux compagnons de la Table Ronde : « [...] fustes maintenant surpris de la douçor et de la fraternité qui doit estre entre cels qui en sont compaignon » (p. 77, 6-7).

compagnie d'autres personnages, relève clairement de ce paradigme : la formule d'adresse utilisée par l'un d'entre eux est « frere » (p. 904, 11), Blioblérus et l'archevêque de Cantorbéry parlent de leur « frere Lancelot » (p. 904, 17) et « il li creantent comme frere » (p. 902, 31) qu'il sera enterré selon ses désirs. Par rapport à la fraternité charnelle, cette fraternité spirituelle n'est pas à penser selon une opposition binaire et les deux relations peuvent se superposer partiellement. Ainsi de la réunion de Lancelot et Hector : « Ensi furent li dui frere a l'ermitage ensemble et furent touz jorz ententif el servise Jhesucrist » (p. 902, 18-19).

§8 Dans ce roman qui accorde donc une place importante au lien fraternel – ce qui n'exclut pas une dimension spirituelle –, la fratrie de Gauvain connaît un traitement spécifique : alors que les autres groupes adelphiques se caractérisent plutôt par l'harmonie et la cohésion, cet ensemble de frères se démarque par son unité problématique. La première explication tient à la double tradition littéraire dont il est issu.

LES GROUPES DE FRÈRES : FUSION/DISPERSION/POLARISATION

§9 Si Gauvain, neveu d'Arthur, fait partie des plus anciens héros de la matière arthurienne, sa fratrie, au départ, est moins nombreuse que dans la *Mort Artu*. À celui qui est identifié comme le fils de Loth, l'*Historia regum Britanniae* assigne en effet un seul frère, *Mordredus*¹⁷. Ce premier couple fraternel repose sur le contraste : Gauvain est valeureux et brave (§166, §173) quand Mordret est déjà régulièrement désigné par des périphrases rappelant sa trahison (§177 : *sceleratissimus proditor ille Mordredus, proditori*, §178 : *proditor ille nefandus*). Quoique réduite à deux membres, cette fratrie « originelle » réunit des frères ennemis¹⁸ : lors de l'affrontement entre les troupes d'Arthur et celles de Mordret, à Richborough, Gauvain trouve la mort (§177), comme son frère (§178) – tandis qu'Arthur, mortellement blessé, part pour l'île d'Avalon (§178).

§10

¹⁷Geoffroi de Monmouth, *The History of the kings of Britain : an edition and translation of De gestis Britonum [Historia Regum Britanniae]*, éd. Michael David Reeve, trad. Neil Wright, Woodbridge, Boydell press, 2007, §152. En réalité, le texte est un peu ambigu mais il s'agit sans doute d'une confusion : voir Keith Busby, *Gauvain in Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980, p. 30-49. Mordret, quant à lui, a déjà été mentionné dans les *Annales Cambriae* mais sans lien de parenté avec Arthur : voir Richard Trachsler, « La naissance du mal. Agravain dans les Suites du Merlin », dans *Jeunesse et Genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, dir. Nathalie Koble, Orléans, Paradigme, 2007, p. 89.

¹⁸Voir Olivier de Laborderie, « Solidarité lignagère, luttes familiales et légitimité du pouvoir royal dans l'Histoire des rois de Bretagne de Geoffroi de Monmouth », dans *La Parenté déchirée*, op. cit., p. 295-320.

Chez Chrétien de Troyes, le personnage de Gauvain reste évidemment une figure importante du monde arthurien mais le romancier champenois lui attribue une autre fratrie. Outre quelques sœurs évoquées dans différents romans (Soredamor dans *Cligès*, la femme du seigneur attaqué par Harpin de la Montagne dans *Yvain*, Clarissant dans *Perceval*), c'est surtout un groupe de trois frères qu'il faut retenir. Dans le *Conte du graal*, la reine du Château des Reines demande à Gauvain, qui ne s'est pas encore identifié, combien de fils a eus le roi Loth : « – Dame .IIII. – Or les me nomez ! / – Dame, Gauvains fu li ainznez, / Et li secons fu Agrevains / Li orgueilleus as dures mains, / Gaeriez et Kereés / Ont non li autre dui après¹⁹ ». On reconnaît une partie du groupe fraternel de la *Mort Artu*. Comme pour Mordret dans l'*Historia*, l'esquisse de portrait moral proposée dans ce texte fondateur sera déterminante pour la suite : Agravain est « Agrevains li Orgueilleus ». Ce surnom est d'ailleurs déjà présent plus haut dans le récit, associé chez le personnage à un véritable sens des solidarités et de l'honneur lignagers²⁰.

§II

La fratrie de Gauvain de la *Mort Artu*, dans le prolongement du *Lancelot* en prose, correspond donc à la fusion ou à la combinaison de ces deux traditions puisque Mordret y est joint aux trois autres frères. Cette double origine littéraire contribue peut-être à expliquer pourquoi l'unité du groupe fraternel est si problématique. Mais pour la partie du *Lancelot-Graal* qui précède la *Mort Artu*, il faut y ajouter des mouvements internes à la fratrie, qui poussent les personnages à la dispersion ou à la désunion. Certes, le célèbre passage consacré à la série des portraits des fils de Loth (*Lancelot*, LXIX, 1-7, t. 2, p. 408-411) traite vraiment les différentes composantes du groupe comme un ensemble : dans une succession de petits tableaux sont données, selon l'ordre de leur naissance, les descriptions de Gauvain, Agravain, Gaheriet, Guerrehet et Mordret. Gouvernés par une écriture sérielle, ces portraits, placés sous le signe du même, jouent sur les ressemblances entre les frères (parallèle dans le respect des codes rhétoriques, valorisation des mêmes qualités chevaleresques), tout en ménageant de légères variations (sur le mode de la comparaison²¹) et en mentionnant certains écarts axiologiques pour les personnages d'Agravain et de Mordret. Ce qui compte dans un tel passage, c'est l'ensemble, le groupe fraternel conçu comme une unité rassemblant des éléments disposés de manière échelonnée. Mais cette description de « la façon des freres » n'est qu'une digression – au demeurant assez tardive et presque contingente²² : elle ne donne pas lieu à une scène collective.

¹⁹Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal ou le roman de Perceval*, éd. Charles Méla, Paris, Livre de Poche, 1990, v. 8055-8060.

²⁰*Ibid.*, v. 4698 sq. Sur le personnage d'Agravain, voir R. Trachsler, « La naissance du mal », art. cit.

²¹*Lancelot*, LXIX, 4 et 6, t. 2, p. 410.

²²« Et pour ce que je ne vos devisai onques la façon des freres, le vos deviserai je orendroit, tot ensi com

§12

De fait, la dynamique narrative repose sur la tension entre cette logique collective et le régime de l'aventure qui commande un mouvement centrifuge à même de révéler les figures héroïques individuelles. Alors que la narration, à la faveur de l'entrelacement, s'est tour à tour concentrée sur « Agravain li Orgueilleux » (*Lancelot*, LXX, 15, t. 4, p. 11), sur Guerrehet puis sur Gaheriet, les trois personnages sont enfin réunis (*Lancelot*, LXXII, 37, t. 4, p. 89) et le texte indique, de manière significative : « li .III. frere » « chevauchierent ensemble et distrent qu'il ne se partiroient mais devant que Diex lor eust doné trouver aventure » (*Lancelot*, LXXII, 41, t. 4, p. 92). Le traitement des frères de Gauvain (le cas de Gauvain, figure dotée d'une véritable autonomie par rapport au groupe des frères, est évidemment un peu différent) est en grande partie gouverné par cette dialectique réunion/dispersion que la référence à l'aventure chevaleresque rappelle ici. Plus encore, comme l'a montré Richard Trachsler, en amont de la *Mort Artu*, le cycle prépare la distribution des frères en deux groupes (les bons et les mauvais)²³ et c'est ainsi, par exemple, que Gauvain condamne le comportement d'Agravain vis-à-vis d'une demoiselle (*Lancelot*, LXa, 29, t. 8, p. 237). La fratrie n'est pas vraiment soudée et elle commence à être polarisée. Cette absence d'unité, au demeurant, est manifeste dans le nom des personnages : si la « proximité onomastique²⁴ » qui définit en général la relation fraternelle permet d'associer quatre des frères (Gauvain, Agravain, Gaheriet, Guerrehet) voire de les opposer deux à deux (Gauvain *vs* Agravain, Gaheriet *vs* Guerrehet), il reste que Mordret semble bien isolé dans ce groupe adelphique.

§13

À examiner la double origine littéraire des personnages ainsi que le traitement que le *Lancelot* en prose réserve à la fratrie de Gauvain, il apparaît que l'unité et la cohésion de celle-ci ne vont pas de soi.

LA CHAÎNE DES FRÈRES : COMBINATOIRE ACTANCIELLE ET DYNAMIQUE NARRATIVE

§14

Selon mon hypothèse, c'est la *Mort Artu* qui construit progressivement l'unité de la fratrie et l'évolution du rapport entre les frères, avec les différentes configurations qui organisent successivement ce groupe de personnages, permet à la fin du cycle de s'écrire.

§15

Il convient, pour commencer, de passer en revue, dans une sorte de combinatoire actancielle, les différents agencements de l'ensemble composé par les cinq frères. Quatre

li contes le vos devise » (*ibid.*, LXIX, 1, t. 2, p. 408).

²³R. Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien : étude et textes*, Genève, Droz, 1996, p. 97-101 et « La naissance du mal », art. cit.

²⁴Christine Ferlampin-Acher, « Le double dans la *Suite du Roman de Merlin* et la *Suite Vulgate*. Faux frères, faussaires, fêerie et fiction », dans *Jeunesse et Genèse du royaume arthurien*, op. cit., p. 34.

configurations peuvent être distinguées. Le début du roman, jusqu'à la résolution du conflit avec Mador et la reprise de la relation Lancelot-Guenièvre (p. 454, 28), n'offre pas l'image d'une fratrie unie et les personnages restent dispersés. Pour ce premier moment, les fils de la reine d'Orcanie ne forment toujours pas un groupe. Agravain est mentionné comme un personnage isolé qui, en raison d'une animosité ancienne, espionne Lancelot et découvre sa « fole amor » (p. 190, 11-12). Le seul rapprochement fraternel qui soit vraiment mis en place concerne Gauvain et Gaheriet, régulièrement associés, que ce soit dans les discussions (p. 222, 19-224,14) ou dans les actions (p. 214, 13-16, p. 226, 20-228, 28, p. 398, 22-25). À Escalot, ils sont ponctuellement rejoints par Mordret (p. 234-238). À l'exception de ce binôme Gauvain/Gaheriet, la fratrie n'existe pas en tant que telle, d'autant que Guerrehet n'est pas encore mentionné et que Gauvain peut rester éloigné de ses frères et se joindre au lignage de Ban (p. 302, 19-24).

§16

C'est finalement dans le conflit que ces électrons libres deviennent des frères. Le rassemblement des cinq frères se réalise au moins au plan spatial : « I jor avint que il estoient tuit .v. enmi le palés ou il parloient tuit ensemble de ceste chose [la relation Lancelot-Guenièvre] a molt estroit conseil » (p. 456, 4-7). Très vite, des dissensions apparaissent et l'« estrif » (p. 456, 31) provoque la scission de la fratrie en deux groupes, ce qui se manifeste là aussi dans l'organisation de l'espace : « Atant [Gauvain] s'en part maintenant de la sale, et autresi fet Gaheriez, ses freres » (p. 458, 14-15). L'opposition porte sur la conduite à tenir vis-à-vis d'Arthur (parler *vs* se taire), ce qui engage deux conceptions de la loyauté que les frères doivent à leur oncle²⁵. Dans ce deuxième moment, la fratrie de cinq membres se scinde donc en deux : d'un côté, les « trois freres mon seignor Gauvain » (p. 486, 17-18) ; de l'autre, « Gaheriet et mon seignor Gauvain » (p. 468, 19). Cette nouvelle organisation du groupe fraternel engage une redéfinition des rapports avec Arthur : à Gauvain, le frère aîné et le conseiller préféré, se substituent Agravain et, dans une moindre mesure, Mordret²⁶.

§17

Les conséquences de la condamnation de Guenièvre ouvrent une troisième séquence, qui correspond à une nouvelle configuration fraternelle et à la construction d'une fratrie unie. Cela passe par le ralliement, selon des modalités très différentes, de Gaheriet puis

²⁵Michelle Szkilnik, « Loiauté et traison dans la *Mort le roi Artu* », *Op. cit., revue de littératures française et comparée*, 3 (1994), p. 25-32.

²⁶Voir p. 466, 23-468, 17 et p. 490, 19-492, 9. Corinne Denoyelle rapproche cette absence de cohésion du lignage d'Arthur du paradigme du *parage*, où aucune autorité ne s'impose : « Étude pragmatique des relations langagières entre les chevaliers des lignages du roi Lot et du roi Ban : évolution entre *La Mort le roi Artu* et le *Tristan en prose* », dans *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, dir. C. Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 101-113.

de Gauvain qui rejoignent le groupe des trois autres frères. Le premier est associé à Agravain par la contrainte : à la demande de celui qui semble être devenu son neveu préféré, le roi use de son autorité pour ordonner à Gaheriet d'aider les troupes protégeant Guenièvre lors de son châtement (p. 496, 19-498, 12). Même si, dans un premier temps, il ne change pas de camp (p. 498, 14-20), cette participation de Gaheriet à l'entreprise dirigée par Agravain met à mal la distribution des membres de la fratrie en deux groupes : « ainsi alerent parlant *entre Agravain et Gaheriet* tant que il aprochierent del feu » (p. 500, 1-2). La mort de deux de ses frères, Agravain et Guerrehet, achève ce que l'enrôlement forcé de Gaheriet avait commencé. Il s'engage alors pleinement contre la parenté de Ban : « Mes quant Gaheriez voit que si frere sont abatu, ne demandez pas se il est corrociez » (p. 502, 5-7). Au fond, c'est face à la mort de ses frères que Gaheriet s'éprouve comme membre de la fratrie. Et le processus est le même s'agissant de Gauvain : lui qui s'était désolidarisé du groupe fraternel en redevient pleinement une composante devant le cadavre de ses cadets. De manière presque paradoxale, la fratrie apparaît plus unie que jamais dès lors que trois des cinq frères sont morts. Les dissensions internes (trois frères *vs* deux frères) disparaissent et Gauvain retrouve auprès d'Arthur la place que la tradition et son rang d'aîné lui avaient toujours octroyée.

§18

Cette union fraternelle reste toutefois de courte durée. Pendant que les troupes d'Arthur font le siège de Gaunes, Mordret se détache pour actualiser ce que la matière arthurienne avait programmé dès le latin : il devient « Mordret, le desloial traïtor » (p. 682, 10-11 et *passim*). Certes, plusieurs des frères sont morts à ce moment du récit mais, en ce qui concerne les rapports de force au sein de la fratrie, on pourrait dire que la trahison de Mordret aboutit à une nouvelle distribution : Mordret s'oppose au reste de la parenté d'Arthur tandis que, symboliquement, Gauvain, Agravain, Gaheriet et Guerrehet, restés fidèles à leur oncle, se trouvent réunis dans la mort. L'exclusion de Mordret va plus loin : même si le *Lancelot* l'avait annoncé²⁷, la *Mort Artu* révèle tardivement²⁸ que le dernier fils n'est pas l'enfant de Loth mais celui d'Arthur. À la fin du roman, la fratrie des cinq chevaliers se scinde à nouveau en deux (quatre frères *vs* Mordret) avant de se réduire à quatre membres.

§19

Les relations au sein de la fratrie sont dès lors commandées par une dynamique interne qui favorise les déplacements de personnages et les reconfigurations (indépendamment de la mort des personnages, 5 est successivement la somme de 3+2 puis de 5+0 et

²⁷Voir Jean-Guy Gouttebroze, « La conception de Mordret dans le *Lancelot propre* et dans la *Mort le roi Artu* », dans *La Mort du roi Arthur ou Le crépuscule de la chevalerie*, dir. Jean Dufournet, Paris, Champion, 1994, p. 113-131.

²⁸Certains passages préparent cette annonce mais voir surtout p. 760.

enfin de 4+1). Cette sorte de ballet actanciel possède une fonction éminemment narrative puisqu'il mène progressivement à la fin du cycle. Pour trois des quatre séquences qui viennent d'être repérées, en effet, un membre de la fratrie ou un binôme se détache et, s'il est alors singularisé, c'est qu'il est à l'origine de l'action et qu'il participe à la relance narrative²⁹. Agravain est mis en lumière par le second moment du récit : il est à l'initiative de l'espionnage des amants et c'est le premier conseiller d'Arthur lorsqu'il s'agit de décider du châtimement de Guenièvre. C'est ensuite Gaheriet qui devient la figure centrale : sa participation à la protection de Guenièvre, sa mort et ses conséquences (chagrin d'Arthur et de Gauvain, vengeance, blessure mortelle de Gauvain) sont au cœur du troisième moment du récit. Mordret et ses fils prennent enfin le relais, menant jusqu'à son terme l'histoire du royaume arthurien. On le voit dès lors, si la fratrie de Gauvain ne construit son unité que très progressivement, le récit est rythmé par la mise en lumière successive de plusieurs de ses membres, qui apparaissent finalement comme des jalons essentiels de la causalité romanesque.

§20

La *Mort Artu*, pourrait-on dire, associe à la tradition issue de l'*Historia regum Britanniae* – selon laquelle la fin d'Arthur est causée par la trahison de Mordret – les données fournies par les romans cycliques précédents : Lancelot et Guenièvre s'aiment et la découverte de cet adultère pourrait avoir des conséquences dramatiques. En un sens, dans le dernier roman du *Lancelot-Graal*, se rencontrent deux systèmes causaux qui pourraient sembler incompatibles : la chute du royaume arthurien vient-elle de la déloyauté du fils incestueux ou de l'amour entre la reine et le meilleur chevalier d'Arthur ? Le texte ne choisit pas et la fratrie de Gauvain permet de tisser entre eux ces différents fils narratifs et d'introduire dans la chaîne causale un haut niveau de complexité. Ainsi, chacune de ces deux lignes narratives est prise en charge par un des frères : si, comme chez Geoffroi de Monmouth, la bataille contre Mordret et ses troupes est la cause directe de la disparition d'Arthur, c'est ici Agravain, accompagné de deux autres frères, qui, dans le prolongement du modèle tristanien, révèle l'adultère et fait de celui-ci une cause possible de la catastrophe terminale. Bohort l'indique à Lancelot : « Or est la chose découverte

²⁹ En apparence, la première séquence, essentiellement consacrée à l'histoire de la demoiselle d'Escalot et à l'épisode de Mador de la Porte, ne met pas en lumière les neveux d'Arthur. Mais outre qu'elle annonce le motif de la vengeance du frère, plusieurs personnages qu'elle met en scène apparaissent comme des figures qui se sont substituées à Gauvain : conformément à son *renom* et à la tradition littéraire, le « chevalier as damoiseles » (Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgueiz, roman arthurien du XIII^e siècle*, éd. M. Szkilnik, Paris, Champion, 2004, v. 1317) entreprend de séduire la demoiselle d'Escalot mais, étonnamment, il est devancé et supplanté par Lancelot, le « chevalier de la reine » ; de même, Gaheris meurt à cause d'un fruit empoisonné qui était destiné à l'aîné des frères. Si, remplacé par d'autres, Gauvain n'est pas un personnage de premier plan au début du roman, il reste très présent dans l'ensemble du texte.

que nos avions tant longuement celee. Or verrez la guerre comencier qui jamés ne prendra fin en tot nostre vivant ; car se li rois vos a jusque ci amé plus que nul autre home qui oncques ne li appartenist, or vos harra il plus mortelment que nul autre chevalier de tot le monde » (p. 482, 12-17). L'originalité de la *Mort Artu* tient à ce qu'elle vient ajouter à ces deux premiers événements une troisième cause. Dans des propos qui font écho à ceux de Bohort, Lancelot déclare après avoir compris qu'il avait tué Gaheriet : « Or poons nos donc bien dire por voir [...] que jamés n'avrons pes au roi ne a mon seigneur Gauvain, son neveu, *por la mort Gaheriet son frere*, don il me poise molt durement, car or comencera la guerre qui jamés ne prendra fin à noz vivanz » (p. 506, 18, 23). Faut-il, dès lors, voir une sorte de concurrence causale entre la trahison de Mordret, l'adultère Lancelot/Guenièvre et le désir de vengeance de Gauvain ?

§21

Dans le message que, par l'intermédiaire d'une demoiselle, Lancelot transmet à Arthur qui l'assiege, l'amant de la reine semble effectivement envisager les deux derniers faits comme des explications exclusives l'une de l'autre :

Si li direz de par moi que je me merveil molt durement por quoi il a en tel maniere si grant guerre comencie encontre moi, car je ne li quidoie mie tant avoir forfait. *Et se il dit que ce soit por ma dame la roïne Guinievere, sa feme [...]*, dites lui que ge sui prez de moi deffendre [...]. *Et se il dit d'autre part que il ait iceste guerre comencie por la mort de ses nevez*, si li dites que de cele dolereuse mort ne sui je mie si encorpez que il en deüst avoir vers moi mortel haïne. (p. 556, 3-19)

§22

Lancelot n'est pas le seul à tenir une réflexion sur les causes de la guerre. C'est également le cas de Gauvain qui, alors qu'il s'apprête à proposer à son ennemi un duel judiciaire, indique à un *valet*, réticent à transmettre la demande : « Il covient que tu faces cest message, car autrement ne seroit ja ceste guerre finée, et il est bien droiz q'ele soit afinée par moi et par celui, *car il en fu la premiere acheson, et je après*. Car puis que l'en l'ot del tot lessie, la fis ge recomencier a mon seigneur lo roi Artur, mon oncle, si est droiz que je en aie la premiere joie ou le premier duel » (p. 688, 13-19). Peut-être plus lucide que Lancelot, Gauvain a compris que toutes les causes sont opérantes et que c'est la conjonction de plusieurs chaînes causales qui a mené à l'affrontement entre les deux clans. L'intérêt de ce discours explicite sur les *achesons* de la guerre est qu'il permet de hiérarchiser celles-ci et de souligner le rôle primordial de Gauvain³⁰. Plus précisément, c'est le couple fraternel Gaheriet/Gauvain qui assure la relance de la mécanique narrative : au conflit né de la découverte de la *fole amor* de Lancelot se superpose celui qui est déclenché par la mort

³⁰Voir aussi p. 644, 25-646, 3.

des frères. Et, de fait, la résolution du premier problème est bien plus précoce (p. 622) que celle du second (p. 738). L'affrontement entre les deux clans ayant cessé, une ultime relance est alors assurée par la trahison de Mordret.

§23

Plusieurs des membres de la fratrie de Gauvain représentent des rouages essentiels de l'engrenage menant à la catastrophe finale. Successivement ordonnée autour d'Agravain, du binôme Gaheriet/Gauvain et de Mordret, la chaîne causale conjuguée des données d'origines diverses et, par le traitement qu'elle réserve au lien Gaheriet/Gauvain, elle offre un tableau relativement original de la relation adelphique³¹.

LA MORT DU FRÈRE : L'UNITÉ PAR LES LIENS DU SANG

§24

Comme cela a été dit, c'est finalement la mort de plusieurs de ses membres qui soude la fratrie en conduisant aux ralliements de Gaheriet et de Gauvain. Ce mouvement de bascule se traduit dans le traitement de l'espace : alors que l'aîné des fils de Loth s'était volontairement maintenu à distance de la cour en restant dans son *ostel* (p. 492, 20-21), sa réintégration est provoquée par la découverte du corps de ses frères et, singulièrement, de celui de Gaheriet, objet d'une véritable monstration grâce aux paroles d'Arthur : « "Gauvain, biax niés, veez ci vostre grant duel et le mien, car ici gist mort Gaheriet vostre frere, li plus vaillant chevaliers de tot nostre lignage ; veez le vos ci", si li mostre tot einsi sanglent come il le tenoit » (p. 524, 5-9). À partir de ce moment-là, Gauvain, même alité dans une chambre, reste au *palés* puis se joint aux troupes d'Arthur : la scène fondatrice de l'unité fraternelle dans la *Mort Artu*, c'est bien la mort du frère.

§25

La *guerre* entre les deux clans apparaît alors avant tout comme une affaire de famille au sens où, le modèle social du monde arthurien reposant largement sur les réseaux de parenté, il s'agit pour le lignage d'Arthur de venger la mort d'un ou de plusieurs des siens : la relation fraternelle, comme la relation lignagère, est une relation d'entraide et de solidarité. Au demeurant, ce n'est pas la première fois que le roman met en scène une telle logique. Une des fonctions de l'épisode de Mador de la Porte semble bien être de montrer que le meurtre du frère conduit à des gestes de déploration et à une réaction de vengeance, deux réactions révélatrices du lien adelphique. Le chevalier endeuillé déclare ainsi : « Molt estoit mes freres [Gaheis] preudons et bons chevaliers, et tant l'amoie de buen cuer come frere doit amer autre ; si en querrai la venjance tele come ge porroi » (p. 394, 31-34). Après la mort de trois de ses frères, Gauvain ne fait pas autre chose que

³¹Pour des éléments de comparaison, essentiellement avec la littérature narrative du XII^e siècle, voir Philippe Haugeard, *Du Roman de Thèbes à Renaud de Montauban : une genèse sociale des représentations familiales*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 64-107.

se conformer à cette norme sociale et éthique de l'univers de fiction. S'appuyant sur une constellation lexicale fréquemment attestée dans le récit (*mort, duel/dolor, venchier, félonie/traison*), ces paroles de l'aîné de Loth au sujet de la perte que lui a infligée Fortune sont emblématiques : « Biax tres douz frere, ce a ele fet por moi ocirre et por ce que ge muire de duel de vos ; certes, si a grant droit et bien m'i acort, car, puis que gié voi vostre mort avenue a si grant dolor et par si grant meschaance, ge sui cil qui plus ne quier vivre après vos, fors tant sanz plus que ge vos aie venchié del desloial felon qui si tres cruel felonie a fete de vos » (p. 526, 26-528, 4). Cette solidarité fraternelle a des conséquences narratives : le lignage s'unit pour venger l'un de ses membres. Plus encore, si la parenté d'Arthur s'engage dans une véritable *guerre*³², c'est aussi en raison des modalités selon lesquelles cette vengeance s'exerce³³. Rien ne le montre mieux que la blessure infligée par Gauvain à Lionel lors du siège de la Joyeuse Garde : et Bohort de dire « oiant toz cels del chastel qu'il le [Lionel] vencheroit s'il en venoit en leu, fust de mon seignor Gauvain ou de Mordret, son frere³⁴ » (p. 586, 15-18). Dans la *Mort Artu*, le frère venge le frère – et cette violence, placée sous le signe de la contamination et de l'expansion, peut aussi s'exercer sur les autres membres du groupe adelphique. C'est finalement pour sortir de ce cycle de la vengeance, cycle sans fin par nature, que Gauvain propose à Lancelot de recourir au duel judiciaire :

Sire, a vos m'envoie mes sires Gauvains, li niés lo roi Artur, a cui ge sui, et si vos mande par moi que se nos jenz et les voz assenblent auques sovent, si com il ont encomencié, il ne porra estre qu'il n'i ait trop dolereus domaje d'une part et d'autre. Mes fetes le bien : ce vos mande mes sires Gauvains, se vos en osez entremetre, qu'il est prez de prover, voiant toz cels de cest païs et voiant toz cels de la contree, que vos desloiaument et en traïson oceïstes ses freres. (p. 690, 17, 26)

§26

Le duel satisfait à l'exigence compensatoire propre à la vengeance tout en mettant fin aux réactions en chaîne nées de l'affrontement collectif³⁵. De fait, le combat singulier

³²Voir Marion Bonansea, *Le Discours de la guerre dans la chanson de geste et le roman arthurien en prose*, Paris, Champion, 2016 et, en particulier, les précisions concernant la *faide* (p. 305 sq.).

³³Voir Dominique Boutet, « Arthur et son mythe » (*La Mort du roi Arthur ou Le crépuscule de la chevalerie*, op. cit., p. 45-65) pour les manquements d'Arthur et son « enfermement [...] dans la logique de la vengeance privée » (p. 52).

³⁴Mordret est alors le seul frère de Gauvain qui vive encore.

³⁵En réalité, cette modalité de règlement du conflit avait été illustrée par Mador, sorte de contre-modèle qui se tourne d'emblée vers une vengeance régulée et encadrée par une procédure judiciaire : il fait appel à l'arbitrage du roi et, après s'être désengagé de son lien vassalique et avoir rendu son fief à Arthur, il accuse la reine et se déclare prêt au duel judiciaire (p. 396-398). Voir Claire Serp, *Identité, filiation et parenté dans les romans du Graal en prose*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 345 sq.

§27

opposant Lancelot et Gauvain rompt la dynamique narrative de la guerre et amène la résolution de la crise ouverte par la mort des frères.

Cette crise toutefois n'a pas seulement mis au jour la dimension sociale des relations fraternelles ; elle est aussi l'occasion d'une représentation assez originale de la dimension affective³⁶ de l'amour adelphique. On le sait, les acceptions du substantif médiéval *amor* ne coïncident pas toujours avec les sens du mot moderne. C'est pourtant bien de l'affect dont il est question quand, à la fin du roman, Hector et Lancelot se retrouvent : « Quant li dui frere s'entrevirent, assez i ot espandu pleurs et lermes d'une part et d'autre, car *molt s'entrainoient de bone amor* » (p. 902, 7-9). À ce moment du récit, la relation qui unit les deux personnages excède la solidarité lignagère – ce dont témoignent leurs larmes. Mais l'amour fraternel se découvre surtout dans le deuil, avec la réaction de Gauvain à la mort de ses frères et le choc que provoque la vue du cadavre de Gaheriet³⁷ : comme l'a montré Virginie Greene, Gauvain tombe véritablement « dehetié et [...] malade » (p. 530, 3) en raison de cette perte et cette blessure intérieure se double, plus tard, d'une blessure externe qui ne guérira pas³⁸. Dès ce moment suspendu qu'est la découverte du corps de Gaheriet, le discours que l'aîné adresse à son cadet est révélateur : rythmé par l'anaphore « Biax douz frere », il conjugue éloge du défunt et lamentations devant la « meschaance » (p. 528, 2) de cette mort. Surtout, ce discours constitue une véritable déclaration d'amour fraternel : « Biax dous frere que je amoie sor toz homes, non mie por ce tant solement que vos estiez mes freres, mes por les granz biens que ge vooie en vos, coment pot sosfrir Fortune vostre trebuchement si lait et si vilain ? » (p. 526, 20-24). Si la première partie du propos distingue l'affection adelphique des autres (« que je amoie sor toz homes »), la suite souligne que la force du lien ne tient pas exclusivement à la relation charnelle mais aussi à la valeur de Gaheriet. Dans la *Mort Artu*, la fratrie de Gauvain est la seule à être aussi nombreuse. Ce grand nombre de frères ménage la possibilité de ce qu'on pourrait appeler une « affinité élective », un rapport privilégié avec le frère préféré qu'est Gaheriet. Tout se passe comme si la représentation de l'amour fraternel était rendue possible par cette conjugaison de la chair et de la valeur, à même de renforcer les liens du sang par une véritable élection. Cette interprétation se reflète

³⁶Sur les apports de l'histoire des émotions pour l'étude des systèmes de parenté, voir D. Lett, « Famille et relations émotionnelles », dans *Histoire des émotions*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, t. 1, *De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, p. 179-201.

³⁷Cette relation entre *amor*, mort et émotions n'est pas étonnante : voir *id.*, « Les parents égarés et l'enfant mort. Les émotions paternelles et maternelles au début du XIII^e siècle » (*Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 47 (2018/1), p. 183-197), dont plusieurs éléments peuvent être rapprochés de la déploration du roi et de son neveu.

³⁸Virginie Greene, *Le Sujet et la Mort dans La Mort Artu*, Saint Genouph, Nizet, 2002, p. 183 sq.

dans les variantes que portent certains manuscrits. Pour le passage où Gauvain indique à son *valet* quels sont les termes du serment qui définira l'enjeu du duel contre Lancelot, voici le texte qui a été édité, conformément à la leçon de plusieurs manuscrits : « si di a Lancelot del Lac, se il a tant de hardement que il contre moi se deffende que il *mes freres* n'oceïst en traïson gié seroie toz prez de prover encontre son cors que il mauvesement et en desloiauté *les ocist* » (p. 686, 16-20). D'autres manuscrits n'évoquent qu'un frère (« mon frere » et parfois « locist »³⁹). Au plan sémantique, il n'y a rien d'aberrant : l'action de Gauvain est motivée par le devoir lignager autant que par l'amour fraternel⁴⁰.

CONCLUSION

§28

J'ai voulu montrer qu'au-delà de l'importance de la fratrie de Gauvain dans le système des personnages, la *Mort Artu* donnait à voir la construction de l'unité fraternelle – et la mise en récit de la réunion progressive de la fratrie, avec ses différentes étapes, contribue à mener à la catastrophe. La constitution de ce groupe comme un ensemble presque organique se réalise toutefois au prix de l'exclusion d'un de ses membres : même si l'information n'est pas nouvelle dans le *Lancelot-Graal*, à la fin du roman, Mordret n'est plus désigné comme le frère ou comme le demi-frère : fils d'Arthur, il est placé pour ainsi dire hors de la fratrie. Rien ne le montre mieux que l'édification, en plusieurs moments, du tombeau des quatre frères. Dans un premier temps, après la mort des trois premiers personnages, une première configuration se met en place, qui *réunit* les membres du lignage, qui les *répartit* en sous-groupes selon leurs affinités et qui les *hiérarchise* :

Et li chevalier mort furent desarmé et enseveli chascuns selonc ce que il estoit de lignage. Et a toz fist en sarqueuz et tombeax, mes a Agravain et a Guerrehés fist l'en fere .ii. tombiax si biax et si riches come l'en devoit fere a filz de roi ; et si mist l'en les cors l'un delez l'autre dedenz le mostier monseignor Saint Estiene de Kamaalot. Et par desuz ces .ii., tot droit el mileu, en fist li rois Artus .i. fere qui estoit plus riche que nus des autres ; et en celui sarqueu, quant il fu toz fez si biax, fist l'en metre le cors Gaheriet par desus ses .ii. freres. (p. 530, 8-18)

§29

Gauvain organise ensuite l'achèvement de ce tombeau fraternel, placé sous le double signe de l'unité et de l'*amor* : « Sire, je vos requier que vos me façoiz enterrer en la cité de

³⁹Voici l'édition de J. Frappier : « di a Lancelot del Lac, s'il a tant de hardement en soi qu'il ost deffendre que il *mon frere* n'oceïst en traïson, je sui prez del prouver encontre son cors que il desloiaument et en traïson *l'ocist* » (*La Mort le Roi Artu*, 3^e éd., Genève, Droz, 1964, p. 182).

⁴⁰Voir aussi p. 616, 20-618, 3.

Kamaalot avuec mes freres, et si vueil estre mis en cele tonbe meïsmes ou li cors Gaheriet gist ; car il fu li hom mortex que je onques plus amai. Por quoi je vueil que nostre os soient mis ens ensenble en une sepouture » (p. 784, 10-16). Si la rencontre du chèvrefeuille et du coudrier symbolise l'amour tristanien, la réunion des ossements des deux frères en une seule tombe peut être considérée comme un signe frappant de l'amour fraternel. Après le transport du corps du défunt, son arrivée à Camaalot et sa mise au tombeau, c'est au demeurant ce lien adelpique que met en valeur le début de l'épithaphe – lequel ne correspond pas exactement aux instructions de Gauvain⁴¹ : « CI GISENT ENSEMBLE LI DUI FRERE, MON SEIGNEUR GAUVAIN ET GAHERIET [...] » (p. 796, 9-10).

§30

Dans ce « musée de la légende arthurienne⁴² » que représente l'église Saint-Étienne de Camaalot, il est donc un tombeau qui conserve et célèbre comme un groupe la fratrie de Gauvain, réduite à quatre membres. Mariam Hazim-Terrasse a montré l'importance des représentations picturales et des constructions architecturales pour fixer et canoniser certaines données de l'encyclopédie arthurienne, lesquelles, dans les premières décennies du XIII^e siècle, peuvent encore beaucoup varier⁴³. C'est ainsi qu'on pourrait analyser la progressive édification de ce tombeau fraternel⁴⁴ : celui-ci fixe les quatre personnages comme un ensemble et *monumentalise*, pour ainsi dire, cette relation adelpique. De ce point de vue, la *Mort Artu* contribue à rassembler une fratrie qui, marquée à l'origine par une double tradition, était plutôt dispersée ou polarisée.

§31

La représentation de la fratrie de Gauvain dans la *Suite Vulgate* du *Merlin* est alors particulièrement intéressante. Si, dans les manuscrits, ce « *Livre des enfances*⁴⁵ » précède le *Lancelot-Graal*, il a été composé après la *Mort Artu* : il peut donc être lu comme un témoignage (parmi d'autres) de la réception du dernier roman du cycle⁴⁶. Or l'entrée en scène des fils de la reine d'Orcanie, qui ne sont encore que des *enfants*, correspond bien aux données fixées par la *Mort Artu*. Gavinet et ses frères sont avant tout traités

⁴¹ « Si fetes escrire sus la lame : CI GIST GAUVAINS ET GAHERIET [...] » (p. 784, 16-17).

⁴²J. Frappier, *Étude sur la Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siècle*, 2^e éd., Genève, Droz, 1968, p. 36.

⁴³Mariam Hazim-Terrasse, « Les textes médiévaux peuvent-ils construire leurs propres canons ? Étude de cas : les fresques de Lancelot », conférence donnée à l'Université Lumière Lyon 2 le 11 avril 2020.

⁴⁴De même, la présence de la tombe de la dame de Beloé à proximité de Gauvain rappelle un trait devenu topique du personnage.

⁴⁵La formule d'A. Micha est reprise par R. Trachsler, « Quand Gauvain rencontre Sagremoret ou le charme de la première fois dans la *Suite Vulgate* du *Merlin* », dans *Enfances arthuriennes*, dir. C. Ferlampin-Acher et D. Hüe, Orléans, Paradigme, 2006, p. 203. Sur ce texte, voir aussi *id.*, « La naissance du mal », art. cit.

⁴⁶Sur ce texte et les autres Suites du *Merlin*, voir surtout Nathalie Koble, *Les Suites du Merlin en prose : des romans de lecteurs. Donner suite*, Paris, Champion, 2020.

comme un groupe : ils apparaissent d'emblée dans des scènes collectives où, à l'exception de Gauvain qui se distingue rapidement, ils sont peu singularisés et nombreuses sont, en particulier au cœur des batailles, les manifestations de solidarité fraternelle⁴⁷. Simple-ment, Mordret (dont la conception est rapidement racontée⁴⁸) est tenu à l'écart, sous couvert de la différence d'âge. Au fond, tout se passe comme si le tombeau des frères de la *Mort Artu*, ce monument de la fin du cycle, offrait un programme possible pour les commencements du royaume arthurien : la représentation de l'unité fraternelle entre Gauvain et trois de ses frères.

Quelques mots à propos de : Marie-Pascale Halary

Marie-Pascale Halary est maîtresse de conférences en langue et littérature médiévales à l'Université Lumière Lyon 2 et membre de l'UMR 5648 CIHAM. Après une thèse consacrée à la représentation de la beauté dans des textes romanesques (*La Question de la beauté et le discours romanesque au début du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2018), elle travaille désormais essentiellement sur la littérature spirituelle en langue vernaculaire.

Pour citer cet article

Marie-Pascale Halary, « *La Mort Artu* et le monument de l'unité fraternelle. La fratrie de Gauvain », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 14/11/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/692>.

⁴⁷Pour quelques exemples, voir *Les Premiers Faits du roi Arthur*, éd. Irène Freires-Nunes, dans le *Livre du Graal*, t. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 878 sq., 997 sq., 1016-1017, 1045 sq., 1389 sq. Dans la première partie, la fratrie est le noyau du groupe chevaleresque qui rejoint Arthur : ce noyau grossit ensuite en attirant cousins et autres compagnons.

⁴⁸*Ibid.*, p. 868-871.

À quoi sert l'histoire de la demoiselle d'Escalot ? Prolifération narrative, suspense paradoxal et écriture pathétique dans la *Mort Artu*

Patrick Moran

§I

La *Mort le roi Artu* est remplie de victimes sacrificielles, figures plus ou moins innocentes dont la mort symbolise l'obstination et le gâchis¹ qui se sont emparés du monde arthurien finissant. Peu sont plus célèbres que la demoiselle d'Escalot, dont la fortune littéraire et artistique n'a cessé de renaître au fil de l'époque médiévale et moderne, d'abord dans le *Novellino* florentin de la fin du XIII^e siècle, où l'histoire de la « Damigella di Scalot » devient un court récit autonome, déconnecté du contexte plus large de la chute du royaume d'Arthur² ; puis dans *Le Morte Darthur* de Thomas Malory à la fin du XV^e

¹Pour indirectement citer le titre de l'article de Mario Bastide, « *La Mort le roi Artu*, roman de l'obstination et du gâchis », dans Jean Dufournet (dir.), *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 219-240.

²*The Novellino or One Hundred Ancient Tales : An Edition and Translation Based on the 1525 Gualteruzzi editio princeps*, Joseph P. Consoli (éd.), New York, Routledge, 1997, p. 108-110. Voir Cesare Segre, « Deconstruzione e ricostruzione di un racconto (dalla *Mort le roi Artu* al *Novellino*) », dans *Le Struture e il tempo*, Torino, Giulio Einaudi, 1974, p. 79-86.

siècle, où la demoiselle devient Elayne le Blanke of Ascolot/Ascolat³ (« Astolat » dans l'imprimé de William Caxton de 1485⁴) ; et enfin à l'époque victorienne, où Tennyson consacre deux textes au personnage, sa ballade « The Lady of Shalott »⁵, qui autonomise l'histoire selon les mêmes modalités que le texte florentin, dont il s'inspire, et la septième section de ses *Idylls of the King*, « Lancelot and Elaine », qui insère l'épisode dans une *fabula* globale du royaume arthurien⁶. À la suite de Tennyson, le motif de la « Lady of Shalott » se diffuse dans les arts picturaux et devient un motif de prédilection pour plusieurs peintres dans le sillage des Pré-Raphaélites⁷.

§2

Très tôt, la série d'événements qui constitue la petite histoire de la demoiselle d'Escalot – qui ne reçoit pas de nom de baptême dans la *Mort Artu* – s'est détachée de son contexte narratif plus large, comme on le voit ; et même dans les versions qui la réinsèrent dans un récit plus général du monde arthurien, elle est remarquablement mobile. Chez Malory, par exemple, l'épisode est inséré dans le livre VII, après la quête du Graal (livre VI) mais avant l'effondrement final du livre VIII, et surtout avant l'épisode de l'enlèvement de Guenièvre par Méléagant, que Malory déplace dans l'après-Graal. Dans les *Idylls of the King* de Tennyson, l'épisode remonte encore plus haut dans la chronologie narrative d'ensemble, et s'insère entre l'enserrement de Merlin et la quête du Graal.

§3

Cette mobilité extrême et cette autonomisation de l'histoire de la demoiselle d'Escalot dans la tradition subséquente nous dit quelque chose sur l'épisode tel qu'il est réalisé initialement dans la *Mort Artu* elle-même : il s'agit, à bien des égards, d'une historiette indépendante avec un début, un milieu et une fin, dont le déroulement n'a peut-être pas un impact considérable sur la ligne narrative d'ensemble du roman. Virginie Greene postulait naguère que « In the overall narrative scheme of *La Mort Artu*, the Demoiselle d'Escalot is a secondary character and her story is a subplot whose function is to

³Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, P. J. C. Field (éd.), 2013, p. 806 : « So thys olde barowne had a doughtir that was called the Fayre Maydyn off Ascolot [...] and her name was Elayne le Blanke. »

⁴*Id.*, *Caxton's Malory*, William Matthews et James W. Spisak (éd.), Berkeley, University of California Press, 1983, p. 516.

⁵Alfred Tennyson, « The Lady of Shalott », dans *Tennyson : A Selected Edition*, Christopher Ricks (éd.), Harlow, Pearson Education Limited, 2007, p. 18-27. Ce texte connaît lui-même deux versions, l'une de 20 strophes en 1833, et l'autre de 19 strophes en 1842.

⁶*Id.*, « Lancelot and Elaine », dans *Ibid.*, p. 834-874.

⁷Pour une étude toute récente et très complète des transformations du motif à l'époque post-médiévale, voir Ann F. Howey, *Afterlives of the Lady of Shalott and Elaine of Astolat*, London, Palgrave Macmillan, 2020. Pour une analyse de sa fortune (notamment) picturale au Moyen Âge, voir les deux articles de Virginie Greene, « How the Demoiselle d'Escalot Became a Picture », *Arthuriana*, 12/3 (2002), p. 31-48, et « The Bed and the Boat : Illustrations of the Demoiselle d'Escalot's Story in Illuminated Manuscripts of *La Mort Artu* », *Arthuriana*, 12/4 (2002), p. 50-73).

give a pretext to the jealousy of Guinevere, an important element of the main plot⁸. » La fonction de la demoiselle serait donc simplement d'offrir une condition de possibilité à la jalousie de Guenièvre, jalousie qui elle-même complique les relations entre la reine et Lancelot dans le premier tiers du roman. Mais cette complication finit par avoir peu d'impact sur la trame narrative générale, puisque le fossé qui se creuse entre les deux amants illicites finit par être résorbé après la victoire de Lancelot sur Mador de la Porte⁹ et qu'on se retrouve, après ce duel judiciaire, presque à la case départ : Lancelot et la reine reprennent leurs rencontres secrètes et Agravain cherche à nouveau le moyen d'en alerter le roi.

§4

Faut-il donc croire que la demoiselle d'Escalot a pour seul rôle de rendre possible une complication narrative qui n'a, en fin de compte, pas un caractère nécessaire dans la *fabula* d'ensemble ? À bien des égards, les événements du premier tiers du roman, autour de la demoiselle d'Escalot et du procès de Guenièvre, ne servent pas à faire *avancer* l'histoire. Il ne se passe pas rien dans ce premier tiers, qui est au contraire rempli de nombreux épisodes de nature variée : tournoi de Winchester, épisodes autour d'Escalot, retrouvailles d'Arthur et de Morgane, hostilité de Guenièvre envers Lancelot (et de Bohort envers Guenièvre), empoisonnement de Gaheris de Karaheu, accusations de Mador, duel judiciaire... Cette première partie du roman est fort mouvementée. Et pourtant, d'un certain point de vue, c'est beaucoup de bruit pour rien, puisque l'événement qui va vraiment déclencher l'engrenage narratif menant à la catastrophe finale, c'est l'embuscade d'Agravain contre Lancelot et Guenièvre, qui ne se déroule qu'après la réconciliation des amants¹⁰.

§5

C'est précisément cette relative inutilité narrative qu'il s'agit d'interroger, si l'on veut comprendre l'importance de l'histoire de la demoiselle d'Escalot dans l'économie générale du roman ; ce n'est pas absurde de dire que c'est l'inutilité même de la demoiselle qui lui confère sa valeur, en tant que personnage et en tant que point central d'une série d'événements caractérisés par le gâchis, le désenchantement et la consternation.

⁸V. Greene, « How the Demoiselle d'Escalot Became a Picture », art. cit., p. 31. « Dans le schéma narratif global de *La Mort Artu*, la demoiselle d'Escalot est un personnage secondaire et son histoire est une intrigue de second rang dont la fonction est de fournir un prétexte à la jalousie de Guenièvre, qui est un élément important de l'intrigue principale. » (Je traduis)

⁹*La Mort du roi Arthur*, David F. Hult (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2009, p. 454. Désormais abrégé en « *Mort Artu* ».

¹⁰*Ibid.*, p. 476-480.

UN « ÉPISODE » EN PLUSIEURS PARTIES : RETOUR SUR UN DÉROULEMENT NARRATIF

§6 La petite histoire de la demoiselle d'Escalot se déploie au fil de cinq épisodes distincts, entrelacés avec d'autres au fil du premier tiers de la *Mort Artu* ; Jean Frappier les a notamment comparés aux cinq actes d'une tragédie classique¹¹, analogie qui a peut-être plus d'élégance que de force heuristique. Voici un bref résumé des épisodes qui constituent la totalité de l'histoire ; j'ai pris en compte des passages où la demoiselle ou le domaine d'Escalot sont mentionnés mais n'apparaissent pas, puisque l'histoire de la demoiselle d'Escalot, loin de se limiter aux seules actions de la jeune fille, inclut aussi l'impact des rumeurs et des nouvelles qui circulent à son sujet.

§7 1. *Mort Artu*, p. 200-208 : Lancelot demeure chez le vavas seur d'Escalot sur la route vers le tournoi de Winchester ; il demande à prendre la place d'un des deux fils du vavas seur et à revêtir ses armes. Lancelot reste incognito pendant son séjour, mais son écuyer révèle à la fille du vavas seur – notre demoiselle – que son maître est « li meldres chevaliers del monde » (*Mort Artu*, p. 204). La demoiselle se rend auprès de Lancelot et lui demande, sur le mode du don contraignant, de porter sa manche en guise d'étendard lors du tournoi. Lancelot, embarrassé, ne peut se dédire et accepte donc. La demoiselle révèle qu'il est le premier chevalier à qui elle ait fait une telle demande. Lancelot quitte ensuite la demeure, accompagné d'un des deux fils du vavas seur et armé comme son frère. Il laisse ses armes personnelles à Escalot.

§8 2. *Mort Artu*, p. 232-248 : après le tournoi de Winchester, sur la route du retour à Camelot, Arthur et sa suite passent la nuit à Escalot. Gauvain descend chez le vavas seur et rencontre la demoiselle, qui demande des nouvelles du tournoi et du chevalier à qui elle avait donné sa manche. Gauvain lui raconte les prouesses du combattant anonyme, et s'entiche de la jeune fille. Plus tard, il lui déclare sa flamme, mais elle refuse ses avances et déclare son amour pour Lancelot, dont elle montre le bouclier à Gauvain ; le bouclier pend dans la chambre même du neveu d'Arthur. Celui-ci, comprenant que son rival amoureux n'est autre que Lancelot, s'apaise et s'avoue vaincu. Il apprend de la bouche de la demoiselle l'identité de Lancelot lors du tournoi. Gauvain demeure un peu surpris que Lancelot soit l'amant d'une jeune fille somme toute modeste.

§9 3. [La demoiselle n'apparaît pas physiquement dans cet épisode] *Mort Artu*, p. 264-274 : lors d'une conversation à Camelot, Gauvain révèle à Arthur sa conversation avec la demoiselle d'Escalot, et ce qu'il croit être la nature des sentiments qui unissent la jeune

¹¹Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, Paris/Genève, Droz, 1936, p. 267.

filles à Lancelot. La reine entend l'échange entre son mari et Gauvain et demande plus d'informations. Furieuse et affligée, elle se réfugie dans ses appartements et convoque Bohort, qui refuse de croire Lancelot capable d'une telle trahison et préfère quitter la cour que d'être confronté aux accusations jalouses de Guenièvre. Gauvain (et Guenièvre à sa suite) est convaincu que Lancelot se trouve à Escalot, mais lorsque Bohort, Hector et Lionel s'y rendent, ils ne trouvent aucune trace de sa présence.

§10 4. *Mort Artu*, p. 276-284 : Lancelot se trouve en réalité chez la tante des enfants d'Escalot, où il se remet difficilement de sa blessure au tournoi. Après un mois, la demoiselle lui rend visite et révèle à son frère qu'il s'agit de Lancelot. Elle veille sur le chevalier pendant des jours et des nuits et, folle amoureuse, finit par lui avouer ses sentiments. Lancelot, peiné, refuse ses avances. La demoiselle se rend compte qu'il ne lui reste plus qu'à mourir ; la narration confirme son pressentiment : « et tot ainsi come ele dist le fist, car ele morut sanz faille por Lancelot, si com li contes le devisera apertement » (*Mort Artu*, p. 282-284).

§11 5. [La demoiselle n'apparaît pas physiquement dans cet épisode] *Mort Artu*, p. 304-308 : après le tournoi de Taneborc, alors que Guenièvre est toujours convaincue que son amant la trompe avec la demoiselle, Bohort, ses compagnons et Gauvain se rendent à Escalot, toujours à la recherche de Lancelot. Ils demandent au vavasseur s'il sait où se trouve leur ami. L'homme les envoie chez la tante, où ils retrouvent Lancelot, qui est presque remis.

§12 6. *Mort Artu*, p. 348-354 : Lancelot est tout à fait guéri et s'apprête à partir en compagnie de ses amis. Il accueille les deux fils du vavasseur sous sa bannière. La demoiselle d'Escalot vient le voir en privé avant son départ et lui explique qu'elle est à l'article de la mort. Lancelot, effaré, refuse à nouveau son amour. La demoiselle part se coucher, ce qui permet à la narration de formuler une seconde annonce proleptique : « Lors se part la damoisele de devant lui, si s'en vint a son lit et si se couche a tel eür que onques puis n'en leva se morte non, si com l'estoire le devisera apertement ci après » (*Mort Artu*, p. 354). La rencontre afflige profondément Lancelot.

§13 7. *Mort Artu*, p. 404-416 : le lendemain du jour où Mador accuse Guenièvre d'avoir empoisonné son frère, une barque mystérieuse arrive à Camelot, couverte de draps luxueux. Gauvain et Arthur, pensant que les aventures renaissent au royaume de Logres (*Mort Artu*, p. 406 : « a pou que je ne di que les aventures recomencent »), descendent l'examiner, mais ils n'y trouvent que le cadavre d'une demoiselle, que Gauvain reconnaît comme la fille du vavasseur d'Escalot. Ils trouvent une lettre qui accompagne le corps, qui explique que la demoiselle est morte d'un chagrin d'amour, après avoir essuyé les refus

répétés de Lancelot¹². Gauvain avoue s'être mépris sur la situation. Le récit de la mort de la demoiselle circule comme une traînée de poudre à Camelot. Guenièvre éprouve une profonde détresse en l'apprenant, comprenant que sa haine de Lancelot était sans fondement. Arthur fait enterrer la demoiselle dans l'église principale, sous une dalle qui déclare qu'elle mourut d'amour pour Lancelot.

§14 8. [La demoiselle n'apparaît pas physiquement dans cet épisode] *Mort Artu*, p. 454 : quelque temps après sa victoire dans le duel judiciaire qui l'opposait à Mador, Lancelot apprend de la bouche de Guenièvre la nouvelle de la mort de la demoiselle, et s'en afflige.

§15 Cinq épisodes qui incluent physiquement la demoiselle, donc, et trois où elle ou le domaine d'Escalot constituent un sujet de conversation plus ou moins ample. Dans ce premier tiers du roman, le récit explore différents sujets et mêle différents fils narratifs, entre les tournois, les retrouvailles d'Arthur et de Morgane, l'empoisonnement de Gahe-
ris et les accusations subséquentes de Mador, mais aucun de ces fils n'occupe une place aussi constante que l'histoire de la demoiselle d'Escalot, qui démarre tôt dans le roman et se conclut seulement après le duel judiciaire contre Mador. À bien des égards, l'histoire de la demoiselle est donc le fil conducteur de ce premier tiers et lui donne inévitablement une certaine coloration.

MANŒUVRES DILATOIRES ?

§16 Comme on l'a dit plus haut, ce premier tiers fait moins *avancer* l'histoire qu'il ne la fait *bouger*. Il se passe bien des choses entre le moment où Bohort revient à la cour après la quête du Graal et celui où Lancelot et Guenièvre se réconcilient à l'issue du duel contre Mador ; mais ces événements servent plus à susciter de la tension narrative¹³ qu'à véritablement faire avancer le récit jusqu'au but annoncé explicitement dans le titre du roman. Les tentatives d'Agravain pour avertir Arthur de l'adultère entre Guenièvre et Lancelot ne mènent à rien, de même que celles de Morgane ; la rumeur selon laquelle Lancelot serait l'amant de la demoiselle d'Escalot provoque certes l'ire de la reine, mais cette fureur se résorbe lorsque la lettre de la demoiselle est découverte ; la haine de Guenièvre fait craindre que Lancelot ne se constitue pas champion pour Guenièvre lors du duel judiciaire contre Mador, mais ces craintes s'avèrent sans fondement ; et le péril provoqué

¹²Pour une étude de la lettre de la demoiselle, voir Dominique Demartini-Franzini, « De la lettre de la demoiselle d'Escalot dans la *Mort Artu* à la lettre de Bélide dans le *Tristan en prose* : écriture et réécriture de la lettre d'amour », *Bien dire et bien apprendre*, 13 (1996), p. 99-III.

¹³Au sens où l'entend Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, 2007. Voir tout particulièrement le chapitre 9, « Le suspense », p. 269-278.

par l'empoisonnement de Gaheris finit par s'épuiser également. En d'autres termes, on revient à la case départ, et le roman lui-même souligne cette circularité, en présentant l'état de la folle amour entre Lancelot et Guenièvre dans des termes fort semblables au début et à la fin de ce premier tiers du récit :

[S]i tost com il fu revenuz a cort, [Lanceloz] ne demora pas .i. mois après que il fu autressi espris et alumez de la roïne com il avoit onques plus esté a nul jor, si qu'il enchaï en pechié de la roïne ausi com il avoit fet autre foiz. Et se il avoit autre foiz maintenu celui pechié si sagement et si covertement que nus ne s'en estoit aperceüz, il le maintint après si folement que Agravain [...] s'en aperceust [...]. (*Mort Artu*, p. 188-190)

Et se Lanceloz avoit devant ce amee la roïne Guinievere, il l'ama orendroit plus que onques ne l'avoit amee devant, et la roïne lui ausi. Et s'en demenerent si tres folement que tuit li pluseur de la cort lo roi Artur s'en aperçurent veraïement, et mes sire Gauvains meïsmes le sot tout apertement, et aussi firent tuit si .iiii. frere. (*Mort Artu*, p. 454-456)

§17

Les deux passages sont largement interchangeables et donnent l'impression au lecteur, arrivé à ce stade du roman, que rien de significatif ne s'est produit ; la seule différence étant que cette fois-ci, les deux amants s'aiment sans doute plus « folement » encore, au point d'alerter non seulement Agravain, mais tous les fils du roi Loth. C'est seulement à ce moment que l'engrenage narratif qui mènera à la mort d'Arthur et à la chute du royaume démarre véritablement – lorsqu'Agravain monte une embuscade pour prendre les deux amants en flagrant délit, menant à la condamnation de Guenièvre, sa libération par Lancelot et les siens, la mort de Gaheriet, Guerrehet et Agravain, et le début du siège de la Joyeuse Garde. Rien de ce qui s'est déroulé dans le premier tiers du roman n'est nécessaire pour que ces événements se produisent.

§18

Faut-il pour autant considérer le premier tiers de la *Mort Artu* comme une série de manœuvres dilatoires qui retardent simplement la mise en branle de l'action principale, l'histoire de la demoiselle d'Escalot n'étant rien d'autre que la plus massive de ces manœuvres ? À vrai dire, dans le domaine de la prose arthurienne, la distinction entre ce qui est dilatoire et ce qui est essentiel est parfois difficile à faire, et résulte peut-être de l'application de normes narratives modernes à une esthétique médiévale qui ne survalorise pas forcément l'efficacité. La relative brièveté de la *Mort Artu* et le cahier des charges très clair imposé dès le prologue par son titre peuvent nous induire en erreur en nous fai-

sant croire que nous allons avoir affaire à un récit largement centripète¹⁴, dirigé vers un seul but : la mort d'Arthur. Mais c'est oublier que la *Mort Artu* appartient à un genre – le roman en prose – caractérisé bien plus par le caractère centrifuge de sa narration, dont le modèle incontournable est la pièce centrale du *Cycle Vulgate* auquel notre roman appartient, le *Lancelot*. La *Mort Artu* est tiraillée sur le plan formel entre un principe de concision déjà adopté par le roman qui le précède immédiatement dans l'économie cyclique, la *Queste del saint Graal*, et un principe de prolifération qui est intrinsèque à l'écriture romanesque en prose et qui explique que les textes des dimensions de la *Mort Artu* et de la *Queste* restent minoritaires dans l'histoire du genre.

§19

De ce point de vue, le premier tiers de la *Mort Artu* n'a rien de dilatoire, puisqu'il produit du récit et de l'action et, plus spécifiquement, de la tension narrative, sur laquelle on reviendra dans la dernière partie de cet article. Il s'y passe beaucoup de choses, sans que cela soit pour autant du remplissage – faute de quoi il faudrait dire que la majorité du genre romanesque en prose ne fait que du remplissage également. En réalité, la prose romanesque de longue haleine, celle du *Lancelot*, du *Guiron* ou du *Tristan*, a d'abord une vocation épisodique et ne cherche donc pas sa propre résolution : le récit génère toujours plus de récit. À cette aune, le premier tiers de la *Mort Artu* fait son travail, en construisant de la péripétie qui vaut pour elle-même et n'a pas besoin d'être soumise à une quelconque téléologie narrative.

§20

Mais le régime narratif de la *Mort Artu* ne saurait être entièrement assimilé à celui du *Lancelot*, moyennant une différence d'échelle ; dans ce dernier roman de l'ensemble, l'univers de fiction du *Cycle Vulgate* se trouve à un stade de développement fort différent de celui dans lequel il se déploie avant la *Queste*, et les conditions de possibilité d'une narration véritablement centrifuge et épisodique ne sont peut-être plus présentes.

SIGNIFIER LE DÉSENCHANTEMENT

§21

Le moteur derrière la profusion narrative du roman arthurien en prose, c'est l'aventure – ce qu'Annie Combes nomme le *régime breton* dans son étude du *Lancelot* en prose¹⁵. Or, dès son commencement, la *Mort Artu* nous signale que le temps des aventures a pris fin : « [Artus] vooit que les aventures del roiaume de Logres estoient ainsi

¹⁴Une « *end-determined fiction* », pour reprendre la terminologie de Frank Kermode dans *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction, with a New Epilogue*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 6.

¹⁵Annie Combes, *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le « Lancelot » en prose*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 97-105.

menees a fin qu'il n'en avenoit mes nule se petit non » (*Mort Artu*, p. 188). Le principe de prolifération qui alimente un roman comme le *Lancelot* n'existe donc plus, maintenant que la quête du Graal est achevée et que les enchantements sont levés au royaume de Bretagne. L'impression que les choses tournent à vide dans le premier tiers de la *Mort Artu* est donc justifiée : ce n'est pas à une écriture épisodique normale qu'on a affaire, nourrie par la multiplicité presque infinie des aventures, mais à une imitation vidée de sens de ce qui a précédé.

§22

En ce sens, l'histoire de la demoiselle d'Escalot est symptomatique d'un univers désenchanté, mais qui espère encore le retour des aventures, et répète donc les vieux rites encore et encore alors qu'ils ne signifient plus rien. C'est le tournoi de Winchester, convoqué par Arthur justement pour donner quelque chose à faire à ses chevaliers maintenant que les aventures font défaut, qui provoque la rencontre entre Lancelot et la demoiselle d'Escalot, lançant cette dernière sur la voie funeste qui mènera à sa mort. La scène où Arthur et Gauvain découvrent la barque qui porte le cadavre de la demoiselle est tout aussi significative à cet égard. Lorsqu'ils voient arriver l'embarcation richement ornée mais dénuée de pilote au pied du château, les pensées du roi et de son neveu vont tout de suite dans la même direction :

Lors descendent andui del palés ; et quant il sont venu aval, si voient la nacele si cointement apareillie qu'il s'en merveillent tuit. « Par foi, fet soi mes sires Gauvains, se ceste nacele est par dedenz ausi bele com ele est par dehors, ce sont merveilles ; et a pou que je ne di que les aventures recomencent. – Autretel voloie je dire », fet li rois. (*Mort Artu*, p. 406)

§23

L'arrivée de la barque ressemble à s'y méprendre à une *aventure* et fait renaître un espoir déraisonnable dans l'esprit des deux hommes ; Gauvain va jusqu'à employer le vocabulaire de la *merveille*, qui est étroitement associé au schéma aventureux. En réalité, ni merveille ni aventure, la nacelle qui transporte la demoiselle d'Escalot n'est qu'un *memento mori* qui vient entériner la fin de l'âge des aventures, tout autant que celui de l'âge courtois.

§24

L'erreur de la demoiselle était de se comporter comme si l'ancien régime narratif breton était encore d'actualité ; rien d'étonnant à cela, tant les circonstances qui entourent ses interactions avec Lancelot correspondent à des schémas bien établis en littérature arthurienne depuis des décennies. L'hébergement chez un vavasseur, le désir d'anonymat de Lancelot, la substitution des armes, le jeu courtois autour de la manche, puis la tentative de séduction de Gauvain, tout cela est familier pour le public du roman arthurien

et ne devrait pas, en principe, présager d'une fin sinistre. L'histoire de la demoiselle d'Escalot, si elle ne joue pas un rôle important dans l'engrenage narratif du roman, donne pourtant un signal fort aux lecteurs : ce roman ne suit plus les règles arthuriennes classiques.

§25

C'est à la fois le système des aventures et l'idéologie de la *fin'amor* à laquelle il est inextricablement lié¹⁶ qui sont mis à bas par cette histoire. Les espoirs amoureux d'une jeune fille qui a aimé « loiaument » sont déçus et mènent à sa mort ; l'admirable loyauté de Lancelot envers la reine l'oblige à briser le cœur et la vie de la demoiselle ; Guenièvre, remplie de haine pour un amant qu'elle croit infidèle, frôle la peine capitale pour prix de sa fureur. À la fois dans la lettre qui accompagne son cadavre et dans la bouche d'Arthur après avoir découvert le corps, Lancelot est condamné pour sa « vilanie¹⁷ », et l'épithaphe sur la tombe de la demoiselle ressemble fort à une accusation contre le chevalier : « Ci gist la damoisele d'Escalot qui por l'amor de Lancelot del Lac morut » (*Mort Artu*, p. 416). C'est d'ailleurs toute la mécanique courtoise qui est dérégulée dans cet ultime roman du cycle, et ce dérèglement se fait systématiquement au détriment des personnages féminins : que l'on songe, au-delà du sort de la demoiselle d'Escalot, à la grande violence symbolique de la scène où les barons félons poussent Guenièvre à accepter le mariage avec Mordret (*Mort Artu*, p. 666-668), ou à la mort absurde de la dame de Beloé, tuée par son mari quand elle se lamente sur le corps de Gauvain (*Mort Artu*, p. 792).

§26

Élément peut-être le plus frappant, l'amour entre Lancelot et Guenièvre, qui dans le roman central du cycle était la condition de possibilité de l'héroïsme du chevalier, est désormais devenu une force de destruction qui broie la vie d'une innocente sur son passage ; même dans la *Queste*, qui proposait pourtant un tableau très sombre de l'adultère entre le chevalier de Bénoïc et la reine, la seule victime de leur péché était Lancelot lui-même, rendu incapable d'accomplir la quête du Graal. Dans la *Mort Artu*, cet amour a un potentiel destructeur plus large, même s'il n'est pas présenté en termes aussi répréhensibles que dans la *Queste*.

§27

Le « roman d'Escalot », comme j'ai nommé ailleurs le premier tiers de la *Mort Artu*¹⁸, a donc une fonction qui est peut-être *tonale* avant tout. Les événements qu'il met

¹⁶Voir Francis Gingras, *Érotisme et merveille dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002.

¹⁷*Mort Artu*, p. 408 (« je vos respon que je sui morte por le plus preudome de tot le monde et por le plus vilain : ce est Lanceloz del Lac, qui est li plus vilains chevalier que l'en sache ») et p. 410 (« il est li meudres chevaliers del monde et li plus vilains, car ceste vilanie que il a fete de vos par est si granz et si anioiose que toz li monz l'en devroit blasmer »).

¹⁸*La Mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle*, J. Frappier (éd.), Patrick Moran (intro. et trad.), Genève,

en scène ne servent pas à faire avancer l'intrigue d'ensemble, mais à créer une atmosphère spécifique tout en retardant le déclenchement réel de l'action. Il s'agit, pour ce roman unique dans la tradition arthurienne, de modeler les attentes du lecteur en lui indiquant à quel type de texte il a affaire : un récit qui met à bas les règles traditionnelles de la narration arthurienne dont les piliers habituels, aventure et amour courtois, ont disparu. En ce sens, ce premier tiers du roman s'adresse aussi bien au public général du roman arthurien qu'au lectorat plus spécifique du *Cycle Vulgate* ; après un *Lancelot* en prose qui se termine sur une tonalité plus sombre et moins joyeuse que ses débuts, puis une *Queste* qui renverse toutes les valeurs chevaleresques et remplace les règles de l'errance courtoise par une rigoureuse ascèse, le lecteur ne sait plus forcément à quoi s'attendre alors que le dernier roman du cycle démarre. Le « roman d'Escalot » joue un rôle utile de calibrage.

LE PATHOS DE L'ÉVITABILITÉ

§28

Même si cette fonction tonale semble l'interprétation la plus évidente de l'histoire de la demoiselle d'Escalot, victime sacrificielle d'un monde où les règles chevaleresques d'antan n'ont plus cours, il y a peut-être moyen d'aller plus loin. Jean Frappier comparait les cinq épisodes où apparaît la demoiselle aux cinq actes d'une tragédie classique, et l'on sait qu'il a par ailleurs fait grand cas du caractère tragique, au sens aristotélicien du terme, de la *Mort Artu*¹⁹. Mais si la démultiplication creuse des épisodes et des événements dans le premier tiers du roman, sans qu'aucun ne prête vraiment à conséquence, nous apprend quelque chose, c'est que la mécanique narrative de la *Mort Artu* n'a rien de tragique, en réalité²⁰. Au contraire, c'est un roman qui s'évertue à nous montrer le caractère évitable de sa catastrophe.

§29

Le premier tiers du roman est rempli de moments qui pourraient prêter à conséquence : l'imprudence amoureuse de Lancelot et de Guenièvre, les accusations formulées par Agravain auprès d'Arthur, la révélation au même Arthur des fresques que Lancelot avait peintes dans sa prison chez Morgane, les graves blessures infligées à Lancelot au tournoi de Winchester, le procès de Guenièvre, la haine de la reine envers son amant et ainsi de suite, tous ces éléments pourraient faire basculer le royaume de Logres vers

Droz, 2021, p. LV-LVIII.

¹⁹Voir par exemple *La Mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle*, J. Frappier (éd.), 3^e édition, Genève, Droz, 1964, p. xx : « sans le savoir, l'auteur de la Mort Artu retrouvait ainsi le climat de la tragédie grecque : ses héros, dans le siècle, ne peuvent s'arracher à l'engrenage du destin ».

²⁰Pour ce qui constitue sans doute la discussion la plus aboutie du tragique dans la *Mort Artu*, voir Karen Pratt, *La Mort le roi Artu*, London, Grant & Cutler, 2004, p. 26-46.

sa catastrophe finale, mais chacun est résolu avant que les choses n'atteignent un point de non-retour. La *Mort Artu* dans ce premier tiers suscite un nombre impressionnant de textes fantômes, pour reprendre la terminologie de Michel Charles²¹ : des scénarios potentiels qui sont désamorcés et évacués par le texte l'un après l'autre, mais qui vivent dans l'esprit du lecteur, qui lit toujours en anticipant la suite et en échafaudant des scénarios possibles. Cette multiplication de textes fantômes catastrophiques (« Est-ce cet événement-ci qui va déclencher la chute du royaume ? Est-ce celui-là ? ») suscite une tension narrative diffuse, macrostructurelle, qui se surajoute aux effets de suspense microstructurels dont ce premier tiers du roman est friand. La *Mort Artu* joue sciemment avec ce que Raphaël Baroni nomme le « suspense paradoxal », lorsque le lecteur sait pertinemment quelle est l'issue d'une intrigue, mais se laisse tout de même prendre par le jeu de l'incertitude narrative²². Le roman affiche ses couleurs dès le prologue en revendiquant son titre (*Mort Artu*, p. 182), mais laisse planer l'incertitude sur la manière dont l'événement nommé par ce titre se réalisera. Dans le premier tiers du récit, les lecteurs se retrouvent dans une situation d'inquiétude permanente, une anxiété qui n'a pas de cause explicite – puisque tout se termine systématiquement bien pour les héros, jusqu'à la victoire de Lancelot contre Mador de la Porte.

§30

Alors que la tragédie antique se fonde sur le principe de l'inévitabilité, la *Mort Artu* fait tout le contraire et nous montre comment le pire est évité à plusieurs reprises. Lorsque l'engrenage se déclenche véritablement, après la victoire contre Mador, c'est à force d'irréflexion et d'acharnement de la part des différents personnages impliqués, qui ne peuvent reprocher le désastre qu'à eux-mêmes. Jalousies, intentions mal comprises, haines irrationnelles, ambitions sans scrupules, voilà ce qui mène à la catastrophe finale, bien plus qu'un destin surplombant qui aurait tout déterminé par avance. La mort de la demoiselle d'Escalot, en fin de compte, est le fruit des mêmes facteurs : malentendus, obstination, déraison. À sa propre échelle, l'histoire de la demoiselle préfigure la mort du royaume de Logres.

§31

La demoiselle d'Escalot n'est pas plus un personnage tragique que ne le sont Lancelot, Guenièvre, Arthur ou Gauvain. Sa mort n'est pas écrite dans les astres ou décidée par un dieu vengeur. Elle est, en revanche, un personnage *pathétique*, au sens le plus noble du terme : son histoire est faite pour provoquer la tristesse du public²³. Le chagrin de la jeune fille est contagieux et affecte les lecteurs comme il affecte Arthur lorsqu'il découvre son corps dans la barque : « Certes, fel li rois, ce poise moi. Or savroie je molt volentiers

²¹ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, p. 101-113.

²² R. Baroni, *op. cit.*, p. 279-295.

²³ C'est sa « fonction thymique », pour reprendre le vocabulaire de Baroni (*Ibid.*, p. 253-256).

l'acheson de sa mort, car je croi bien q'ele soit morte de duel. » (*Mort Artu*, p. 408) La réplique du roi associe la tristesse de la demoiselle et la sienne propre à la découverte de sa dépouille, exhibant la contamination du *pathos* qui donne forme à bon nombre des scènes les plus marquantes de la *Mort Artu* : lamentations d'Arthur et de Gauvain sur le corps de Gaheriet, dernières paroles de Gauvain, adieux à Excalibur, et ainsi de suite. La *Mort Artu* cherche à provoquer la tristesse et l'affliction plutôt que la crainte et la pitié. Ce pathos est intimement lié à une mécanique narrative lâche et proliférante, qui se fonde sur le caractère évitable de la fin.

§32

L'histoire de la demoiselle d'Escalot, loin de constituer un simple détour narratif ou une forme de remplissage avant que le récit ne se tourne vers le cœur du sujet, a donc une fonction programmatique : elle donne au lecteur une série d'informations sur la tonalité du roman et les règles de l'univers de fiction arthurien tel qu'il se présente dans la *Mort Artu*, tout en conditionnant les lecteurs pour la suite des événements. Mais cette histoire a aussi, plus profondément, un rôle inaugural : elle mène à la première scène véritablement pathétique du roman, lorsqu'Arthur et Gauvain trouvent le corps de la jeune fille dans sa nacelle, *merveille* qui n'en est pas une, ou alors seulement dans le sens où la merveille recouvre tout ce qui provoque l'étonnement et la stupéfaction. La demoiselle d'Escalot est broyée conjointement par le changement de régime narratif qu'opère le *Cycle Vulgate* dans la *Mort Artu* et par son propre aveuglement ; comme les autres personnages du récit, elle est enfermée dans un monde opaque, qui a perdu sa transparence d'antan, où les intentions sont rendues illisibles et où la frontière entre *cortoisie* et *vilanie* est désormais indécidable.

Quelques mots à propos de : Patrick Moran

Patrick Moran est associate professor à l'Université de la Colombie-Britannique (University of British Columbia, Vancouver). Ses recherches portent sur la littérature narrative des XI^e-XIII^e siècles, les fictions arthuriennes, la philologie matérielle, la théorie générique et la poétique cognitive. Il est l'auteur de *Lectures cycliques : le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle* (Paris, Champion, 2014) et a récemment publié une nouvelle traduction de *La Mort le roi Artu* dans l'édition de Jean Frappier (Genève, Droz, 2021).

Pour citer cet article

Patrick Moran, « À quoi sert l’histoire de la demoiselle d’Escalot ? Prolifération narrative, suspense paradoxal et écriture pathétique dans la *Mort Artu* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/690>.

La beauté dans les recueils romains de Du Bellay

Josiane Rieu

Pour François Roudaut.

§1

Choisir de s'intéresser à la beauté dans les recueils romains de Du Bellay peut sembler étonnant, dans la mesure où les thématiques principales concernent plutôt les souffrances de l'exil, les dénonciations satiriques de la société, ou encore les préoccupations politiques et historiques. Les références picturales et architecturales sont relativement faibles¹, et les *Antiquités* et le *Songe* en particulier mettent en scène l'écroulement de la

¹Pour Marie-Dominique Legrand « la référence picturale n'intéresse pas Du Bellay comme telle » (« La Référence picturale dans l'œuvre de Joachim Du Bellay », *Du Bellay. Colloque d'Angers*, P. U. d'Angers, 1990, vol. I., p. 332). Car, le paradigme pictural, faiblement présent, « nous parle de l'art poétique et de sa quête de perfection, quête spirituelle, éventuellement mystique plus que mythique » (art. cit., p. 328). Voir aussi de M.-D. Legrand, « Les ruines de la beauté chez Du Bellay », *Littérales*, 2005, n° 36, *Métamorphoses de la laideur*, dir. Liliane Picciola, Université Paris X-Nanterre, 2005, p. 105-121. Jean Balsamo analyse avec finesse les trois sonnets concernant l'architecture dans les *Regrets* : « Le poète et l'architecte (note sur les sonnets 157-159 des *Regrets*) », in *Du Bellay et ses sonnets romains*, dir. Yvonne Belenger, Paris, Honoré Champion, 1994. Selon Dorane Fenoaltea, « Les quelques allusions de la *Défense* à l'architecture sont liées à la parole » (« La ruynée Fabrique de ces langues... : la métaphore architecturale dans la *Défense et illustration* », in *Du Bellay : actes du Colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1989*, dir. Georges Cesbron, Angers, P.U. d'Angers, 1990, vol. II, p. 666).

beauté et de la grandeur de la Rome antique, pour mieux manifester leur vanité. Cette perspective moralisante, accentuée par le modèle platonicien, tient apparemment à distance la valeur de toute beauté en ce monde. Pourtant, la beauté reste à l'horizon du projet poétique de Du Bellay : « De ce Royal palais que bâtiront mes doigts, / Si la bonté du Roy me fournit de matière, / Pour rendre sa grandeur et beauté plus entière²... » (R. 158). La dernière partie des *Regrets*, avec les sonnets d'éloge à Marguerite, appelle l'avènement d'un nouvel âge d'or et retrouve le motif de la beauté efficace, au point que, si la vertu revenait, elle ne serait pas reconnue seulement par les hommes vertueux, mais « on verrait encor' les mêmes vicieux [*les vicieux eux-mêmes*] / Épris de sa beauté, des beautés la plus belle » (R. 177). Cela signifie que l'aspiration à la beauté demeure au cœur des hommes pervers. L'écriture satirique même, loin de n'être que la dénonciation des mœurs, est un miroir du mélange de la laideur et de la beauté : « La Satire (Dilliers) est un public exemple, / Où, comme en un miroir, l'homme sage contemple / Tout ce qui est en lui, ou de laid, ou de beau » (R. 62). Il est donc difficile d'opposer à une beauté toute idéale la simple laideur du monde. La question de la beauté est plus complexe.

§2

Comment le poète peut-il à la fois rejeter, d'une certaine façon, la beauté, et en faire la finalité de sa quête ? Comment conçoit-il cette beauté paradoxale, progressivement voilée, puis dévoilée, qui pourrait devenir un thème majeur sous-jacent à toute la structure de l'œuvre ? Et quels en sont les enjeux face à la corruption menaçante et au chaos imminent de l'histoire, dont le poète est témoin ? Nous voudrions examiner comment Du Bellay a réinventé et adapté les modèles de la beauté qui ont nourri son imaginaire ; comprendre la définition de la beauté qui se révèle dans l'économie des recueils ; et le travail d'écriture qui manifeste cette beauté dans l'histoire.

LA BEAUTÉ EN TENSION

§3

La tension inhérente à la beauté semble tout d'abord relever d'une opposition néo-platonicienne entre le monde sensible, relatif et corrompu, et celui des Idées ou de l'absolu. *L'Olive* est d'ailleurs imprégnée de cette philosophie. Gilbert Gadoffre observe : « [s]i l'on compare les sonnets platonisants de *L'Olive* avec leurs prototypes, on s'aperçoit que la plupart des termes néo-platoniciens ont été ajoutés par Du Bellay³ ». Selon

²Nos citations renvoient à Du Bellay, *Les Regrets*, suivis des *Antiquités de Rome* et du *Songe*, éd. François Roudaut, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », n° 16107, 2002. Nous mettons les références entre parenthèses, suivant les abréviations suivantes : R. 158 renvoie à *Regrets*, sonnet 158 ; A. IV renvoie à *Antiquités* sonnet IV ; S. X renvoie à *Songe* sonnet X.

³G. Gadoffre, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978, p. 25.

Agnès Rees : « [l]e mouvement général de *L'Olive* de 1550 conduit en effet à une re-définition de la beauté et à une réorientation de la quête amoureuse et poétique, qui tend désormais à s'affranchir du sensible pour s'élever vers "l'Idée / De la beauté, qu'en ce monde j'adore"(113)⁴ ». Dans ce premier recueil, Du Bellay faisait déjà de Marguerite une Astrée⁵, image symbolique de médiation vers un nouvel âge d'or. C'est cette image qu'il réinscrit dans les *Regrets* :

Ils veulent que par vous la belle vierge Astrée
En ce Siècle de fer refasse encor' entrée,
Et qu'on revoie encor' le beau Siècle doré. (R. 170)

§4 Dans *l'Olive*, il insistait sur l'impossibilité de manifester cette beauté, par aucun sculpteur, peintre, ni même poète :

L'art peult errer, la main fault, l'œil s'escarte.
De voz beautez mon cœur soit doncq sans cesse
Le marbre seul, et la table, et la charte⁶.

§5 Car la beauté véritable, celle qui vient du ciel, ou du monde intelligible, excède toute saisie artistique, elle appartient au mystère de l'amour divin ineffable, et donc s'éprouve dans l'intériorité du cœur. Le cosmos même se recourbe sur la beauté de la dame, « Sacrée, sainte et celeste figure », qui allume chez le poète « un feu divin », et lui permet de voir en elle une créature angélique : « Et si mon œil ose se hasarder / A contempler une beauté si grande, / Un Ange adonq'me semble regarder⁷ ».

§6 Rappelons que la conception de la beauté, depuis l'Antiquité, relayée notamment par Plotin, Cicéron, Augustin, Denys l'Aréopagite, se caractérise par l'harmonie des proportions et l'éclat ou splendeur⁸. Le néoplatonisme en particulier voit dans la beauté visible un éclat participé de la beauté céleste. L'imaginaire poétique associe l'inspiration

⁴A. Rees, *La poétique de la vive représentation et ses origines italiennes à la Renaissance (1547-1560)*, thèse dirigée par Jean Balsamo, Université de Reims Champagne Ardenne, 2011, p. 320, consultable en ligne <http://www.theses.fr/2011REIMLo13>.

⁵Du Bellay, *L'Olive*, 1550, sonnet liminaire, dans *La Défense et illustration de la langue française et L'Olive*, éd. Jean-Charles Monferran et Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 227.

⁶*Ibid.*, sonnet XIX, p. 260.

⁷*Ibid.*, sonnet XXXVIII, p. 279.

⁸Denys l'Aréopagite, *Les Noms divins*, in *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, éd. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943. Au chapitre 4 § 3-7, le bien est identifié à la lumière qui illumine toutes les créatures, belles dans la mesure où elles participent de la cause unique : « Mais s'il s'agit du Beau suressentiel, on l'appelle aussi Beauté, à cause de cette puissance d'embellissement qu'il dispense à tout

à ce rayonnement fécond. Du Bellay se souvient avec nostalgie du temps où il était près de Marguerite (R. 7), et confie à Ronsard :

Le saint rayon qui part des beaux yeux de ta dame,
Et la sainte faveur de ton Prince et du mien,
Cela (Ronsard), cela, cela mérite bien
De t'échauffer le cœur d'une si vive flamme. (R. 8)

§7 La belle dame est un repère pour s'orienter vers la vertu, comme le personnage de Logistile auquel il fait allusion⁹ : « Sus donc, Gordes, sus donc, à la voile, à la rame, / Fuyons, gagnons le haut, je vois la belle Dame / Qui d'un heureux signal nous appelle à son port » (R. 89).

§8 Il faut ainsi distinguer la véritable beauté, morale et spirituelle, des fausses beautés en ce monde, qui ne sont que des leurres grossiers. Le poète utilise le mot *beau* souvent avec ironie¹⁰, en particulier lorsqu'il caricature les vieilles courtisanes romaines (« Ô belles dents d'ébène ! », R. 91), qui masquent « leur teint d'une fausse beauté » (R. 90). La « beauté » ambigüe d'Ascaigne est peut-être même la cause de turpitudes : « Ascaigne, qui passait en beauté de visage / Le beau Couppier Troyen, qui verse à boire aux Dieux » (R. 103). Lorsque Du Bellay proclame avec force au milieu d'un groupe de poèmes satiriques, « Je n'écris de beauté, n'ayant belle maîtresse » (R. 79), la beauté dont il parle est toute de façade : lui refuse d'entrer dans les jeux hypocrites de cette cour, « Je n'écris de l'honneur, n'en trouvant point ici, / Je n'écris d'amitié, ne trouvant que feintise, / Je n'écris de vertu n'en trouvant point aussi, / Je n'écris de savoir entre les gens d'église ». Le refus de la beauté est englobé dans la dénonciation de la subversion des valeurs, au nom précisément d'une plus haute conception de la beauté, de l'amitié, du savoir. Remarquons l'ironie supplémentaire qui affecte aux gens d'Église non pas la vertu mais le

être dans la mesure propre à chacun et parce qu'à la façon de la lumière il fait rayonner sur toutes choses, pour les revêtir de beauté, les effusions de cette source rayonnante qui sourd de lui-même, parce qu'enfin il appelle tout à lui [...] et qu'il rassemble au sein de soi-même tout en tout », chap. 4 § 7, p. 100. Voir les études sur la mystique de la lumière au Moyen Âge, par ex. par Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946, 3 tomes.

⁹Dans le *Roland Furieux* de l'Arioste, Roger, qui au cours de son voyage au pays des vices et des vertus, avait été ensorcelé et trompé par la magicienne Alcine, choisit à son réveil de suivre Logistile, allégorie représentant la Vertu.

¹⁰Par exemple « Et quel profit en ai-je ? ô belle récompense ! », R. 46 ; ou dans des expressions convenues : « Il fit de ses haineux une belle vengeance », R. 40 ; « De ce beau feu » pour l'oiseau qui se révèle sulfureux, S. II. Sur les courtisanes, voir Audrey Gilles-Chikhaoui, « La beauté monstrueuse de la courtisane dans quelques sonnets renaissants français », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2010, vol. 70, n° 1, p. 27-38.

« savoir », c'est-à-dire encore, un faux savoir, fait de pédantisme¹¹ et de perversion, par rapport au vrai savoir que la Pléiade a toujours défendu comme seule clef de salut pour la civilisation. Rome devient un miroir grossissant de toutes les corruptions, et surtout du processus de la corruption, manifesté d'abord par l'histoire antique. C'était déjà la leçon d'Augustin dans la *Cité de Dieu*¹² : à partir du moment où la république romaine a été privée d'hommes vertueux, elle a été condamnée à l'autodestruction, avant même son envahissement par les barbares. Or, la Rome pontificale ne fait que redoubler, cette fois de façon caricaturale et grotesque¹³, la faute de la Rome antique, dont la grandeur et l'orgueil ont précipité la ruine. *Le Songe* met en scène ces effets de chute, à satiété :

O vanité du monde ! un soudain tremblement
Faisant crouler du mont la plus basse racine,
Renversa ce **beau** lieu depuis le fondement. (S. II) ;
Las ! je ne veux plus voir rien de **beau** sous les cieux
Puis qu'un œuvre si **beau** j'ai vu devant mes yeux
D'une soudaine chute être réduit en poudre. (S. IV)

§9

La beauté des monuments anciens mais aussi de la civilisation latine, elle-même héritière de toutes les richesses culturelles de l'humanité, peut être réduite en poudre : rien de beau ne peut donc tenir en ce monde. L'image symbolique d'une « **belle** nef des autres la plus **belle** », est emportée dans la tempête, si bien que « Je vis sous l'eau perdre

¹¹Voir R. 65 et R. 66.

¹²Augustin, *La Cité de Dieu* : « Lors donc que la république romaine était telle que la décrit Salluste, elle n'était pas seulement déchue de sa beauté et de sa vertu, comme le dit l'historien, mais elle avait cessé d'être, suivant le raisonnement de ces grands hommes. C'est ce que Cicéron prouve au commencement du cinquième livre, où il ne parle plus au nom de Scipion, mais en son propre nom. Après avoir rappelé ce vers d'Ennius : "Rome a pour seul appui ses mœurs et ses grands hommes", "Ce vers, dit-il, par la vérité comme par la précision, me semble un oracle émané du sanctuaire. Ni les hommes, en effet, si l'État n'avait eu de telles mœurs, ni les mœurs publiques, s'il ne s'était montré de tels hommes, n'auraient pu fonder ou maintenir pendant si longtemps une si vaste domination. Aussi voyait-on, avant notre siècle, la force des mœurs héréditaires appeler naturellement les hommes supérieurs, et ces hommes éminents retenir les vieilles coutumes et les institutions des aïeux. Notre siècle, au contraire, recevant la république comme un chef-d'œuvre d'un autre âge, qui déjà commençait à vieillir et à s'effacer, non-seulement a négligé de renouveler les couleurs du tableau primitif, mais ne s'est pas même occupé d'en conserver au moins le dessin et comme les derniers contours" », Livre II, chap. 21, in *Œuvres complètes de Saint Augustin*, trad. Émile Saisset, texte établi par Jean-Baptiste Raulx, Paris, L. Guérin et Cie, 1869, en ligne sur [https://fr.wikisource.org/wiki/La_Cit%C3%A9_de_Dieu_\(Augustin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Cit%C3%A9_de_Dieu_(Augustin)).

¹³Par ex. R. 131 ; R. 100 où les prénoms majestueux d'antan sont portés par le vil peuple. Voir tous les sonnets satiriques sur Rome, R. 77-127, et *passim*.

le **beau** trésor, / La **belle** nef, et les Nochers encor, / Puis vis la Nef se ressourdre sur l'onde... » (S. XIII). La beauté n'est rien si elle n'est soutenue par la vertu, la vérité, qui donnent la vie. Lorsque la nef reparaît, elle est simplement « nef », dépouillée de toutes les richesses superflues. De façon révélatrice, dans les *Antiquités*, le mot beau est associé à tombeau¹⁴. La leçon néoplatonicienne et biblique (celle de l'Ecclésiaste, « tout n'est que vanité¹⁵ ») conduit à un rejet de la beauté dévoyée par l'ambition démesurée. C'est pourquoi le poète annonce : « Je ne veux point sonder les abîmes couverts, / Ni dessigner du ciel la belle architecture » (R. 1), repoussant désormais à la faveur de son aventure « initiatique » romaine, les désirs littéraires de gloire qu'il avait pu concevoir dans sa jeunesse. Il met d'ailleurs en garde son ami Tyard, « qui nous as fait / D'un Pétrarque un Platon, et si rien plus parfait / Se trouve que Platon en la même nature ; / Qui n'admire du ciel la belle architecture » (R. 155). Car celui qui vise une perfection idéale, les yeux toujours levés, risque de se retrouver le nez par terre :

Contemplons donc (Thiard) cette grand' voûte ronde,
Puisque nous sommes faits à l'exemple du monde :
Mais ne tenons les yeux si attachés en haut,
Que pour ne les baisser quelquefois vers la terre
Nous soyons en danger par le heurt d'une pierre
De nous blesser le pied, ou de prendre le saut. (R. 155)

§10

De fait, Du Bellay oppose moins le visible à l'invisible, le sensible à l'idéal, le monde au ciel, que la vraie beauté pleine de sens, à la fausse beauté qui en a été vidée. Car la beauté vient de la plénitude et de l'adéquation de la forme à la matière, à la réalité, à la vérité de l'être appréhendé avec justesse. Le reproche adressé au platonisme rejoint celui des humanistes vis-à-vis des intellectuels perdus dans l'abstraction rationnelle. La prétention à une « perfection » qui romprait avec la réalité ne produit qu'un emballement creux et mortifère, laissant par ailleurs l'humanité livrée à ses plus bas instincts. La beauté morale du christianisme se trouve précisément dans l'art d'incarner les vertus au quotidien, malgré les difficultés et les faiblesses, en gardant la juste mesure de l'humilité. Le choix de l'humilité dans l'écriture prend une valeur éthique, qui va à contre-courant des ambitions littéraires passées, et Du Bellay l'annonce clairement dans les sonnets qui semblent « négatifs » mais dessinent, en fait, une dynamique plus exigeante. Ce qui aurait pu

¹⁴On le retrouve à la rime : A. Au roi ; A. V ; ou dans le poème A. I : beaux vers, v. 3 / tombeaux, v. 10.

¹⁵Voir le *Songe*, I, « [...] Vois, dit-il, et contemple / Tout ce qui est compris dans ce grand temple, / Vois comme tout n'est rien que vanité : / Lors connaissant la mondaine inconstance, / Puisque Dieu seul au temps fait résistance, / N'espère rien qu'en la divinité ».

passer pour une opposition frontale entre la vraie et la fausse beauté, organise plutôt une succession d'images au rythme dramatique, pour révéler à la fois ce qu'est la beauté, liée à l'être, au bien, et ce qu'elle peut devenir lorsqu'elle est vidée de sa substance. C'est la même beauté, l'une pleine et l'autre vide. Le poète met en garde contre la dégradation qui la menace toujours et la dénature, progressivement, jusqu'à son anéantissement total.

§II

C'est pourquoi la notion de « vive représentation¹⁶ » est plus centrale dans l'esthétique de l'époque que celle de la perfection formelle (ou générique). Là encore, la recherche d'une technique d'écriture qui ferait revivre les choses comme si on les avait sous les yeux, s'efface¹⁷, au profit d'une écriture qui permette la révélation de l'être en tant qu'il anime véritablement la réalité. Ce que Du Bellay admire chez Marguerite, c'est, dit-il, « Tant de belles vertus qui reluisent en toi » (R. 163) :

Quand cette belle fleur premièrement je vis,
Qui notre âge de fer de ses vertus redore,
Bien que sa grand'valeur je ne connusse encore,
Si fus-je en la voyant de merveille ravi. (R. 185)

§I2

Il n'y a pas d'une part la beauté, de l'autre la vertu : c'est la vertu qui rayonne de beauté, et déclenche l'admiration à la fois éthique et esthétique. Les deux plans se superposent parfaitement. Chaque fois la vertu fonde la beauté. Ne t'étonne pas dit-il à Vineus,

Si sa vertu j'adore, et si d'affection
Je parle si souvent de sa perfection,
Vu que la vertu même en son visage est peinte ? (R. 177)

§I3

Le poète fait de Marguerite le symbole annonciateur d'une transformation possible de la civilisation, celle qui permettrait de créer un lien harmonieux entre la volonté du ciel et le royaume terrestre :

Je veux chanter de Dieu, mais pour bien le chanter,
Il faut d'un avant-jeu ses louanges tenter,
Louant, non la beauté de cette masse ronde,
Mais cette fleur, qui tient encor un plus beau lieu :
Car comme elle est Du-val moins parfaite que Dieu,
Aussi l'est-elle plus que le reste du monde. (R. 186)

¹⁶Voir A. Rees, *op. cit.*

¹⁷Alors que Du Bellay sait très bien produire des *ekphrasis*, par exemple dans la poésie latine, voir la « *Romae Descriptio* », *Poemata*, Élégie 2, citée dans l'édition de Roudaut, p. 311-314.

§14

Elle pourrait être la garante de la continuité entre les ordres, qu'une vision platonicienne aurait tenus séparés. C'est pourquoi au niveau esthétique produire une forme parfaite qui donnerait une belle illusion, et ferait courir un risque semblable à celui de la grandeur romaine, même si celle-ci était fondée en vertu au départ, est moins intéressant qu'inventer une forme capable de favoriser la manifestation de la vérité, de rendre la vie des choses enfin visible. La beauté des œuvres d'art les plus abouties reste d'ailleurs relative :

De votre Dianet (de votre nom j'appelle
 Votre maison d'Anet) la belle architecture,
 Les marbres animés, la vivante peinture,
 Qui la font estimer des maisons la plus belle
 [...] Ces ouvrages (Madame) à qui bien les contemple,
 Rapportant de l'antiq' le plus parfait exemple,
 Montrent un artifice, et dépense admirable.
 Mais cette grand' douceur jointe à cette hauteesse,
 Et cet Astre bénin joint à cette sagesse,
 Trop plus que tout cela vous font émerveillable. (R. 159)

§15

Même lorsque l'art parvient à l'idéal de la « vive représentation » (« Les marbres animés, la vivante peinture »), c'est toujours la beauté morale qui fait accéder à un degré supérieur, celui qui provoque « l'émerveillement » devant la manifestation du mystère de l'être. Les formes diverses, architecturales ou autre, ne seraient que des coquilles sans la personne qui les habite et leur donne sens. La comparaison avec les autres arts, dans le topos du *paragone*, sert à opposer les véritables poètes ou architectes aux « massons » qui ne font que bricoler l'agencement de formes, car ils ne sont pas soutenus par l'Idée, c'est-à-dire ici la force inspiratrice essentielle¹⁸. Le néoplatonisme est profondément revisité par le christianisme, qui place au centre la personne vivante du Dieu incarné. La transcendance n'est pas une « Idée » au ciel lointain mais une réalité qui anime le créé de son dynamisme fécond.

§16

De la même façon, l'imaginaire de l'écriture chez Du Bellay et ses contemporains s'appuie sur un processus d'innutrition à partir des matériaux hérités de l'Antiquité et des auteurs italiens, transformés de fond en comble par la force vitale d'un nouveau projet : « Et puis je me vante d'avoir inventé ce que j'ay mot à mot traduit des autres¹⁹ ». Le

¹⁸D. Fenoaltea, « *La ruynée Fabrique de ces langues...* : la métaphore architecturale dans la *Deffence et illustration* », art. cit.

¹⁹Du Bellay, Préface de *L'Olive* (1550), *op. cit.*, p. 235.

chapitre XI de la *Deffence* fustige les néo-latins, « reblanchisseurs de murailles », qui croient faire revivre le passé, « comme si en la façon qu'on rebastit un vieil édifice, ilz s'attendoient rendre, par ces pierres ramassées, à la ruynée fabrique [*édifice*] de ces Langues sa première grandeur et excellence ». C'est chose vaine :

Si vous esperez [...] que par ces fragmentz recueilliz elles puyssent estre ressuscitées, vous vous abusez : ne pensant point qu'à la cheute de si superbes Edifices conjointe à la ruyne fatale de ces deux puissantes Monarchies [*les civilisations grecque et latine*], une partie devint poudre, et l'autre doit estre en beaucoup de pièces, les queles vouloir reduire en un, seroit chose impossible [...]. Parquoy venant à redifier cete Fabrique, vous serez bien loing de luy restituer sa première grandeur, quand où souloit estre la Sale, vous ferez par aventure les Chambres, les Etables, ou la Cuisine : confondant les Portes et les Fenestres, bref changeant toute la forme de l'Edifice. Finablement j'estimeroy' l'Art pouvoir exprimer la vive Energie de la Nature, si vous pouviez rendre cete Fabrique renouvelée semblable à l'antique, etant manque [*défaillante*] l'Idée, de la quele faudroit tyrer l'exemple pour la redifier²⁰.

§17

Du Bellay ne cherche pas la beauté des mots, mais la force des choses, c'est-à-dire du sens vivifiant, qui procure « la vive énergie » aux mots. Tous les modèles, toutes les formes sont malléables car au service d'un dessein inédit. Cela s'expérimente particulièrement dans l'imitation, où on essaie de traduire la force et le « génie » d'une langue dans une autre, avec des moyens différents :

Mais entende celui, qui voudra imiter, que ce n'est chose facile de bien suyvre les **vertuz** d'un bon Auteur, et quasi comme se transformer en luy, veu que la Nature mesmes aux choses, qui paroissent tressemblables, n'a sceu tant faire, que par quelque notte, et difference elles ne puissent estre discernées. Je dy cecy, pour ce qu'il y en a beaucoup en toutes Langues, qui sans penetrer aux plus cachées, et interieures parties de l'Auteur, qu'ilz se sont proposé, s'adaptent seulement au premier Regard, et **s'amusant à la beauté des Motz, perdent la force des choses**²¹.

§18

L'opposition entre « la beauté des mots », qui égare, demeure superficielle, et « la force des choses », c'est-à-dire la réalité véritable désignée par les mots, est révélatrice (la vertu signifie la puissance intrinsèque d'évocation juste, en adéquation avec la chose).

²⁰Du Bellay, *La Deffence...*, I, 8, dans *La Défense et illustration de la langue française* et *L'Olive*, éd. J.-Ch. Monferran et E. Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 112-113.

²¹*Ibid.*, I, 8, p. 93-94.

La beauté reléguée du côté de l'apparence, « seulement au premier regard », est éclipsée par l'essence que vise le poète au terme d'un travail obligeant à pénétrer aux parties les plus intérieures. Dorane Fenoaltea remarque que le passage de l'innutrition²² dans la *Défense* « réunit les trois principales métaphores du livre – corporelle, botanique, architecturale²³ ». Puiser aux modèles, ou même les piller de façon iconoclaste, est associé chez Du Bellay au vivant (manger, greffer), et par extension ce vivant réinvestit l'art de bâtir des monuments ou des écrits. Si l'on peut voir dans cet idéal esthétique « un retour à la nature [...], où l'art se fonde, prend des racines²⁴ », c'est à condition de voir la nature comme animée elle-même par un principe transcendant et créateur, auquel le poète voudrait se rattacher. C'est ce que dit Bernardino Daniello dans son traité de 1536 :

Tout art prend son origine de la nature. Mais il faut préciser en sa faveur, que, procédant de cette part de nous-même qui est divine, c'est-à-dire l'intellect, il n'imité pas la nature. En effet, si l'art n'avait pour objet qu'une telle imitation, sans chercher à aller plus loin, il ne fait aucun doute qu'il serait de loin inférieur à la nature qu'il imite, la chose qui imite étant toujours de moindre valeur que la chose imitée²⁵.

§19

Par-delà les accents aristotéliens, un poète chrétien comprend que la nature reste en lien avec la source de toute création, c'est-à-dire le mystère de l'Être, de Dieu, comme le poète en son âme, et que par la contemplation du monde, il retrouve en miroir l'accès à cette même source en lui. C'est pourquoi il discerne sous les signes de l'histoire le message divin, pour le rechanter à ses contemporains. La « morte peinture » (A. V) des ruines romaines, les ombres de leur grandeur passée, et même leurs écrits qui survivent « malgré le temps », n'ont de sens que par la leçon qu'en tire le poète : les civilisations sont mortelles, dès qu'elles perdent leur fondement en vertu. Les « divins esprits » sous la cendre, ont besoin de la voix du poète qui va « chantant votre gloire plus belle » (A. I.). Car seule la vie communique la vie. Les témoignages artistiques et littéraires sont relatifs et passagers, s'il n'y a personne pour en recueillir la substance, et prévenir les générations futures des risques de chute semblables.

§20

Ainsi, la référence néoplatonicienne transformée par le christianisme met en mouvement autour de la notion de beauté une dynamique herméneutique, par laquelle le

²² *Ibid.*, I, 7, p. 91.

²³ D. Fenoaltea, art. cit., p. 671.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *La Poetica di Bernardino Daniello Lucchese...*, a Vinegia, G. A de Nicolini, 1536, éd. B. Weinberg, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. I., p. 229, cité dans A. Rees, *op. cit.*, p. 109.

lecteur voit le spectacle de la beauté fondée en vertu oublier cette vertu et devenir une coquille vide, promise à la ruine, et comprend que la nouvelle civilisation devra s'enraciner dans la vertu, seule garante de la coïncidence de la beauté des formes et de la beauté véritable. L'image de Marguerite est projetée comme un signe d'espérance, alors même que rien n'est gagné pour la monarchie française, soumise aux mêmes risques de corruption que toute grandeur. L'entreprise poétique de Du Bellay dessine une proposition, peut-être sans écho, si le roi ne s'applique pas à unir sans cesse la grandeur et la vertu, comme le marque le « peut-être » :

Et peut-être qu'alors votre grand' Majesté
Repensant à mes vers, dirait qu'ils ont été
De votre Monarchie un bienheureux présage (A. Au Roi)

§21

Le poète se place dans un futur hypothétique, où *a posteriori* le roi reconnaîtrait sa capacité prophétique, reflétée dans un texte qui parcourt les temps. Ce qui transforme les données héritées des modèles antiques, c'est l'entrée dans la conception de la beauté, de la dimension temporelle, voire historique. L'opposition néoplatonicienne entre vraie et fausse beauté contribue moins à un mouvement dialectique simple, qu'à un effet de révélation du devenir possible des choses, par une anticipation clairvoyante qui profile les temps en transparence.

LA BEAUTÉ COMME FINALITÉ DANS LE TEMPS

§22

En effet, si l'on interroge souvent les sources antiques de Du Bellay, on doit apprécier l'infléchissement apporté à ces mêmes sources par le christianisme. L'introduction de cette dimension temporelle est le fruit d'un long mûrissement de la pensée au Moyen Âge. L'esthétique n'est pas pensée pour elle-même, comme elle le sera au XVIII^e siècle, elle n'est pas d'abord liée à la question de la beauté ou de l'art, mais à celle de l'Être. En cela, elle rejoint d'autres notions, toujours évaluées en fonction de leur signification métaphysique et spirituelle. La question du beau et du laid rejoint alors le scandale de la coexistence du bien et du mal dans la création.

§23

Or, c'est bien cette confrontation entre la beauté et la laideur, les plus beaux idéaux et la corruption, qui frappe Du Bellay lors de son séjour romain. Tout d'abord au niveau personnel, par l'expérience d'un « exil » douloureux, et d'une perte de son être : « Ton Dubellay n'est plus » (R. 21). Désormais accablé d'une mauvaise fortune, il regarde de loin le jeune homme plein d'aspirations qu'il était, « N'étant comme je suis, encor exercité / Par tant et tant de maux au jeu de la Fortune » (R. 3), et ne veut plus suivre, comme

Ronsard, les « champs de la Grâce », mais un chemin plus modeste :

Je m'adresse où je vois le chemin plus battu
Ne me bastant [*ne me suffisant*] le cœur, la force, ni l'haleine,
De suivre, comme lui, par sueur et par peine
Ce pénible sentier qui mène à la vertu. (R. 3)

§24

Pourtant, s'il adopte une autre voie, avec l'invention d'une nouvelle écriture, introspective, méditative et finalement prophétique, c'est toujours pour atteindre la vertu, mais cette fois dans la médiocrité du quotidien²⁶. Son aventure dans les *Regrets* commence par une analyse de soi, et l'application à enregistrer au jour le jour tout ce qu'il voit dans le monde : « Mais suivant de ce lieu les accidents divers, / Soit de bien soit de mal, j'écris à l'aventure » (R. 1). Ce projet demande l'humilité et le discernement, pour s'orienter dans les tempêtes où il est plongé :

Donques je t'avertis que cette mer Romaine
De dangereux écueils et de bancs toute pleine,
Cache mille périls, et qu'ici bien souvent
Trompé du chant pipeur des monstres de Sicile
Pour Charybde éviter tu tomberas en Scylle
Si tu ne sais nager d'une voile à tout vent. (R. 26)

§25

Il développe l'art de louvoyer, c'est-à-dire d'éviter les pièges omniprésents, pour sauvegarder le cap, plutôt que de croire aller tout droit au but. Il se trouve en un lieu particulièrement favorable à une connaissance de la nature humaine et de l'entrelacement des fils où se tisse l'histoire, parmi les hasards apparents de la Fortune. Depuis son « bureau », où il expérimente le fonctionnement de la société dans les affaires courantes, de cet « ici », de « ce lieu », il peut contempler tout ce qui fait le monde. Quand on l'accuse de trop étudier dans les livres au point d'avoir mal à la tête, il répond : « [...] cette maladie / Ne me vient du trop lire, ou du trop long séjour, / Ains de voir le bureau qui se tient chacun jour ; / C'est, Pierre mon ami, le livre où j'étudie » (R. 59). De là il peut conclure :

Veux-tu savoir (Duthier) quelle chose c'est Rome ?
Rome est de tout le monde un public échafaud

²⁶Il annonce dès le sonnet 2 que ce n'est pas si facile : « Et peut être que tel se pense bien habile, / Qui trouvant de mes vers la rime si facile, / En vain travaillera, me voulant imiter », R. 2.

Une scène, un théâtre, auquel rien ne défaut
De ce qui peut tomber ès actions de l'homme.
Ici se voit le jeu de la Fortune [...] (R. 82)

§26

Le spectacle romain est un livre ouvert dont il faut décrypter le sens. Or, la réalité est mêlée. La satire même, selon lui, n'est pas seulement une critique des mœurs, mais renvoie en miroir la totalité du beau et du laid, comme nous l'avons souligné : « La Satire (Dilliers) est un public exemple, / Où, comme en un miroir, l'homme sage contemple / Tout ce qui est en lui, ou de laid, ou de beau » (R. 62). Même si la satire est puissante, Rome reste le concentré de la réalité humaine et sociale, dans ce qu'elle a de beau et de laid. L'approche poétique permet de maintenir une mise à distance et de favoriser la méditation sur la réalité rencontrée. Mais pourquoi ? Dans quel but ? S'agit-il seulement de rendre un témoignage, ou un « reportage » sur une réalité ? Le sonnet 56 donne une clef. À Baïf, qui, comme lui, éprouve « l'adversité », Du Bellay avoue : « Il n'est pas toujours bon de combattre l'orage », mais il ne faut pas non plus s'y s'abandonner pour autant, au contraire, il faut trouver dans cet univers complexe les voies de la vertu :

[...] il faut prendre courage,
Il faut feindre souvent l'espoir par le visage
Et faut faire vertu de la nécessité.
Donques sans nous ronger le cœur d'un trop grand soin,
Mais de notre **vertu** nous aidant au besoin,
Combattons le malheur. Quant à moi je proteste
Que je veux désormais Fortune dépiter,
Et que s'elle entreprend le me faire quitter
Je le tiendrai (Baïf), et fût-ce de ma reste. (R. 56)

§27

Par l'écriture, par ce choix audacieux d'une poétique différente, il entreprend de vaincre l'adversité en convertissant le mal en bien, malgré les découragements, les obstacles, et jusqu'au bout de ses forces s'il le faut. Cet engagement éthique et spirituel, inspiré par le stoïcisme chrétien, est plus difficile à vivre que de fuir les déceptions pour rêver à un idéal loin de toute corruption, car il suppose de réellement vivre chaque jour la tension du discernement et le « combat » de la vertu. Apprendre à poser sur le monde, en particulier depuis ce lieu central pour l'avenir de l'histoire humaine, un regard de vérité, c'est aspirer à percevoir le dessein de Dieu dans son ensemble, à comprendre « le jeu de la Fortune » (R. 82), à la fois dans les détails et selon les harmoniques universelles et mystérieuses de la Providence à l'œuvre. C'est là que se situe la perception de la beauté, paradoxale, car partielle pour l'homme en ce monde, et toujours prophétique.

§28

Pour mieux comprendre cette conception de la beauté, présente chez Du Bellay, il faut interroger l'héritage patristique. Les Pères de l'Église expliquent la présence du mal et de la laideur, dans la création, par l'incapacité des hommes à voir l'ensemble du dessein divin. Saint Basile (IV^e siècle), dans l'*Hexaméron*, traduit les versets de la Genèse « Dieu vit que cela était bon » par « Et Dieu vit que cela était *beau* ». Il explique : Dieu « ne se forme pas du beau la même idée que nous ; mais il regarde comme beau ce qui est fait suivant toutes les règles de l'art, et ce qui concourt à une fin utile. Celui donc qui s'est proposé dans la création un but bien marqué, examine d'après ses principes les diverses parties à mesure qu'il les crée, et il les approuve comme remplissant parfaitement leur fin²⁷ ». Or, l'homme a été laissé imparfait, inachevé, à dessein, poursuit-il, pour qu'il puisse manifester par son libre arbitre sa volonté de collaborer à l'œuvre divine, et pratiquer la vertu :

Ainsi être fait à l'image de Dieu, est la source et le principe du bien, et ce qui a été mis sur le champ dans ma nature au moment même de ma création : être semblable à Dieu, c'est la perfection de l'homme, et ce que j'ai ajouté en moi par mes propres actions, par les soins et les peines que j'ai pris pour rendre toute ma vie vertueuse²⁸.

§29

La beauté (expression visible du bien) vient de la perception de l'unité du projet divin, complet et réalisé, lequel inclut pour l'homme le temps de sa participation volontaire et aimante à la réalisation de ce dessein. Elle met en relation le temps chronologique et la vocation ou finalité de ce temps dans l'éternité (qui n'annule pas les temps mais les rassemble, de façon synoptique).

§30

Cette idée de finalité est reprise sans cesse chez les penseurs du Moyen Âge²⁹, et étendue à la définition de toute beauté. Umberto Eco, souligne que selon Thomas d'Aquin,

²⁷ « *kalon* : *Kai eiden o Theos oti kalon* », Saint Basile, *Hexaméron*, in *Homélies, discours et lettres choisies*, traduction de l'Abbé Auger, Lyon, 1827, [En ligne] <http://remacle.org/bloodwolf/eglise/basile/homelies.htm>, œuvre numérisée par Marc Szwajcer, Homélie III, X. Page consultée le 20 novembre 2021.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Par exemple Jean Scot Erigène, IX^e siècle : « Ce que dans une partie du tout on tient pour difforme en soi devient, dans le tout, non seulement beau parce qu'il est à sa place dans l'ordre de choses, mais aussi cause de la Beauté générale : ainsi la Sapience est-elle illuminée par contraste avec l'insipience, la science par confrontation avec l'ignorance, qui n'est que défaut et privation, la lumière par opposition aux ténèbres et toutes choses dignes de louange par l'indignité des autres. En somme, non seulement toutes les vertus sont élevées par les vices opposés, mais sans cette comparaison, elles ne mériteraient point d'éloges [...] Car tout ce qui est ordonné selon les desseins de la divine Providence est bon, est beau, est juste » (*De divisione naturae*, cité par Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p. 85).

également influencé par le Pseudo Denys³⁰, pour qu'il y ait beauté il faut qu'il y ait proportion (*consonantia* ou *proportio*), et clarté (*claritas*):

Toutefois, pour lui, la proportion n'est pas seulement une bonne disposition de la matière, mais une parfaite adéquation de la matière à la forme, au sens où est proportionné un corps humain en adéquation avec les conditions idéales de l'humanité. Pour Thomas, la proportion est valeur éthique, au sens où l'action vertueuse réalise une juste proportion de mots et d'actes selon une loi rationnelle, et c'est pourquoi on doit parler aussi de beauté morale. Le principe étant celui de l'adéquation au but auquel est destinée la chose³¹ [...].

§31

Ainsi, Thomas écrit, dans la *Somme Théologique* :

Toutes les réalités de la nature ont été produites par la pensée créatrice de Dieu ; aussi sont-elles en quelque sorte les œuvres de cet artiste qu'est Dieu. Or tout artiste vise à introduire dans son œuvre la disposition la meilleure, non pas dans l'absolu, mais par rapport à la fin. Et si une telle disposition comporte quelque défaut, l'artisan ne s'en soucie pas ; ainsi l'artisan qui fait une scie, destinée à couper, la fait avec du fer pour qu'elle soit apte à couper, et il ne cherche pas à la faire avec du verre qui est une matière plus belle, car cette beauté empêcherait d'obtenir la fin voulue. C'est ainsi que Dieu a donné à chaque réalité de la nature la disposition la meilleure : non pas dans l'absolu mais dans la relation à sa fin propre³².

§32

Pour lui, selon Maurice de Wulf³³, le beau et le bien ne se distinguent pas dans l'ordre objectif, car tous deux ont un fondement commun, la forme des choses, mais dans l'ordre subjectif, le bien étant la fin vers laquelle toutes choses se dirigent, tandis que le beau dépend de la faculté cognitive ou de la contemplation de l'adéquation de chaque chose à sa finalité. Le beau est en cela plus désintéressé que le bien. Il nous semble que, paradoxalement, l'impression de désintéressement des choses du monde (qui donnera avec

³⁰Voir U. Eco, *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, PUF, 1993, p. 39 ; et Maurice De Wulf, « Les Théories Esthétiques propres à saint Thomas », *Revue néo-scholastique*, 2^e année, n° 6, 1895, p. 191 ; De Wulf a donné la 2^e partie de son étude dans la *Revue néo-scholastique*, 3^e année, n° 10, 1896. Les deux parties sont consultables sur le site https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1895_num_2_6_1412 et https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1896_num_3_10_1480.

³¹U. Eco, *Histoire de la beauté*, op. cit., p. 88 :

³²*Somme Théologique*, I, question 91, article 3.

³³M. De Wulf, articles cités.

Kant la « finalité sans fin³⁴ ») provient de la perception de l'ouverture d'une temporalité circonscrite (à un être, une situation), à une autre temporalité en perspective, qui s'éloigne de la première, pour aller jusqu'à l'éternité, où chaque chose atteint sa plénitude ultime, telle que Dieu la contemple. Entre les deux, pas de rupture, mais une mystérieuse et infinie continuité. La beauté sera perceptible quand toutes les pièces du puzzle seront rassemblées, et alors, d'ailleurs, les défauts ici et là seront englobés et engloutis dans la vision totale. Augustin propose l'image de la mosaïque, incompréhensible si on reste le nez collé sur quelques carreaux : « Or ce n'est pas autre chose qui arrive aux hommes [...] ; ne pouvant, à cause de la faiblesse de leur esprit, embrasser et comprendre l'adaptation réciproque et le concert des êtres de l'univers, ils s'imaginent, dès que quelque chose les choque et parce que cela revêt une grande importance à leurs yeux, qu'il règne un grand désordre dans la nature³⁵ ». Dans la *Cité de Dieu*, le chapitre XVII du Livre XI, intitulé « De la beauté de l'univers qui, par l'art de la Providence, tire une splendeur nouvelle de l'opposition des contraires », montre que tout a été prévu par Dieu pour concourir à son projet, notamment ce qui semble entrer en opposition :

En effet, Dieu n'aurait pas créé un seul ange, que dis-je ? un seul homme dont il aurait prévu la corruption, s'il n'avait su en même temps comment il ferait tourner ce mal à l'avantage des justes et relèverait la beauté de l'univers par l'opposition des contraires, comme on embellit un poème par les antithèses.

§33

Malgré l'introduction du mal par la volonté mauvaise, tout le créé reste soumis à la volonté divine :

D'ailleurs, la mauvaise volonté, pour s'être écartée de cet ordre, ne s'est pas soustraite aux lois de la justice de Dieu, qui dispose bien de toutes choses. De même

³⁴E. Kant : « À cela s'ajoute l'admiration de la nature, qui en ses belles productions se montre comme art, non point par hasard, mais pour ainsi dire intentionnellement, d'après un ordre légal, et en tant que finalité sans fin ; et comme nous ne rencontrons au dehors nulle part cette fin, nous la cherchons naturellement en nous-mêmes, et au vrai en ce qui constitue la fin ultime de notre existence, c'est-à-dire notre destination morale ». *Critique de la faculté de juger*, § 42, trad. fr. d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 133. Kant définit le sentiment esthétique comme libéré de la finalité matérielle habituelle de nos actes de conscience, sans pour autant suggérer une gratuité totale et autarcique de l'esthétique, comme l'interpréteront les époques ultérieures. De fait, pour lui, les jugements esthétiques ont une fonction propédeutique en habituant l'homme à se détacher des intérêts pratiques et à découvrir l'exigence en lui du suprasensible : leur véritable finalité est morale. Ainsi, pour des penseurs chrétiens, l'expression « finalité sans fin », pour définir l'esthétique, signifierait plutôt que la privation de toute fin, une finalité véritablement infinie, puisque débouchant dans l'éternité divine...

³⁵Augustin, *De ordine*, I, I, 2, trad. R. Jolivet, Bibliothèque augustinienne, 4, p. 305-307.

qu'un tableau plaît avec ses ombres, quand elles sont bien distribuées, ainsi l'univers est beau, même avec les pécheurs, quoique ceux-ci, pris en eux-mêmes, soient laids et difformes³⁶.

§34

La comparaison avec le tableau pourrait suggérer que les ombres sont nécessaires, et que le mal serait aussi voulu par Dieu : or, il faut comprendre que ce tableau du monde est en mouvement, et que la beauté vient du spectacle de l'avancée de la lumière parmi les ombres, qui ne peuvent l'arrêter. L'univers mêlé est en voie de réalisation, et les imperfections jouent leur rôle dans la mesure où elles servent à l'accroissement de la lumière et de la beauté, maintenant dans la foi, plus tard dans la claire évidence de toutes les causes, et surtout à la manifestation de la gloire divine dans son œuvre de salut. Jean-Michel Fontanier insiste sur le lien indissociable chez Augustin, entre le *pulchrum* et l'*aptum* (ce qui convient), de sorte que même une chose laide isolément disparaît dans le dessein général « [c]ar la providence divine ordonne tout de telle sorte que « ce qui, pris à part (*in parte*), nous fait horreur, nous plaît au plus haut point si nous le considérons avec le tout (*cum toto*) », c'est-à-dire comme *aptum*. *Aptum* et *pulchrum* ne sont donc pas antinomiques : le *pulchrum* est fondé sur l'*aptum*³⁷ ». En effet, le *pulchrum*, le beau en soi platonicien, ne s'appréhende en ce monde que relativement à la convenance de chaque élément à la visée d'ensemble. C'est toujours la finalité absolue (la réalisation de l'être en plénitude, dans le dessein divin), – et non bien sûr une finalité matérielle limitée, provisoire –, qui donne le vecteur temporel nécessaire à la manifestation de la beauté. Plus qu'aucun autre transcendantal, la beauté relie la perfection de l'être en soi à sa réalisation dans la temporalité humaine³⁸. Ainsi, la contemplation esthétique des choses de ce monde s'étend nécessairement à la dimension eschatologique. C'est à la fin des temps seulement que tout le dessein de Dieu et le travail de la Grâce dans l'histoire humaine se révélera, à la fois dans les détails et dans la totalité enfin réalisée. La perception de la beauté

³⁶ *La Cité de Dieu*, Livre XI, chap. XXIII, éd. en ligne citée. Voir aussi Livre XII, chap. IV : « Et si la beauté de cet ordre ne nous plaît pas, c'est que liés par notre condition mortelle à une partie de l'univers changeant, nous ne pouvons en sentir l'ensemble où ces fragments qui nous blessent trouvent leur place, leur convenance et leur harmonie. C'est pourquoi dans les choses où nous ne pouvons saisir aussi distinctement la providence du Créateur, il nous est prescrit de la conserver par la foi, de peur que la vaine témérité de notre orgueil ne nous emporte à blâmer par quelque endroit l'œuvre d'un si grand ouvrier ».

³⁷ J.-M. Fontanier, « Sur le traité d'Augustin, *De pulchro et apto*, convenance, beauté et adaptation », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 73, n° 3, juillet 1989, p. 418.

³⁸ L'idéal de beauté « parfaite » dans l'art grec par exemple correspond à l'image de cette perfection fixée dans l'éternité, par opposition au monde sensible de la dégradation, mais la conception du Dieu judéo-chrétien qui entre dans le temps et l'histoire des hommes transforme la notion de « perfection », et de temporalité, en n'opposant pas la temporalité à la perfection divine.

suppose que la conscience entrevoie la fin (le tableau final), mais surtout la manière dont le tableau se peint, au quotidien de l'histoire des hommes, dans une révélation dramatique et créatrice. Elle suppose donc intrinsèquement une conscience de la temporalité, puisqu'elle relie tous les temps de l'œuvre divine : celui de sa réalisation en cours (avec les imperfections, qui, prises séparément, donnent l'illusion de la laideur), jusqu'à son achèvement promis. C'est pourquoi elle est toujours prophétique, puisqu'elle rassemble les rythmes du temps jusqu'au dessein réalisé. Ce qui est beau, c'est voir ou entrevoir, dans un monde corrompu, l'action créatrice divine qui sait toujours récupérer le mal pour le faire servir à l'accroissement du bien. On pourrait dire que dans le regard de Dieu et des bienheureux au ciel, la contemplation de la totalité des temps ne sera pas statique (comme devant un tableau d'art), mais consistera précisément dans l'appréciation savourée de tous les chemins de la Grâce pour convertir le mal en bien, le laid en beau, dans un dynamisme vital infini et désormais complet. Or, si tout est ou doit être « beau », que deviennent le mal, la laideur dans l'éternité ? Dans *La Cité de Dieu* Augustin va très loin en expliquant ce que deviennent les monstruosité (ici-bas) à la résurrection :

À la résurrection de la chair pour l'éternité, la taille de chaque corps aura les proportions qu'elle avait ou aurait dû avoir à l'âge de la jeunesse, en vertu de la raison causale, déposée dans le corps d'un chacun, tout en sauvegardant dans les mesures de tous les membres une harmonieuse beauté. Si pour sauvegarder cette beauté, il était enlevé quelque chose de quelque masse monstrueuse concentrée sur une quelconque partie, pour le répartir sur l'ensemble, de sorte que cet excédent ne soit pas perdu et l'équilibre de toutes les parties assuré, il n'est pas absurde de croire que cet excédent puisse également servir d'accroissement à la stature du corps, puisqu'ainsi, sera redistribué sur toutes les parties, pour qu'elles soient belles, ce qui, concentré démesurément dans une seule, manquerait certes de beauté³⁹.

§35

Les masses monstrueuses (on peut penser aux difformités formelles et morales) non seulement ne sont pas éradiquées mais participeront à l'accroissement de la stature, et donc à la beauté générale, à la faveur d'une redistribution sur la totalité, et d'une transformation par la Grâce toute puissante⁴⁰. La contemplation de la beauté rejoint, de fait,

³⁹Augustin, *La Cité de Dieu*, Livre XXII, chap XX, *Œuvres de Saint Augustin*, éd. G. Bardy, trad. G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, Bibliothèque augustinienne, 37, 1960, p. 639. Si un artisan peut refondre une statue mal faite et la rendre plus belle sans qu'elle ne perde rien de sa substance, « que faut-il dès lors penser de l'Artisan tout-puissant ? » (*ibid.*, XXII, XIX, p. 631).

⁴⁰Cette idée rejoint en théologie la notion de communion des saints : les péchés sont engloutis dans la masse de sainteté des hommes, qui les « compense », parce que sa puissance est surmultipliée par la Grâce de Dieu. C'est Dieu qui agit.

celle de Dieu présent et agissant dans la création, en anticipation de la contemplation de Dieu dans la béatitude éternelle. Cette contemplation de Dieu par les hommes comprendra aussi la claire compréhension de la manière dont Dieu a agi en ce monde pour transformer le mal en bien, la mort en vie, et donc la laideur en beauté supérieure⁴¹. C'est pourquoi les accidents de la Fortune sont relatifs..., ainsi que le spectacle de la corruption ou de la dégradation. D'une part les mauvais exemples ont une valeur pédagogique, en donnant des repères négatifs qui aident à prendre les bonnes décisions, pour orienter les hommes vers une civilisation enfin en accord avec les plans divins. D'autre part, la coexistence du mal, du laid, et de la beauté, exerce la foi, l'éprouve, puisque la vision de la fin reste voilée, et les hommes n'ont accès qu'à des bribes d'histoire, du simple lieu où ils se trouvent prisonniers, comme exilés de la patrie. Car en attendant, les hommes vivent dans le « Mélange des deux cités⁴² » C'est de ce point qu'ils peuvent et doivent agir cependant. Car la Grâce travaille avec l'aide des hommes, ceux qui ont le pouvoir, et ceux qui, comme les poètes, peuvent éclairer les hommes de pouvoir.

§36

Du Bellay a largement puisé à la *Cité de Dieu*, où Rome est déjà « l'archétype⁴³ » de la cité terrestre, et où Augustin discerne par-delà la ruine de l'empire et de la civilisation latine, l'avènement d'une cité céleste. La beauté impossible à voir au moment du délitement est accessible dans la foi. Pour autant, la tentative d'une saisie globale du réel, concentré en ce lieu hautement symbolique, et qui rassemble les plus précieuses substances de la civilisation, peut offrir une occasion de comprendre le sens de l'histoire, ou plutôt, les chemins de la Providence.

LA BEAUTÉ DANS L'HISTOIRE : LE « LIVRE-MONDE » ET LE REGARD PROPHÉTIQUE

§37

La seule solution pour offrir, aux regards limités et hypertrophiés sur leur présent, la beauté promise de la fin, est l'écriture d'un « livre-monde⁴⁴ ». Car le poète se trouve

⁴¹Augustin explique comment les plaies des martyrs, qui devraient les enlaidir, les rendent plus beaux, *La Cité de Dieu*, Livre XXII, chap. XIX.

⁴²Augustin, *La cité de Dieu, Œuvres*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, t. 36, Livre XVIII, chap. XLIX, c'est le titre du chapitre : « Dans ce siècle pervers, en ces jours mauvais, où l'Église s'acquiert une grandeur future par son humiliation présente [...], beaucoup de réprouvés sont mêlés aux justes ; les uns et les autres sont rassemblés comme dans le grand filet de l'Évangile, et dans ce monde comme en une mer, dans les rets qui les enferment tous, ils nagent pêle-mêle jusqu'au moment où, abordant au rivage, les mauvais seront séparés des bons ; et dans les bons, comme dans son temple, Dieu sera tout en tous », p. 661. *In patriam* signifie chez les Pères de l'Église dans la patrie céleste, promise à la fin des temps.

⁴³*Ibid.*, t. 36, Livre XV, chap. V, p. 47.

⁴⁴C'est le titre d'une publication de la BnF de 1992 (<http://editions.bnf.fr/le-livre-monde>). L'expression

au lieu qui concentre toutes les problématiques de ce monde. « Je ne te conterai de Boulogne, et Venise », dit-il au sonnet 78, « Je te raconterai du siège de l'église »,

Je te dirai qu'ici le bonheur, et malheur,
Le vice, la vertu, le plaisir, la douleur,
La science honorable, et l'ignorance abonde.
Bref je dirai qu'ici, comme en ce vieil Chaos,
Se trouve (Peletier) confusément enclos
Tout ce qu'on voit de bien, et de mal en ce monde. (R. 78)

§38

Plus que partout ailleurs, à ce moment de l'histoire, c'est à Rome, véritable plaque tournante de géopolitique, que se joue l'avenir de la civilisation. C'est là aussi que se joue, au milieu de ces turpitudes souvent, l'avenir de l'Église : « Maintenant on verra, si jamais on l'a vu, / Comment se sauvera la nacelle Romaine » (R. 116). Car ce qui, vu de près, semble un « Cloaque immonde », pourrait être le lieu de surgissement d'un nouveau monde, dont il faut deviner la gestation. Les *Regrets* organisent un parcours construit, des désillusions à l'espérance, en embrassant et intégrant le plus de matériaux possibles : ils entrecroisent les thématiques politique, sociale, morale, religieuse, littéraire, et réinventent totalement le *canzoniere* et le mélange des genres⁴⁵. Alors que Du Bellay fait entrer le flux du chaos apparent, et toutes les contradictions qui s'y manifestent, il ne cesse de poursuivre son but : discerner le sens de l'histoire, au-delà des actualités scandaleuses. Il fait alterner les effets de focalisation sur un détail concret⁴⁶, et les réflexions sur la signification allégorique des empires, de façon à garder une distance (ironique) salutaire pour comprendre par-delà l'émotion du présent décevant, l'avenir de l'histoire universelle, et y participer. Dans l'épigramme liminaire en tête des *Regrets*, le mélange du fiel et du miel est éclairé par l'esprit, le « sel » : « *Hic fellisque simul, simulque mellis / Permixtumque salis refert saporem* » (R. *Ad lectorem*). Il s'agit moins du « mot d'esprit » que de l'Esprit qui éclaire et donne la vie, d'autant qu'il est rapproché du banquet, que les significations humanistes orientent vers l'eschatologie⁴⁷. Cet avertissement garantit l'unité du dessein de Du Bellay, qui est de discerner, au cœur de ce mélange, les signes du devenir de la civilisation. C'est ce qui donne, paradoxalement, une tonalité héroïque à son choix du style humble. Agnès Rees le remarque :

appliquée à Du Bellay, vient d'Olivier Millet, dans une conférence donnée en Sorbonne, le 19 juin 2021.

⁴⁵Les thèmes amoureux, déjà tellement exploités dans le sonnet et le *canzoniere*, sont absents, pour explorer de nouvelles pistes d'écriture.

⁴⁶Voir par exemple le gros plan sur le geste indécent du moine, R. 97 ; sur le filet de sang guetté par les courtisans, R. 118, etc.

⁴⁷Voir Josiane Rieu, *L'esthétique de Du Bellay*, Paris, Nathan, 1995, p. 73-76.

La poésie de Du Bellay semble ne représenter la beauté des formes que pour en dénoncer l'illusion. C'est le cas jusque dans les descriptions monumentales des plus longs poèmes, où les structures d'encadrement complexes aboutissent à une déréalisation de l'objet d'art, dénoncé comme une création illusoire et éphémère, pour ne laisser qu'à la seule voix poétique le privilège de pérenniser le discours d'éloge. Pourtant, la tentation de la description épique affleure çà et là dans la poésie de Du Bellay : le motif du combat contre l'ignorance, les figurations de monstres épiques signalent précisément la prédilection du poète pour une conception héroïque, plutôt qu'artistique, de la poétique descriptive⁴⁸.

§39

Pour comprendre cette tonalité sous-jacente (garante de la dimension esthétique puisqu'elle relie le présent familier et l'éternité), il faut relire la définition que Peletier donne de l'œuvre héroïque en 1555 :

L'œuvre héroïque est celui qui donne le prix, et le vrai titre de poète. [...] Nous dirons donc [...] **L'Héroïque être comme une Mer, ainçois une forme et image d'Univers** : d'autant qu'il n'est matière, tant soit-elle ardue, précieuse, ou excellente en la nature des choses ; qui ne s'y puisse apporter, et qui n'y puisse entrer. [...] Le commencement doit être modeste apert et entendible, à l'imitation de Nature ; laquelle donne aux choses qu'elle veut faire durables, une origine de petite et simple montre ; mais avec préférence de beauté, pour les conduire par accroissement à leur perfection⁴⁹.

§40

Peletier prend pour exemple Virgile dans l'*Enéide* : « Premièrement le Poète, pour montrer les choses du monde, ou plutôt les faits humains, être alternatifs avec adversité et félicité : a rempli tout son Poème de joie et de tristesse, successives l'une de l'autre⁵⁰ ». La variété reste subordonnée au dessein principal. L'image du voyage en mer, après la signification déjà observée chez Augustin⁵¹, pour évoquer ce monde mêlé, est éclairante : Du Bellay fait entrer tout ce qui se présente dans un « livre-monde » héroïque parce qu'il éduque au discernement entre ce qui est de l'ordre de l'accidentel et ce qui est de l'ordre de l'essentiel, c'est-à-dire du message prophétique donné par l'histoire, et dont la révélation même partielle, est la « perfection » accessible en ce monde. Rien n'est laissé au hasard dans cet apparent « mélange ». On peut comprendre ainsi l'intérêt de la

⁴⁸A. Rees, *La poétique de la vive représentation et ses origines italiennes à la Renaissance (1547-1560)*, thèse citée, p. 529-530.

⁴⁹Peletier, *Art poétique* (1555), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 305.

⁵⁰*Ibid.*, p. 307.

⁵¹Voir note 42.

disposition de la *pagina*, qui groupe quatre poèmes chaque fois, et pourquoi les *Antiquités* et le *Songe* y font alterner un sonnet en décasyllabe, vers plus solennel et envoûtant, sur un sonnet en alexandrin⁵², vers plus intime et narratif. Ce boitement ou plutôt ce tremblement rythmique, manifeste la relation qui se tisse sans cesse entre deux formes de parole, celle qui raconte l'ici-bas et celle qui s'élève au niveau supérieur et témoigne d'une autre perspective. Ainsi, on ne peut séparer la parole apparemment modeste de sa dimension héroïque. C'est dans cette tension, que se définit aussi la nature de l'homme, car la perfection humaine, qui n'est pas celle de l'ange, comprend le temps d'une transformation de la personne en vue de devenir toujours plus chrétien (plus semblable au Christ). Dans un sonnet de réponse à un « Quidam », qui l'accuse de faire la guerre à Dieu en s'en prenant aux Protestants, le poète répond par une critique profonde sur le plan théologique :

Il semble, à écouter vos superbes louanges,
Que vous soyez parfaits, que vous soyez plus qu'Anges :
La Pharisée ainsi se vantait devant Dieu.
Que sais-tu quel j'étais devant qu'aller à Rome ?
Quel je suis retourné ? Quel j'ai vécu, et comme ?
Ami, le vrai Chrétien est Chrétien en tout lieu⁵³.

§41

Le chrétien est celui en qui, à tout moment et partout, le ciel est lié à la terre, non celui qui s'arrache de la terre.

§42

En effet, du lieu où il est, le poète agit à deux niveaux : il peut révéler comment la Grâce a conduit l'histoire humaine, et comment la politique peut contribuer à la réalisation du dessein divin. Il donne la leçon de l'histoire antique, nous l'avons déjà évoquée, et *Le Songe* prend directement des accents prophétiques, rappelant les formules de l'Apocalypse⁵⁴. Mais surtout, il reprend aussi l'idéologie de la *translatio studii*, en lien avec le gallicanisme dont sont représentants les Du Bellay à Rome. Selon la *translatio imperii*,

⁵²Voir Marie-Madeleine Fontaine, « Le système des *Antiquitez* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets », in *Le Sonnet à la Renaissance*, Paris, Aux Amateurs de Livre, 1988, p. 67-81.

⁵³Éd. F. Roudaut, p. 153. Ce sonnet se trouve dans l'édition de 1568.

⁵⁴Charles Béné, « Bible et inspiration religieuse chez du Bellay », in *Du Bellay : actes du Colloque international d'Angers...*, dir. G. Cesbron, op. cit., p. 171-187. L'auteur a rattaché la méditation sur les ruines romaines des *Antiquitez* et du *Songe* à celle de l'Éclésiaste et de l'Apocalypse. Voir aussi Anne Carrols, « « De votre monarchie un bienheureux présage » : Le *Songe* de Du Bellay et le rêve impérial français », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 23 janvier 2015. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/208>.

à partir des prophéties de Daniel⁵⁵ sur la succession de quatre empires avant la venue du royaume de Dieu, l'imaginaire du Moyen Âge puis de la renaissance voyait dans la succession des grandes civilisations antiques (l'Égypte, la Grèce, Rome) le passage du flambeau de la Monarchie universelle jusqu'à l'avènement d'une civilisation chrétienne. Tous les trésors des civilisations antiques sont réhabilités par leur orientation vers la Révélation, c'est la *reductio ad Sacram Scripturam*, qui s'inscrit dans le sillage de l'exégèse allégorique des Pères de l'Église⁵⁶. La suprématie politique (*translatio imperii*) est remplacée bientôt chez les humanistes italiens et français par une suprématie culturelle (*translatio studii*). François I^{er} la revendique, en particulier depuis l'élection de Charles Quint à la tête du Saint Empire romain germanique, en 1519. De plus, la notion de *translatio studii* était déjà associée à une place particulière de la France par rapport à l'Église. Isabel Irigarren a montré⁵⁷ qu'au XIII^e siècle, le pape Grégoire IX défendait les privilèges des écoliers parisiens, et voulait faire de l'université de Paris un exemple de sagesse, pour être la gardienne de la doctrine chrétienne. Le Schisme de la fin du XIV^e siècle, avec le passage de la papauté à Avignon, avait avivé cette aspiration avortée pour la France d'être à la fois auxiliaire et contrepouvoir de Rome. Jean Gerson, chancelier de l'Université, reprit cette idée, en attribuant à l'université, et à la théologie qui y était enseignée, la mission de « jugier du gouvernement de sainte Église, particulièrement quant à la Faculte de theologie, et quant aux autres en diverses matieres : aux arts, selon philosophie morale qui est conforme à theologie ; aux decretis selon ce que leur fondement est principalement en la sainte escripture et canons⁵⁸ ». Mais malgré cette valorisation théorique de la théologie, les universités restaient soumises à la supériorité du roi : cette situation donnait le cadre d'une certaine indépendance. L'Église française, en contexte de réforme, ne voulait pas rompre avec Rome, mais prétendait jouer de son influence pour servir d'alternative lorsque le Saint-Siège se montrait incapable de régler la question protestante en Europe. À l'époque des recueils romains, les Français défendaient la tenue d'un concile œcuménique véritable, et non à majorité italienne, dans le souci de trouver une solution pacifique. Ils tenteront d'ailleurs de le déclencher avec le colloque de Poissy (1561). Pour

⁵⁵Dn, 2, 37-47.

⁵⁶Le travail exégétique des Pères de l'Église consistait à voir chez les auteurs antiques les prémisses de la révélation (les « semences du Logos », Justin), mais qui avait été mal comprise et avait produit le paganisme. Ronsard reprend cette conception, largement partagée au XVI^e siècle, voir Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique français*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 467-468.

⁵⁷Voir Isabel Irigarren, « La théologie dans l'université médiévale. Lieux et renaissances de la reine des sciences », *Revue des sciences religieuses*, 87/4, | 2013, p. 403-415, mis en ligne le 26 mars 2016, URL : <http://journals.openedition.org/rsr/3018>.

⁵⁸J. Gerson, *Quomodo stabit*, p. 980, cité par I. Irigarren, art. cit.

Gilbert Gadoffre, les Gallicans (dont les Du Bellay), étaient persuadés représenter la voie de l'avenir, celle d'une plus grande pureté morale et spirituelle, capable de sauver l'Église romaine enlisée dans ses corruptions⁵⁹. Mais le gallicanisme concerne aussi les choix littéraires⁶⁰. Marc Fumaroli écrit : « En marge des Parlements, mais en symbiose avec leur activité, s'est développée une République des Lettres gallicane⁶¹ ». Selon les Gallicans, il fallait réhabiliter et illustrer la langue française, dans un esprit chrétien, c'est-à-dire avec un souci moral et spirituel, en élaborant une éloquence sans ornements inutiles, tournée vers la mise en valeur des idées. Ce mouvement s'inscrit dans le sillage du néostoïcisme christianisé au XVI^e siècle⁶², où on traduit Sénèque, Epictète, Marc-Aurèle, et on valorise principalement la notion de loi morale individuelle, cette conscience du sage qui lui assure constance et droiture dans les tempêtes du monde. Ces idées s'étaient développées particulièrement dans le « tiers parti » ou parti des Politiques, puis avaient envahi les milieux humanistes gallicans modérés. Les amis de Du Bellay en font partie, par exemple Budé, Jean de Morel, Pasquier, etc. Le choix du style bas rejoint cet idéal de mesure, de retenue de l'ambition littéraire, au profit du message spirituel et moral.

§43

La leçon de l'histoire à ce moment où tout paraît encore possible, montre donc que la civilisation est à un tournant, avec la fin évidente d'un cycle, et l'avènement possible d'un autre. Selon l'itinéraire de la *translatio*, Rome a récupéré les trésors des civilisations précédentes (Égypte, Grèce), et du monde entier (Afrique, Asie), pour à son tour céder la place :

Tout ce qu'Égypte en pointe façonna
 Tout ce que Grèce à la Corinthienne,
 A l'Ionique, Attique ou Dorienne,
 Pour l'ornement des temples maçonna,
 Tout ce que l'art de Lysippe donna,
 La main d'Apelle, ou la main Phidienne,
 Soulait orner cette Ville ancienne
 Dont la grandeur le ciel même étonna.
 Tout ce qu'Athènes eut onques de sagesse,

⁵⁹G. Gadoffre, *Du Bellay et le sacré*, op. cit., p. 207. Voir aussi son appendice, p. 250-258, sur les Du Bellay et le Concile.

⁶⁰Nous avons déjà rappelé l'importance de cet humanisme gallican : J. Rieu, *L'esthétique de Du Bellay*, op. cit., p. 90-95.

⁶¹Voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980 (la 3^e partie traite du « Stile de parlement »).

⁶²Voir Léontine Zanta, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle en France*, Paris, H. Champion, 1914.

Tout ce qu'Asie eut onques de richesse,
 Tout ce qu'Afrique eut onques de nouveau,
 S'est vu ici. Ô merveille profonde !
 Rome vivant fut l'ornement du monde,
 Et morte elle est du monde le tombeau. (A. XXIX)

§44

L'écriture du « livre-monde » opère aussi une récupération de tous les matériaux, comme le demandait la *Défense*, pour construire une nouvelle civilisation. Du Bellay en est le passeur, et se dit fier à la fin des *Antiquités* « D'avoir chanté, le premier des François, / L'antique honneur du peuple à longue robe » (A. XXXII). Il annonce, à la suite d'Orphée et Virgile, la construction d'un nouveau palais : « J'entreprendrai, vu l'ardeur qui m'allume, / De rebâtir au compas de la plume / Ce que les mains ne peuvent façonner » (A. XXV). Dans les *Regrets*, parallèlement à la reconstruction du Louvre par l'architecte Pierre Lescot, il proclame une reconstruction de l'histoire et de l'imaginaire esthétique : « Fuyant l'ambition, l'envie, l'avarice, / Aux Muses je bâtis, d'un nouvel artifice / Un palais magnifique à quatre appartements » (R. 157). Son projet est mû par les valeurs morales de gratuité et de don de soi, tout orienté vers la création d'une culture qui accueille l'héritage de la *translatio*, et lui imprime la marque française :

Les Latines auront un ouvrage Dorique
 Propre à leur gravité, les Grecques un Attique
 Pour leur naïveté, les Françaises auront
 Pour leur grave douceur une œuvre Ionienne,
 D'ouvrage élaboré à la Corinthienne
 Sera le corps d'hôtel, où les Thusques seront. (R. 157)

§45

Du Bellay intègre les différents ordres, de façon progressive (appartement dorique des lettres latines, attique des lettres grecques) pour montrer que les Français sont directement inspirés par ces modèles prestigieux (appartement ionien des lettres françaises, caractérisé par une subtile alliance entre gravité et douceur) par opposition à la partie corinthienne des Italiens, qui représente une version plus ornementale et affaiblie de l'évolution⁶³. La gravité et la simplicité naturelle aboutissent à la « grave douceur », expression qui ne juxtapose pas les termes mais les organise en une unité synthétique, par un substantif souvent appliqué au style de Du Bellay, et un adjectif qui en marque

⁶³Selon François Roudaut, le corinthien associé à Pétrarque se colore de tristesse, voir les notes de son édition, p. 270. Voir aussi J. Balsamo, « Le poète et l'architecte (note sur les sonnets 157-159 des *Regrets*) », art. cit.

la profondeur (ce serait l'équivalent de l'alliance entre la dimension familière et la dimension héroïque si particulière des *Regrets*). Conformément à l'idéal de la *Défense*, le poète puise aux meilleurs exemples pour en faire une œuvre toute sienne, fondée sur l'équilibre. Jean Balsamo observe que « cette disposition repose sur un étrange usage des ordres, sur un désordre volontaire⁶⁴ ». En effet, le poète construit un palais signifiant, symbolique, où se lit une filiation révélatrice du devenir de l'histoire. Le sonnet suivant (R. 158) retrace encore les étapes de la *translatio studii*, attribuant un appartement à Homère, puis à Virgile, puis à Pétrarque (considéré comme un archétype de la poésie renaissante, contrairement à ses successeurs italiens), et enfin à Ronsard. La proximité des deux poèmes associe Ronsard à Du Bellay dans l'illustration de ce style de « grave douceur ». La totalité des meilleurs poètes français est d'ailleurs nécessaire à la construction de l'œuvre de rénovation, c'est pourquoi Du Bellay les appelle dans une suite de sonnets qui dessine une géographie de la culture littéraire, juste avant de convoquer les grands hommes qui seront les pierres vivantes de ce bel édifice. Il est intéressant de remarquer que là encore, ces dignitaires se caractérisent par leur vertu, seule force propre à vivifier le nouveau royaume⁶⁵. Du Bellay organise donc une œuvre prospective, ou prophétique, qui dessine une nouvelle ère possible.

§46

Néanmoins, on peut s'interroger sur la foi réelle qu'il avait en l'avenir de la monarchie française, sachant que le règne de Henri II contraste avec les promesses de celui de François I^{er} : « France autrefois pleine / De l'esprit d'Apollon, ne l'est plus que de Mars. / Phébus s'enfuit de nous, et l'antique ignorance / Sous la faveur de Mars retourne encore en France, / Si Pallas ne défend les lettres et les arts » (R. 190). C'est pourquoi Marguerite prend une telle place, comme un dernier recours, un signe pour le roi, et les hommes de bonne volonté. Jean-Charles Monferran et Olivia Rosenthal remarquent :

Dès lors, au moment même où la France est sur le point d'être définitivement anéantie, Du Bellay évoque ceux qui peuvent servir de médiateurs entre Dieu et les hommes et, si le roi y joue un rôle déterminant, le poète, en tant qu'il prend en charge la voix de la France et unit ainsi le projet politique au lyrisme, est celui par

⁶⁴J. Balsamo, art. cit., p. 69.

⁶⁵« Ton savoir, ta vertu, ta grandeur, ta largesse » (R. 161); « admirant ta vertu » (R. 162); « Tant de belles vertus qui reluisent en toi » (R. 163); « Si prendrai-je avec lui de tes vertus le soin » (R. 164); « quelque plus grand vertu » (R. 165); « bruire ta vertu » (R. 166); « Si je voulais louer ton savoir, ta prudence / Ta vertu, ta bonté... » (R. 167); « Votre rare vertu » (R. 168); « cette vertu » (le mot est répété trois fois, R. 169); Du Bellay ne parle pas de « vertu » pour les reines et princesses (R. 170, 171); « la vertu des Valois » (mot répété, R. 172); puis les poèmes à Marguerite voient ressurgir la « vertu », car elle représente les valeurs universelles pour Du Bellay.

lequel, en dépit de la disparition des personnes au profit des noms, il reste toujours
 “quelque chose”⁶⁶.

§47

Et même là, le poète n'est pas sûr de la pérennité de son œuvre en ce monde (A. XXXII), il reste détaché de sa propre muse, comme il le disait déjà dans la préface de *L'Olive* : « J'aime la poésie, [...] mais je n'y suis tant affecté que facilement je ne m'en retire, si la fortune me veult présenter quelque chose, où avecques plus grand fruit je puisse occuper mon esprit⁶⁷ ». Peu importe, en effet, le résultat partiel et provisoire auquel il pourrait assister (les ruines antiques sont le témoignage que « tout n'est rien que vanité », S. 1), pourvu qu'il ait joué son rôle, accompli sa mission du mieux qu'il pouvait, tel un « serviteur inutile » (R. 46). La dernière leçon est celle de la beauté morale, qui dépasse infiniment tout ce qu'il peut y avoir de réussite en ce monde :

Estimez-vous que la postérité
 Doive (mes vers) pour tout jamais vous lire ?
 Espérez-vous que l'œuvre d'une lyre
 Puisse acquérir telle immortalité ? [...]
 Ne laisse pas toutefois de sonner,
 Luth, qu'Apollon m'a bien daigné donner [...] (A. XXXII)

§48

La beauté morale d'un parcours abouti pour le poète chrétien est d'avoir cultivé son talent, de l'avoir offert aux hommes pour leur dessiner l'horizon de l'histoire, qui se joue au présent, mais dont les véritables fruits ne seront visibles que dans l'éternité : « Puisque Dieu seul au temps fait résistance, / N'espère rien qu'en la divinité⁶⁸ » (S. 1).

§49

Ainsi, la question de la beauté sous-tend les recueils romains, même si elle n'en est pas le thème le plus apparent. Du Bellay, nous l'avons vu, puise à l'héritage néoplatonicien, tout en le transformant : à l'opposition entre la vraie et fausse beauté, il substitue une tension entre la beauté pleine de sens, de vie, et la même beauté mais vidée de sa substance, devenue caricaturale, et vouée à la perdition. C'est la conscience de la temporalité qui fonde paradoxalement la contemplation esthétique. Le positionnement privilégié du poète, face à une situation géopolitique exemplaire, lui permet, non sans souffrance, de voir le spectacle de tout ce qui fait la conduite du monde et de l'histoire, dans ses trivialités et ses grandeurs. Sa mission irrésistible, est de comprendre et faire percevoir les chemins

⁶⁶J.-Ch. Monferran et O. Rosenthal, « A quoi sert de nommer ? Politique du nom dans *Les Regrets* de Du Bellay », *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, 1997, vol. 15, n° 2, p. 301-323, ici : p. 323.

⁶⁷*L'Olive*, op. cit., p. 238.

⁶⁸Voir aussi R. 191 : tout honneur doit fléchir devant Dieu.

de la Providence au milieu de la corruption humaine. Il est soutenu par la conception de la beauté venue des Pères de l'Église et des penseurs du Moyen Âge, qui voient dans le mélange de laideur et de beauté, de mal et de bien, l'œuvre divine en cours dans la création, vers sa finalité ultime. Là, chacun pourra contempler comment la Grâce sans cesse a tissé les fils de la « Fortune », pour réaliser dans sa perfection la totalité du dessein de Dieu. À son niveau néanmoins, le poète peut tirer de sa situation tous les enseignements du spectacle de ce monde, le « livre où j'étudie » (R. 59) dit-il, pour les transcrire dans une sorte de « livre-monde », qui rassemble et entrelace le plus d'éléments possibles. De fait, Du Bellay ne cesse d'élaborer une nouvelle écriture poétique, au service d'un idéal éthique et spirituel. Le choix du style humble, aux résonances gallicanes, participe de ce projet, tout en demeurant tendu vers l'idéal héroïque. Car l'espérance d'une nouvelle ère qui réaliserait l'harmonie entre la « vertu » et son expression concrète et politique demeure, et pourrait être incarnée par la monarchie française inspirée par Marguerite et les hommes de valeur qui entourent le roi. Toute l'aventure de la *translatio studii* converge vers ce moment crucial à ne pas manquer, si le roi entend la leçon prophétique lancée par le poète. Le spectacle de la beauté dans les réalisations de ce dessein perceptibles en ce monde limité, est une anticipation de la contemplation finale, lorsque toute l'histoire sera offerte aux regards dans son dynamisme grandiose et dans tous ses petits rouages. L'important pour Du Bellay aura été de faire son « devoir » de poète, de donner tous les moyens aux lecteurs d'aiguiser leur discernement devant le chaos du monde et de participer, à sa manière, à la rénovation morale de la civilisation. La beauté certaine de la plénitude réalisée dans l'avenir, peut déjà être une source de bonheur, au fil d'une écriture poétique qui transforme la laideur en beauté, non seulement par son rythme enchanteur, mais aussi par l'horizon prophétique qu'elle ouvre au quotidien.

Quelques mots à propos de : Josiane Rieu

Josiane Rieu, Professeur de Littérature Française du XVI^e siècle (Université Côte d'Azur), est membre du CTCL (Centre Transdisciplinaires d'Epistémologie de la Littérature et des Arts Vivants). Spécialiste des relations entre esthétique et spiritualité, elle interroge les processus de la création à la fois en littérature et en arts. Elle a travaillé notamment sur l'influence de la Bible dans l'imaginaire poétique à la Renaissance, et sur les enjeux théologiques des choix esthétiques. Parmi ses publications, on peut citer : *L'Esthétique de Du Bellay*, Sedes-Nathan, Paris, 1995 ; *Jean de Sponde ou la cohérence intérieure*, Slatkine, Genève, 1988 ; *Échos poétiques de la Bible* (dir. avec B. Bonhomme), Champion, 2012 ; *La douceur en littérature, de l'Antiquité au XVII^e siècle* (dir. avec H. Baby), Classiques Garnier, 2012 ; *Poésie et bonheur* (dir. avec A. Cerbo), L'Harmattan, 2021.

Pour citer cet article

Josiane Rieu, « La beauté dans les recueils romains de Du Bellay », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/706>.

« La Barbe bleue », montage alterné et clefs de lecture

Éric Méchoulan

§1

Dès les premiers temps du cinéma, le montage alterné entre sur les écrans. Exploité par quelques réalisateurs inventifs au début du xx^e siècle, il est systématisé par D. W. Griffith dans ses films d'une bobine¹ jusqu'à la grande production d'*Intolerance* dont toute la logique repose sur l'alternance de quatre histoires différentes censées exemplifier le principe de non-tolérance. L'enchaînement de plans hétérogènes dans la continuité d'une bande image constitue, en effet, une des possibilités du média filmique. Griffith l'utilise rapidement pour mieux recréer du continu narratif à partir de cette discontinuité même des plans : montages alternés qui montrent tantôt une personne agressée dans un lieu, tantôt ses sauveteurs possibles qui n'en finissent pas d'arriver. Le passage du temps est exacerbé par le dédoublement des espaces et la simultanéité des actions jusqu'à ce que les personnages qui peuplent ces actions finissent par se rencontrer : les premiers suspenses cinématographiques sont nés.

¹Voir André Gaudreault et Philippe Gautier, « Le montage alterné, un langage programmé », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 63, 2011, <https://journals.openedition.org/1895/4321#bodyftn43>

§2

On pourrait avoir l'impression que ce phénomène si souvent exploité au cinéma trouve une de ses premières occurrences dans la littérature féerique de Charles Perrault pour mieux créer du suspense². Le conte bien connu de « La Barbe bleue » semble en articuler le principe : pendant que le mari avec son grand coutelas s'apprête à exécuter son épouse, les frères de celle-ci sont censés lui rendre visite. S'ils arrivent à temps, ils pourront la sauver ; sinon, elle ira rejoindre les autres épouses déjà trucidées dans le cabinet fatal où elles sont exposées. On sait que le récit est scandé alors par les répliques de la jeune épouse qui essaye de retarder le moment de l'exécution et de sa sœur qui guette la venue de ses deux frères : « *“Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?”* Et la sœur Anne lui répondait : *“Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie³.”* »

§3

Pourtant, de manière embarrassante, ce montage alterné de films du début du xx^e siècle et d'un conte de la fin du xvii^e ne fonctionne pas aussi bien qu'on aurait pu l'espérer. C'est que le récit de Perrault s'avère plus embrouillé⁴ que la simple alternance de deux actions simultanées qui finissent par converger dans le même espace. Même si on laisse de côté les premiers moments où le mari attend en bas, coutelas en main, pendant que sa jeune épouse est en haut, en train de prier et de questionner sa sœur, il faut bien reconnaître que les frères chevauchants sont suspendus à l'attente de leur sœur Anne, qui est en fait positionnée en tiers avec pour charge de « faire signe ». Le suspense ne consiste pas à suivre la course haletante ou paresseuse des frères, pendant que leur sœur est sur le point d'être tuée, mais à contempler l'action du soleil qui poudroie et de l'herbe qui verdoie. Il est ici significatif que la réponse d'Anne ne soit pas simplement : je ne vois pas nos frères arriver, mais qu'elle souligne justement des *actions*, même si leur banalité

²La production de suspense est théorisée dès le XVI^e siècle et peut être mise en relation avec la structure de l'imprimé : il faut accrocher un public que l'on ne connaît pas. Voir Terence Cave, « Towards a Pre-History of Suspense », *Retrospectives. Essays in Literature, Poetics and Cultural History*, éd. Neil Kenny et Wes Williams, Londres, Legenda, 2009, p. 158-167.

³Charles Perrault, *Contes* [Barbin, 1697], Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2006, p. 226.

⁴On peut, d'ailleurs, remarquer l'ambiguïté générique du texte : dans le manuscrit de 1695 dédié à Mademoiselle d'Orléans le titre d'ensemble est *Contes de ma mère l'Oye*, titre repris seulement dans le frontispice de l'imprimé en 1697. Chacun des textes imprimés est sous-titré « conte », sauf « La Barbe bleue ». Comme le titre de l'édition imprimée est devenu *Histoires, ou Contes du temps passez*, on peut voir dans « La Barbe bleue » une « histoire » plus qu'un conte. Hormis la couleur inhabituelle de la barbe et la clef qui conserve la trace du sang, il n'y a de fait guère de magie féerique dans cette histoire qui apparaît très banalement mondaine. D'où peut-être la tentative dans la moralité de ramener de force ce récit dans l'orbe du genre revendiqué du conte et de réclamer pour l'ensemble du texte un interprète à la fois sensé et savant : « Pour peu qu'on ait l'esprit sensé, / Et que du Monde on sache le grimoire, / On voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé [...] » (p. 228).

§4

quotidienne, leur dur
drame brutal qui se jo

En fait, la référenc
une douteuse généalog
en valeur des écarts. El
montage alterné entre
lant deux éléments diff
d'abord, l'action secon
frères ; ce que l'on sais
tral du quatrième mur
le point d'être perform
d'eux, dans un espace l
les bras levés.



§5

Sur la gravure manquent toutefois le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie... C'est le second décalage important. On a bien là des actions montées en parallèle avec le drame intérieur, mais elles peuvent difficilement servir au sauvetage de la jeune femme. Leur atomisation temporelle presque imperceptible les oppose à l'intervention ostensible des

⁵ Antoine Clouzier signe le frontispice et les huit gravures en tête de chaque conte. Les Clouzier sont une grande famille d'imprimeurs et on sait qu'Antoine est établi comme graveur à Paris en 1688. Louis-François Clouzier était un parent de Claude Barbin qui publie les *Contes* de Perrault ou les *Fables* de La Fontaine ; sa boutique était même voisine de la sienne sur le perron de la Sainte-Chapelle : le marché du livre est un petit monde même pour les contes affichant leur oralité. La gravure reprend la gouache anonyme de la version manuscrite de 1695.

deux frères. En fait au lieu d'une convergence dans un même espace de deux actions simultanées, on a plutôt le montage alterné d'une séquence d'actions (prière, ordres, demandes de délai, descente, saisie d'un coutelas, etc.) et d'une séquence de signes (soleil qui poudroie et herbe qui verdoie sont les signes qu'un temps vide d'actions humaines se passe ; nuage de poussière est signe d'animaux de passage ; enfin un autre nuage est signe des chevaux porteurs des deux frères). Autrement dit, d'un côté, la durée d'une action retardée, de l'autre, la durée de signes à interpréter. Ce qui crée le suspense ne tient donc pas à la vision de deux séries d'actions dont le spectateur ou la spectatrice ne savent pas si elles se rencontreront avant ou après la finalisation de la première, mais à l'opposition entre actions et signes, – ou plutôt à l'opposition entre actes de parole ou de corps et actes de déchiffrement des signes, même presque imperceptibles.

§6

Dès lors, on tient peut-être une clef de lecture de l'histoire dans son ensemble : en effet, le prétendant si « terrible » dont l'aspect physique singulier apparaît comme monstrueux, une fois placé dans le cadre d'une maison somptueuse, d'objets magnifiques et de divertissements mondains, « n'avait plus la barbe si bleue » (p. 220). Autrement dit, la barbe est moins une singularité physique inamovible qu'un signe à interpréter selon certaines variables. Et comme tout signe, elle dépend de son contexte d'apparition, voire de l'ambiance par laquelle elle est *teintée*⁶. Un environnement qui change modifie insensiblement la perception d'un objet, le point de vue se trouve alors déplacé et son image renouvelée, au point qu'une chose monstrueuse peut devenir attirante. Ce n'est pas l'objet seul qui suscite du désir, mais le désir qui fait l'objet recherché⁷. D'où l'importance accordée aux effets presque imperceptibles qui permettent de réorienter les perspectives. Ce jeu paradoxal sur le perceptible et l'imperceptible trouve son évocation la plus ramassée dans cette indication du narrateur au moment où la jeune épouse, depuis sa chambre, interroge sa sœur Anne qui se tient au sommet de la tour : « elle criait tout bas » (p. 226). Il lui faut crier pour être entendue de sa sœur si loin et haut placée, et le faire d'une voix assez basse pour ne pas être entendue de son mari qui se tient justement en bas dans la cour où doit avoir lieu l'exécution. Ses mots doivent être simultanément perceptibles et

⁶ Sur l'importance potentielle de la notion d'ambiance, voir *L'Usage des ambiances. Une épreuve sensible des situations*, sous la dir. de Didier Tallagrand, Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, Paris, Hermann, 2021, et Bruce Bégout, *Le Concept d'ambiance. Essai d'éco-phénoménologie*, Paris, Seuil, 2020.

⁷ En cette fin de XVII^e siècle, on commence à penser que la valeur ne monte pas des objets désirables vers les sujets désirants, c'est le regard que ceux-ci jettent sur le monde qui décide de ce qui vaut : « Nous ne nous efforçons pas vers quelque chose, nous [...] ne le désirons pas parce que nous jugeons qu'il est un bien, mais au contraire nous ne jugeons qu'un objet est un bien que parce que nous nous efforçons vers lui, parce que nous [...] le désirons. » Spinoza, *Éthique*, trad. B. Pautrat, Paris, Seuil, 1988, III, prop. 9, scolie.

imperceptibles en fonction de leurs destinataires.

§7

Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault évoque Pline et l'histoire bien connue d'Apelle et de Parrhésios : qui des deux fera la ligne la plus fine, la ligne idéalement quasi imperceptible ?

ce tableau ne contenait autre chose dans toute son étendue qui était fort grande, que des lignes presque imperceptibles ; ce qui semblait le devoir rendre peu considérable parmi les beaux tableaux dont il était environné, [...] cependant il attirait davantage la curiosité que tous les autres Ouvrages des plus grands Peintres. Montjosieu ose soutenir que Pline n'a jamais vu aucune ligne sur ce tableau et qu'il n'y en avait point, que le bon homme s'est imaginé les voir, parce qu'il avait ouï dire qu'il y en avait, ou qu'il l'avait bien voulu dire, pour ne pas s'attirer le reproche de ne voir goutte. N'est-ce pas là une témérité insupportable⁸ ?

§8

Louis de Montjosieu est un mathématicien de la fin du XVI^e siècle qui, lors d'un séjour à Rome, écrit sur les monuments antiques et commente Pline l'ancien⁹. Son ouvrage est plutôt rare un siècle plus tard et c'est faire acte perceptible d'érudition que d'y faire ainsi allusion, même si c'est pour mieux s'en détacher et ostensiblement défendre un auteur antique sur un point de détail. Mais ce détail est symptomatique puisqu'il porte justement sur le flottement entre perception et imagination, en particulier lorsqu'on a affaire à du quasi-imperceptible. Où l'on voit également la suspicion jetée sur les effets de curiosité qui privilégient abusivement un tableau d'exercice manuel dans lequel on ne discerne à peu près rien, plutôt que tous les beaux tableaux des plus grands peintres.

§9

Il est sans doute significatif que la curiosité n'occupe qu'une place restreinte, et de toute façon critiquable, dans l'apologie des savoirs modernes que propose Perrault dans son *Parallèle*, alors qu'un Charles Sorel associait encore étroitement curiosité et science universelle¹⁰ ou qu'un Gabriel Naudé consacrait le premier chapitre de son livre sur les collections de livres à expliquer pourquoi « on doit estre curieux de dresser des Bibliothèques¹¹ ». De façon contemporaine de Perrault et tout aussi critique de la curiosité,

⁸Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. I [Paris, Coignard, 1688], en ligne : <https://parallele-anciens-modernes.huma-num.fr/corpus/PAM0105>.

⁹Voir Colette Nativel, « Une lecture du Livre XXXV de Pline : le *Gallus Roma Hospes* de Ludovicus Demontiosius (Louis de Montjosieu), Rome, 1585 », *Archives internationales d'histoire des sciences*, vol. 61, 2011, p. 205-240.

¹⁰« Mais comme notre curiosité ne se donne point d'autres bornes que celles de l'Univers, [...] nous croyons qu'il n'y a qu'une Science Universelle qui nous puisse rendre contents », Charles Sorel, *La Science Universelle*, Paris, Toussaint Quinet, 1641, p. 2.

¹¹Charles Naudé, *Advis pour dresser une Bibliothèque*, Paris, Rolet le Duc, 1644.

La Bruyère l'intègre de manière éloquente dans son chapitre sur la mode et la ravale à la recherche du rare, non du beau ou du vrai : elle semble verser plutôt dans les bassesses de l'économie. Les cabinets de curiosité, qui avaient été si importants depuis la Renaissance perdent petit à petit de leur séduction initiale¹². Les laboratoires et les musées vont les remplacer : les sciences et les arts sont moins le développement de la *curiositas* que les nouveaux moyens d'en contenir la dynamique sociale.

§10 Or, la chambre interdite par la Barbe bleue est une sorte de cabinet de curiosité : à la fois parce qu'elle suscite la curiosité dommageable de la jeune épouse une fois que la pièce a été interdite, et parce qu'elle renferme une collection d'objets simultanément naturels et socialement exotiques : des épouses assassinées. Pourtant, à la différence des anciens cabinets de curiosité, les objets ne sont pas multiples et hétérogènes. Ce sont seulement des corps de femmes retirés violemment de la circulation sociale et exposés dans une collection particulière.

§11 Krzysztof Pomian utilise le terme de « sémiophore » pour désigner les objets formant une collection¹³. Les objets qui entrent dans une collection sont extraits de leur fonction sociale habituelle et deviennent surtout *porteurs de signes*. Le cabinet interdit de la Barbe bleue recèle des corps changés en objets de collection : ils n'agissent plus comme femmes, mais comme signes (il est d'ailleurs caractéristique que les corps ne soient pas directement vus par l'épouse curieuse, encore moins touchés, mais seulement perçus comme des reflets sur le miroir du plancher recouvert de sang caillé). Signes de quoi ? au moins signes de pouvoir.

§12 Le premier pouvoir est le pouvoir de durer. Une collection non seulement accumule des exemplaires d'objets extraordinaires, mais surtout fait durer des traces qui, sans cela, auraient pu disparaître (animaux décomposés, fossiles détruits, marbres brisés, canoës coulés : la collection les préserve de leurs destinées fatales). La clef fée porte en elle, en fait, le fonctionnement type de toute collection : la trace de sang ne s'y efface jamais, elle a été transmuée en signe. À l'inverse, comme l'énonce la première moralité, la curiosité est peut-être un plaisir, mais « dès qu'on le prend, il cesse d'être » (p. 228).

¹²Sur les cabinets de curiosité où sont amassés objets naturels (animaux exotiques tels crocodiles, iguanes ou ornithorynques empaillés, coquillages spectaculaires, blocs brillants de pyrite ou de serpentine, plantes étranges comme la mandragore, fossiles émouvants, etc.) et artificiels (marbres ou médailles antiques, sarcophages, armes anciennes, canoës indiens, etc.), voir Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe : les cabinets de curiosité au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1978 et, plus généralement, sur l'évolution du rapport à la curiosité, voir Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard, *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS éditions, t. II, 1998.

¹³Voir K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

§13

Molière avait déjà fait dire à son personnage d'Arnolphe que « du côté de la barbe est la toute-puissance¹⁴ ». C'est que la barbe, là encore, est moins un effet de nature qu'un signe de pouvoir. Il dit la supériorité des hommes sur les femmes, mais aussi, socialement, de certains hommes sur d'autres¹⁵. Certes, les usages de la cour et de la ville ont drastiquement réduit le port de la barbe dans cette fin de XVII^e siècle. Avoir une barbe apparaît en fait archaïque pour les contemporains de Perrault, comme un signe du temps passé – d'ailleurs le moraliste ne nous signale-t-il pas ostensiblement que cette histoire est à lire comme un « conte du temps passé » ? Ce n'est donc peut-être pas seulement la couleur inhabituelle de la barbe, mais l'ornement pileux lui-même qui peut apparaître comme socialement inadéquat et temporellement inopportun. La richesse remarquable de ce barbu ressemble à celle d'un parvenu qui se cache derrière sa barbe et son étrange couleur pour fausser le juste rapport au temps (et aux héritages nobiliaires qui devraient authentifier une telle fortune, à commencer par le nom : on peut noter l'absence de nom propre de « la Barbe bleue », réduit métonymiquement à son surnom).

§14

Car c'est une des critiques qui justifie la valorisation du rasage dans cet âge de l'honnêteté et de la civilité : la barbe voilerait le visage, elle en empêcherait la lisibilité. Or, ce récit de Perrault ne cesse de mobiliser une forte présence des signes qui appellent des déchiffrements. Porter une barbe si ostensible par sa couleur, c'est une manière paradoxale de se rendre illisible. On pourrait penser que ce caractère ostensible engage au contraire à sa lisibilité. Mais il faut penser l'inverse : non seulement la couleur inhabituelle écarte le déchiffrement usuel, mais le propre du secret est bien de passer, d'abord, par sa nécessaire apparition. Pour qu'il y ait du secret, il faut qu'un élément quelconque soit présenté comme secret. Le contenu du secret suppose d'abord l'exposition qu'il y a là du secret. Louis Marin avait parfaitement analysé cette structure paradoxale du secret qui oscille entre ostentation et occultation¹⁶. La Barbe bleue exhibe donc une pilosité colorée qui à la fois attire l'attention et cache quelque chose, attire l'attention sur le fait qu'elle cache quelque chose.

§15

¹⁴Molière, *L'École des femmes* [1663], acte I, scène 2.

¹⁵Sur les usages sociaux des poils et, en particulier, de la barbe, voir Jean-Marie Le Gall, *Un idéal masculin ? Barbes et moustaches, XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Payot, 2011, ainsi que Benoîte Legeais, *Le pilocentrisme de la France d'Ancien Régime. Évolution des représentations de la pilosité de François I^{er} à Louis XVI*, Thèse de doctorat, Paris 3, Université de Montréal, 2015.

¹⁶L. Marin, « Logiques du secret », dans *Lectures traversières*, Paris, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1991, p. 247-258. Voir aussi *Quid est secretum ? Visual Representation of Secrets in Early Modern Europe, 1500-1700*, éd. Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni, Walter S. Melion, Leyde, Brill, 2020.

Le petit cabinet interdit fonctionne exactement de la même façon. Il suffit de le mettre au secret en interdisant d'y pénétrer pour que l'attraction soit immédiate. Le paradoxe ou la perversion – mais une perversion ne suppose-t-elle pas toujours d'aller contre une certaine *doxa* ? – consiste à donner la clef d'une pièce dont on empêche l'entrée : comme la barbe bleue est la clef ostensible d'un visage illisible. Car on peut aussi prendre cette clef magique qui conserve les traces de sang comme une figure d'une opération générale : celle qui consiste à trouver la clef d'une énigme ou la lisibilité d'un signe. Le récit de Perrault consisterait alors autant dans la monstruosité d'une barbe et de féminicides en série que dans la mise en scène des opérations de lecture des signes. Il n'y a pas que la barbe à être étrange, le récit lui-même semble miné, ou au moins *coloré*, par ces mises en scène problématiques de signes illisibles et de clefs paradoxales.

§16

Pouvons-nous en tirer quelques éléments plus généraux sur le fonctionnement d'un récit ? Pour prendre une conception courante bien résumée par Paul Ricœur, un récit suppose une mise en intrigue, c'est-à-dire « un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents¹⁷. » Il y aurait donc d'abord une diversité de faits singuliers et l'intrigue les ramasserait dans une unité formelle qui donnerait le sentiment qu'ils sont intimement liés grâce à l'activité d'un conteur, dramaturge ou narrateur qui saurait en *tirer* les fils d'une même histoire : « Par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. C'est cette synthèse de l'hétérogène qui rapproche le récit de la métaphore¹⁸. » À la manière du concept, pour Kant, qui unifie le divers de la sensation, l'intrigue ramasserait dans une histoire totalisante le divers des événements. Issue de la multiplicité informe (comme est censée l'être toute multiplicité par définition non ordonnée), une forme surgirait qui synthétiserait tout ce qui est arrivé et lui donnerait un visage désormais reconnaissable. L'intrigue résoudrait la tension intérieure, la *distensio animi*, entre les événements venant de multiples directions et sur des plans différents, d'un côté, et, de l'autre côté, un désir de rassemblement comme si tous ces fils aux couleurs, aux matériaux et aux formes diverses avaient été noués d'une seule main de maître. Bien sûr, Ricœur prend soin d'en faire une *dynamique* et insiste sur l'utile notion de configuration ou de reconfiguration qui lierait les multiples éléments. Mais cela semble bien insuffisant pour le conte de Perrault : les embarras touchant les notions mêmes de signes et de lisibilité mettent en question les possibilités de reconfiguration. Il y a bien la forme reconnaissable d'un visage, pourrait-on dire, mais la barbe et sa couleur effrayante en voilent la figure.

¹⁷P. Ricœur, *Temps et récit*, tome II, Paris, Seuil, 1984, p. 18.

¹⁸P. Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

§17 Aristote utilisait, lui, un terme bien choisi pour décrire l'intrigue tragique : « Il y a dans toute tragédie une partie qui est nœud [*désis*] et une partie qui est dénouement [*lûsis*¹⁹] ». Le bon dramaturge est ainsi celui qui sait lier et délier les faits qu'il agence. *Deô*, c'est attacher, lier, emprisonner. Il s'agit ici d'entendre les rapports de force et les tours d'imagination dans ces manières de lier des faits ensemble. Loin d'offrir le visage neutre d'une structure, comme semble le mettre de l'avant Paul Ricoeur en faisant agir l'intrigue plutôt que l'intrigant, l'opération narrative relève de la dynamique du piège. Or, c'est bien un piège que la curiosité, et rien de mieux que de donner la clef d'une cage pour y engager le récipiendaire.

§18 Si l'on se tourne vers des définitions contemporaines de Perrault, peut-être y gagnera-t-on une vision moins marquée par la rassurante quête des structures. Ainsi, dans son *Dictionnaire universel*, Furetière définit l'intrigue comme un « [a]ssemblage de plusieurs événements, ou circonstances qui se rencontrent en quelques affaires, & qui embarrasse ceux qui y sont intéressés. [...] Intrigue, dans ce sens, est le nœud ou la conduite d'une pièce dramatique, ou d'une Histoire Romanesque, c'est-à-dire, le plus haut point d'embarras où se trouvent les principaux personnages, qui leur est causé par l'adresse, ou la fourbe de quelques personnes pratiquées, ou par la rencontre de plusieurs événements fortuits qu'ils ne peuvent débrouiller²⁰. » On saisit d'emblée les enjeux stratégiques d'un récit et ses effets de pouvoir. Et surtout il s'agit moins de la clarté synthétique d'un ensemble de faits que des divers éléments qui embarrassent un sujet, moins de l'élégance d'un agencement que du sac d'embrouilles des actions humaines et naturelles : une barbe qui fait peur, une barbe qui ne fait plus horreur, une porte dont on a la clef, une porte qu'on ne doit pas ouvrir, le soleil qui poudroie au lieu de cavaliers qui font de la poussière, l'exécution (retardée) d'une épouse trop curieuse et l'exécution (inattendue) d'un mari trop tyrannique. De tels embarras suscitent une question sans cesse réitérée et toujours suspendue : Anne, ma sœur Anne, lectrice, ma chère lectrice, lecteur, mon cher lecteur, ne voyez-vous rien venir ?

§19 Dans ces jeux de piste, Furetière, pour rendre compte du terme français, suit le latin *intricare* (embrouiller, embarrasser) et *intrigare* (mettre dans l'embarras, rendre perplexe, d'où se livrer à des affaires compliquées ou éveiller la curiosité : toute intrigue a bien affaire à la curiosité, tout récit donne des clefs pour des portes qu'il est dangereux d'ouvrir). On ne saurait donc se contenter de penser l'intrigue comme un simple assemblage : un agencement, aussi bien réalisé soit-il, suscite aussi embarras, perplexité et curiosité et sans

¹⁹ Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1455 b 24-30.

²⁰ Furetière, *Dictionnaire universel...*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, s. v. « Intrigue ».

doute sont-ce ces dimensions-là qui font l'effet du récit et la garantie de son suspense. L'intrigue est en fait double : visage ostensible et barbe qui vient en brouiller la lisibilité, c'est ce que semble nous livrer *La Barbe bleue*. Et ce dédoublement fait aussi partie du caractère embarrassant de l'intrigue.

§20

Dans sa définition, Furetière ajoute, d'ailleurs, une étymologie fantaisiste trouvée chez un érudit du XVI^e siècle : « Tripaute assure que ce mot se dit proprement des poulets qui ont les pieds empêtrés parmi des cheveux, & qu'il vient du Grec *en* & de *trix*, comme rapporte Ménage. » Il fournit ainsi, de façon *exemplaire*, à la fois une image et une pratique de l'embarras dont il parle : cette origine, illusoirement tirée du grec, met en scène une étymologie embarrassée en même temps qu'une exemplification saisissante de l'embarras à concevoir ce que des pattes de poulet font dans les cheveux d'un individu... Le caractère comique de l'étymologie imaginaire semble pourtant contredit par l'autorité convoquée, puisque c'est le savant Ménage qui la rapporterait. Cependant, l'embarras s'accroît, puisque Ménage ne fait que reprendre une étymologie donnée par Léon Trippault en soulignant qu'elle est erronée²¹ (ce que se garde d'indiquer Furetière !). De la barbe bleue aux cheveux emmêlés dans lesquels se piège le poulet, on dirait que la brousaille naturelle des poils est une possible figuration (configuration ?) de ces embarras des intrigues qui nous intriguent tant, nous, lecteurs et lectrices²².

§21

On ne peut donc restreindre l'intrigue à la satisfaction apaisante de sa composition et escamoter, du même coup, son caractère problématique (et parfois heureusement comique). C'est au contraire celui-ci qui apparaît le plus important, comme en témoignent, d'ailleurs, les réflexions sur la poétique théâtrale. Jean Chapelain reprend ainsi le couple aristotélicien *désis/lúsis*, mais sous les termes d'intrigue et de catastrophe (c'est-à-dire le moment du retournement tragique, du dé-nouement). Il oppose alors l'intrigue (comme nouement, nœud, embrouillamini) au dénouement et à la catastrophe, autrement dit à

²¹Voir l'entrée « Intriguer » du *Dictionnaire étymologique* de Ménage (Paris, Jean Anisson, 1694), où il tâche de « désintriquer » ces étymologies farfelues de Nonius Marcellus à Trippault. Léon Trippault était conseiller au présidial d'Orléans et a bien proposé cette étymologie à l'entrée « Intrigue » du *Celt—hellenisme ou Etymologie des mots François tirez du Grec*, Orléans, Eloy Gibier, 1581, p. 179.

²²Cette sensibilité aux embarras n'est pas à mettre au compte des seuls savants subtils. Marie Du Bois, valet de chambre de Louis XIV, rapporte ainsi qu'un plaisir courant parmi les familiers du jeune roi est de jouer « aux petits jeux, comme aux romans : l'on s'assit en rond, l'un commence un sujet de roman et suit jusques à ce qu'il soit dans quelque embarras ; cela étant, celui qui est proche prend la parole et suit de même ; ainsi de l'un à l'autre les aventures se trouvent, où il y en a quelques fois de bien plaisantes. » (*Mémoires de Marie Du Bois sieur de Lestourmière et du Poirier*, éd. Louis de Grandmaison, Vendôme, Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois, 1936, p. 266.) Sur ces Mémoires et cette citation, voir Christian Jouhaud, *Le siècle de Marie Du Bois. Écrire l'expérience au XVII^e siècle*, à paraître.

ce qui recompose une unité. Le sens politique de machination, de secret, d'embrouille s'y retrouve non comme une signification supplémentaire ou accessoire, mais comme le cœur de sa définition. Le secret constitue bien une des sources d'énergie du récit. Et la mise au secret d'une pièce alors même qu'on en donne la clef est bien sûr une façon d'intriguer la pauvre épouse livrée ainsi aux démons de la curiosité. Si elle hésite quand même sur le seuil de la pièce maudite, c'est *signe* justement de son embarras.

§22

Johanne Villeneuve a parfaitement saisi cette logique des récits :

Partant du nœud des actions, nous atteignons la condition particulière d'une activité, celle d'un *être-pris* : traduite par la polysémie de l'intrigue moderne, elle se rapporte à un état de captivité, de claustration, de stupeur, d'embarras ou de fascination. On pensera ici au piège dans lequel le lecteur tombe, à ces filets tendus au héros téméraire, à la curiosité qui les happe tous deux et en fait souvent les dupes du récit²³.

§23

L'intrigue est donc une activité d'un genre particulier qui suppose à la fois un mouvement et un arrêt, une dynamique et une prise, un agencement formel et une force de capture. Il y a en latin deux mots pour blanc : *candidus* et *albus*, le blanc luisant de la neige ou le blanc opaque de l'œuf. De même, il devrait y avoir deux termes pour l'intrigue : le luisant d'une unité combinatoire d'actions, l'opaque d'un embrouillamini de phénomènes. Le montage alterné à la Griffith est reluisant, le montage alterné à la Perrault est une embrouille.

§24

Ainsi, tout récit possède un pouvoir d'agencement du divers en même temps qu'un pouvoir de capture des auditeurs ou des lecteurs. C'est ce qu'a étudié en détail, à partir justement d'analyses de La Fontaine, de Pascal et de Perrault, Louis Marin dans son ouvrage au titre éloquent *Le Récit est un piège* – ce qui l'amène à nous montrer aussi comment le récit peut raconter au pouvoir la fable de son autorité. Si le récit est un piège, le pouvoir également, et le récit du pouvoir peut devenir piège pour le pouvoir :

Le pouvoir comme piège, cela veut dire que le pouvoir n'existe pas et qu'il est une donnée, un *factum* originaire, je dis bien donnée, *factum* : il n'y a pas de transcendantal, nulle condition de légitimité et d'autorité, nulle proto-histoire, sinon dans le récit ou le mythe éternellement répété de la grande tristesse du monde dont la Vérité et la Justice, la force vraie et juste, s'est retirée, et qui n'est raconté que pour dire cet originaire, ce fait²⁴.

²³J. Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 61.

²⁴L. Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978, p. 142.

§25 Que l'on raconte la tradition perdue par la succession des générations ou le mythe d'origine d'un pouvoir absolu, c'est toujours le travail piégeur d'une quête d'autorité que permet alors le récit.

§26 Il faut savoir gré à Marin, dans le moment structuralo-narratologique au cœur duquel il travaillait, d'avoir ramené l'intrigue à ses enjeux sociaux de pouvoir et de capture. De même, Ross Chambers en montre les opérations d'autorité et de séduction :

Dans la mesure où il ne peut y avoir de récit sans l'autorité de raconter, et pas d'autorité sans l'autorisation d'un autre, [...] il est difficile de voir la possibilité d'un acte de narrer qui ne soit pas, plus ou moins, un acte de séduction. Et c'est cette caractéristique des actes de narration qui, je crois, met en lumière le pouvoir de la fiction. [...] Une telle définition de la fictionnalité [...] suggère que, parce que le récit est une des principales façons de relier les êtres humains entre eux, elle est nécessairement un phénomène discursif caractérisé par la duplicité de la situation de narration elle-même. De ce point de vue, la « fiction » est simplement la façon par où la narration interagit avec la situation narrative ; ou, pour le dire autrement, ce qui surgit dans le langage à partir de cette interaction²⁵.

§27 Il n'est, en effet, pas de récit qui ne soit porté par une autorisation quelconque : le charisme reconnu d'un prêcheur, le prestige communautaire d'un conteur, l'institution universitaire pour un professeur. Même dans ce dernier cas, les effets de séduction et d'auto-présentation comptent. L'acte de raconter, au moment où il est performé, est aussi en interaction avec sa propre situation d'énonciation et l'autorité qui s'y inscrit. Raconter relie des êtres humains entre eux en les nouant en même temps à la situation dans laquelle ils se retrouvent.

§28 Il est pourtant un lieu du conte où la lecture du récit devrait pouvoir être stabilisée : le titre du recueil de Perrault indique d'emblée qu'aux côtés des « histoires ou contes du temps passé » logent des « moralitez ». Un premier problème tient au fait que nous avons deux moralités plutôt qu'une ; un second, au fait que ni l'une ni l'autre ne tiennent vraiment compte du dénouement du récit. La première moralité de « La Barbe bleue » critique la curiosité qui « coûte souvent bien des regrets » (p. 228), même si la jeune femme a la vie sauve, hérite d'une fortune considérable, fait le bonheur de ses frères et sœur et se trouve un autre mari plus aimable. La deuxième moralité repousse l'histoire dans le temps passé et se focalise sur un présent censé présenter un tout autre tableau des relations conjugales : c'est dire que cette histoire de la dernière épouse de la Barbe bleue

²⁵R. Chambers, *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 218-219.

n'a aucun effet sur le présent, elle permet tout au plus de saisir des différences de situation. Autrement dit, l'histoire ne fonctionne pas comme exemple d'une leçon morale et les moralités n'opèrent pas comme élévation vers l'universel d'une anecdote particulière. Les embarras de l'histoire ont déteint sur les moralités. C'est peut-être que leur fonction est différente : non pas extraction d'une leçon générale à partir d'un cas particulier, mais mode d'auto-autorisation du conteur ainsi libre de proposer les embarras séduisants du récit.

§29

En cette fin de XVII^e siècle, on reconnaît, en effet, l'autorité acquise par les auteurs que l'on va commencer à appeler des « moralistes ». À la topique des vices et des vertus, qui constituait classiquement l'enseignement moral, succède une esthétique des comportements. Une des nouveautés remarquables tient à ce que ces savoirs interrogés ou construits ne sont pas produits seulement par des savants (Perrault en est un excellent exemple). La morale n'est plus une affaire d'école, d'Église ou d'institution : elle ne formule plus des dogmes, elle questionne des conduites ; elle n'énonce plus des prescriptions, elle fait les descriptions des comportements mondains. Les pédants sont sans cesse moqués au cours du siècle, et précisément par les « moralistes ». Non seulement la morale de l'homme de bien préexiste à celle du bon chrétien, mais encore celle de l'honnête homme passe avant la morale de la doctrine savante. Les traités hérités d'Aristote et de saint Thomas d'Aquin cèdent le pas aux portraits, aux maximes, aux caractères, aux essais, et désormais même aux contes, toutes formes réinventées hors de l'autorité de l'école : la morale est devenue pratique mondaine²⁶. Elle ne relève plus d'une autorité transcendante (Dieu ou les Anciens), elle forme le lien tout entier pratique des manières de se conduire en société.

§30

Car, s'il est possible de parler, comme on l'a souvent fait, d'une montée de l'« individualisme », il faut admettre que l'individu naît en relation avec de nouveaux modes de sociabilité. Les moralistes participent de ces façons de mettre en scène la « publicité » même de cette sphère publique et de rendre lisibles les nouvelles médiations qui forment le corps social. Les moralistes décrivent les conditions (mais aussi les conditionnements : tout le réseau des habitudes et des coutumes) de cette culture de l'être social. En même temps, c'est par cette culture que de nouvelles élites vont se distinguer. Ce ne sont plus seulement la qualité de la foi, l'autorité du savoir, le prestige de la naissance qui font les positions sociales supérieures. La qualité de la conversation, le sens du monde, l'élégance des manières et des gestes prennent place, désormais, dans la constitution des élites. Être

²⁶ Henri Jean Martin note bien la montée des ouvrages de morale mondaine tout au long du XVII^e siècle aux dépens des traités savants (*Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, t. II, Genève, Droz, 1999 [1969], p. 826-830).

sociable n'est plus une évidence : il faut le montrer, voire le démontrer, comme le fait très bien la Barbe bleue en jouant de ses meubles élégants et de ses divertissements bien organisés pour mieux faire oublier sa barbe effrayante et apparaître comme un « fort honnête homme » (p. 220). La morale de l'honnête homme (comme du tyranneau domestique) devient un art de la séduction, une technique des apparences, un gouvernement de soi et des autres.

§31

L'histoire de la Barbe bleue, sous la figure d'une curiosité féminine pathologique (archétypale depuis Ève ou Pandore), nous entraîne en fait dans tout l'embrouillamini des formes de sociabilité mondaine. Des mariages arrangés aux fortunes douteuses, des objets fascinants aux sujets exposés, des divertissements affriolants aux drames domestiques, des pouvoirs masculins aux ruses féminines, autant de traces têtues sur les clefs de lecture. Le fait même, d'ailleurs, de ne trouver d'objet magique dans le conte de fée qu'une clef qui réitère obstinément une trace de sang nous signale l'importance des clefs pour ouvrir des cabinets interdits, des personnages mystérieux ou des textes en apparence simples. La pratique de lecture des clefs est encore à la mode dans cette fin de XVII^e siècle et on passe aisément d'une clef de porte à une clef de roman ou de message chiffré²⁷. Or, comme le disent joliment Mathilde Bombart et Marc Escola dans leur réflexion sur les clefs de lecture, elles nous invitent moins à des explications de texte qu'à des « complications de texte²⁸ ».

§32

De même, dans le conte de Perrault, la dernière moralité²⁹ indique combien il faut que le lecteur ou la lectrice fassent preuve d'un esprit sensé et d'un savoir de la grammaire des actions humaines pour en saisir les implications et complications : « grimoire » est une altération du terme de « grammaire » qui, au Moyen Âge renvoie seulement au latin (les langues vulgaires ne sont pas dignes de règles grammaticales), et désigne donc un savoir d'initiés aux secrets – cependant, « grimoire » renvoie aussi au temps passé puisque c'est un vieux livre, voire un livre à l'usage des magiciens : soudain, la féerie refait surface, mais dans la moralité... Enfin, le terme lui-même, par la dynamique de la figuration, nous ramène à l'embarras : en effet, selon le *Dictionnaire de l'Académie* auquel Perrault a participé, « On dit qu'un homme sçait le grimoire, entend le grimoire, pour dire qu'il est habile. On appelle fig. *Grimoire*, des discours obscurs, ou des escritures dif-

²⁷La définition que donne Furetière mélange, de manière inhabituelle chez lui, les sens propres et figurés.

²⁸M. Bombart, M. Escola, « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », *Littératures classiques*, n° 54, printemps 2005, p. 5-26.

²⁹« Pour peu qu'on ait l'esprit sensé, / Et que du Monde on sçache le grimoire, / On voit bien-tost que cette histoire / Est un conte du temps passé » (*loc. cit.*, p. 228).

ficiles à lire. *Expliquez vous, je n'entends point ce grimoire, c'est du grimoire pour moy. Cette letttrre [sic] là est un grimoire que je n'ay jamais pû déchiffrer*³⁰ ».

§33

Le suspense du montage alterné porte moins sur le sauvetage de l'héroïne à effectuer que sur les jeux de signes à interpréter habilement au milieu des broussailles de situations problématiques et d'énoncés aporétiques. Là où l'idéologie de l'époque continue à mettre du côté de la barbe les effets de pouvoir, le doute ultime jeté par la seconde moralité sur qui est véritablement maître touche aussi la puissance du lecteur ou de la lectrice, autrement dit, nous-même. Par les effets de sens qu'elle produit, une lecture crée une illusion de continuité entre un texte par définition situé dans un moment historique antérieur (parfois même lointain comme ce conte du temps passé) et le moment de son déchiffrement supposé. L'opposition des moralités successives et du récit constitue une image de la dynamique du déchiffrement – ou plutôt du « re-chiffrement³¹ ». Le montage alterné exploitait le fait nécessaire du montage cinématographique pour créer du continu angoissé à partir d'une discontinuité exacerbée par le flottement entre meurtrier et sauveteur ; le montage des signes permet au conte de Perrault de nous proposer une image de tout processus de lecture des textes du passé entre maîtrise habile et non-maîtrise indéterminée, qui nous autorise à ré-enchaîner malgré ou peut-être grâce aux discontinuités et aux suspens du sens. « La Barbe bleue » nous invite à rêver une « pïlo-poétique » des intrigues où on plonge dans les complications et les embrouillaminis, comme dans une barbe aimée, et où on accepte peut-être même de ne pouvoir tout déchiffrer.

³⁰ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, t. I, p. 452, s. v. « Grimoire ».

³¹ On pourrait penser ici à ce que Gilles Deleuze dit du diagramme foucaldien à partir du problème classique du continu et du discontinu en histoire : « Il n'y a pas enchaînement par continuité, mais ré-enchaînement par-dessus les discontinuités » (*Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 92).

Quelques mots à propos de : Éric Méchoulan

Éric Méchoulan est professeur associé à l'Université de Montréal. Il est membre du Centre de Recherches Intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques. Ses recherches portent notamment sur l'histoire matérielle et intermédiaire des idées, sur les liens entre la mémoire, la culture et ce que nous nommons « littérature ». Il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs livres, dont *Le livre avalé. De la littérature entre mémoire et culture (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Montréal, PUM, 2004 ; *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, PUM, 2008 ; *Lire avec soin. Amitié, justice et médias*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Perspectives du care », 2017.

Pour citer cet article

Éric Méchoulan, « « La Barbe bleue », montage alterné et clefs de lecture », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 10/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/700>.

« Gracieuse et Percinet » de Madame d'Aulnoy : un conte programmatique

Helena Taylor

§I

« Gracieuse et Percinet » constitue le premier conte de fées que publia Madame d'Aulnoy¹ : il parut en 1697 chez Barbin en tête de ses *Contes des fées*, premier recueil à utiliser ce titre, à nommer ainsi le genre². Il s'agit donc d'un conte programmatique qui annonce sa conception du genre et ses intentions en tant que conteuse. Il introduit certains thèmes qui persisteront à travers son œuvre, à savoir la cruauté des belles-mères, la valorisation de l'aristocratie, l'importance du loisir et du divertissement ; ce conte annonce aussi le ton typique d'Aulnoy : ironie, parodie, et ambiguïté morale³. Dans ce conte – et

¹

²Elle avait déjà publié un roman, *L'Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* en 1690. Cette histoire encadre un conte de fée, ou du moins un conte qui représente un monde féerique, « L'île de la Félicité », mais *Gracieuse et Percinet* est le premier conte de fée à s'afficher comme tel. Voir Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*, Paris, Kimé, 2001, p. 228-239. D'Aulnoy est la première à utiliser le titre « conte des fées » pour son recueil de 1697 ; le genre est plus connu sous la forme « conte de fées », titre utilisé par Madame de Murat l'année suivante.

³Voir Lewis Seifert, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France 1690-1715*, Cambridge, Cambridge

ce premier recueil – d'Aulnoy reconnaît également l'influence des œuvres de Perrault : son recueil de contes en vers (1694) qui contient deux contes populaires, « Grisélidis » et « Les Souhais ridicules », et « Peau d'âne », premier conte de fées français écrit selon Ruth Bottigheimer⁴, et aussi ses *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités*, recueil de huit contes de fées, qui furent publiés en 1697, trois mois avant ceux d'Aulnoy⁵. Elle signale notamment cette influence par le biais de références paratextuelles : elle dédie en effet ses *Contes des fées* à Élisabeth-Charlotte de Bavière, épouse de Philippe d'Orléans, frère du roi ; Perrault avait quant à lui dédié ses *Histoires* à la fille de Madame, Élisabeth-Charlotte d'Orléans.

§2

Le rapport entre les œuvres d'Aulnoy et de Perrault a déjà été analysé : il s'agit d'une relation complexe qui révèle des différences idéologiques, des marques de subversion autant que des traces de solidarité entre conteurs⁶. Dans cet article, je me propose d'étudier la correspondance entre cette relation et le constat programmatique que lance « Gracieuse et Percinet » à la lumière d'une référence intertextuelle spécifique : ce conte est une réécriture des *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine (1669), le conte⁷ que Perrault avait fustigé dans la préface de ses contes en vers et qu'il critiquait pour être trop « ancien » et dépourvu de véritable morale⁸. Pourquoi d'Aulnoy a-t-elle choisi de lancer sa carrière en tant que conteuse avec une version d'une fable que Perrault avait condamnée ? À quel point l'a-t-elle accommodée pour répondre aux critiques de Perrault ? Comment ce geste annonce-t-il sa conception des contes de fées ? En abordant ces questions j'entends mettre l'accent sur la parodie chez d'Aulnoy, sa modernité, et l'élaboration de sa

University Press, 1996, p. 183-184. Voir aussi Anne E. Duggan, *Salonnières, Furies and Fairies : The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 209 ; et Mme d'Aulnoy, *Contes de fées*, éd. Constance Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, 2008, p. 15-16.

⁴Voir Ruth B. Bottigheimer, *Fairy Tales : A New History*, New York, Excelsior Editions, 2009, p. 57.

⁵Ch. Perrault, *Grisélidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Âne et celui des Souhais ridicules*, Paris, J.-B. Coignard, 1694 ; Ch. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, Paris, Ch. Barbin, 1697. Ce recueil contient : « La Belle au bois dormant » ; « Le Petit Chaperon rouge » ; « La Barbe bleue » ; « Le Maître chat ou le Chat botté » ; « Les Fées » ; « Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre » ; « Riquet à la houppe » ; « Le Petit Poucet ».

⁶Voir A. E. Duggan, *op. cit.* Voir aussi Anne Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, Genève, Droz, 1998, p. 53-58.

⁷J'emploie le mot « conte » ici mais la désignation du texte de La Fontaine n'est pas stable : on lit « prosimètre », « roman », ou même « mythe ». Perrault, dans sa préface, parle de la « fable de Psyché ». Ce qui est certain, c'est que l'histoire de Psyché, chez Apulée, constitue bien le prototype du « conte » ancien ou antique.

⁸Il y a d'autres références à Psyché et Cupidon chez d'Aulnoy, notamment dans *Serpentin Vert*. Voir A. Defrance, *op. cit.*, p. 88-89, p. 239-248.

propre autorité comme conteuse ; mais je cherche aussi à analyser le rapport de pouvoir entre l'académicien et l'écrivaine, ainsi que les enjeux liés à une telle comparaison.

« GRACIEUSE ET PERCINET » : RÉÉCRITURE DES *AMOURS DE PSYCHÉ ET DE CUPIDON* DE LA FONTAINE

§3

« Grisélidis », nouvelle en vers de Perrault, parut pour la première fois en 1691 : dans une quatrième édition, qui contient aussi « Les Souhais Ridicules » et « Peau d'âne », publiée chez Jean-Baptiste Coignard en 1695, Perrault ajouta une préface⁹. Il y explique que son recueil de contes instruit et divertit, soulignant la « morale utile » de ses récits¹⁰ (p. 77). Il attaque deux contes qui ont failli à cette mission : *La Matrone d'Éphèse*, un conte licencieux du *Satyricon* de Pétrone¹¹, et *Psyché et Cupidon* d'Apulée (repris, comme tout le monde le savait alors, par La Fontaine, même si Perrault ne le nomme pas). Il insiste : « si l'on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites », ses propres fables « méritent mieux d'être racontées » (p. 79). Car il constate qu'il ne peut pas « deviner » la morale de *Psyché et Cupidon* : l'allégorie (Psyché signifie l'âme) et le malheur de l'héroïne quand elle découvre son amant représentent pour lui « une énigme impénétrable » (p. 80). Il conclut que cette fable, comme la plupart de celles de l'antiquité, n'était composée que pour plaire. Pourquoi une telle réaction ? Sa position moderne et sa valorisation de la culture française contemporaine y sont sans aucun doute pour quelque chose : Perrault, chef du parti moderne dans la Querelle des Anciens et des Modernes associait la morale avec le progrès, l'instruction avec la modernité, et insistait sur la valeur de la culture gauloise et populaire (dans la préface il célèbre les contes de ses aïeux, par opposition à ceux des anciens, pour leur « morale louable et instructive », p. 80). Perrault avance que les contes sont pour les enfants ; même si, en réalité, le public visé dans ses contes est beaucoup plus complexe, il revendique néanmoins le didactisme de ses contes et l'exemplarité de ses héroïnes¹².

§4

En dépit du fait que Perrault ne mentionne pas La Fontaine dans cette préface (en critiquant plutôt Apulée, sa source, il passe son nom sous silence, peut-être par politesse,

⁹Charles Perrault, *Grisélidis Nouvelle avec Le Conte de Peau d'Asne et celui Des Souhais ridicules*. Quatrième édition, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1695. Pour l'histoire de la publication de *Grisélidis*, voir Elizabeth Storer, *La mode des contes de fées*, Paris, Champion, 1928, p. 85-86.

¹⁰Ch. Perrault, « Préface », dans *Contes*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2006, p. 77-82. Les références indiquées ci-après dans le texte seront à cette édition.

¹¹Il s'agit d'une veuve qui se laisse séduire pendant la période du deuil.

¹²Voir J. Mainil, *op. cit.*, p. 221.

mais ce silence est ambigu), il est évident que Perrault vise aussi ses *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669) – la version la plus familière à son lectorat –, La Fontaine étant connu pour sa position « ancienne » dans la querelle¹³. À l'apogée de la querelle en 1687 et quelques semaines après la lecture par Perrault de son manifeste moderne, *Le Siècle de Louis le Grand*, à l'Académie Française, La Fontaine avait écrit son *Épître à Huet* dans laquelle il affichait sa position en faveur des Anciens, même s'il revendiquait le droit de s'affranchir de ses modèles. En outre, il avait expliqué dans la préface de ses *Amours de Psyché et de Cupidon* que son « principal but est toujours de plaire¹⁴ ». S'il avait avoué quitter son original en plusieurs endroits et ajouter ses propres inventions, cela n'était pas explicitement dans le but de moraliser. Sa conception du genre est bien différente, en apparence du moins, de celle de Perrault.

§5

Quelles sont les intentions de Mme d'Aulnoy en reprenant cette histoire dans son conte inaugural ? Avant d'aborder cette question, il nous faut faire un petit résumé des *Amours de Psyché et de Cupidon* et de « Gracieuse et Percinet ». Psyché est la très belle fille d'un roi grec ; sa beauté provoque la jalousie de Vénus qui envoie son fils, Cupidon, lequel a pour mission de la faire tomber amoureuse d'un monstre ; mais il tombe lui-même amoureux de Psyché. Il l'emmène dans son palais enchanté et la rejoint dans son lit chaque nuit, afin qu'elle ne le voie pas : l'unique condition de cette union, c'est qu'elle ne connaisse pas l'identité de son amant. Psyché est heureuse mais ses sœurs lui manquent : Cupidon leur permet de lui rendre visite. Jalouses, elles la persuadent de lever le secret sur cette identité : piquée par la curiosité, Psyché, lampe à la main, découvre le corps et le visage de Cupidon endormi, mais elle fait tomber sur lui une goutte d'huile brûlante : il se réveille, s'enfuit ; le palais disparaît et elle se retrouve seule sur un rocher. Vénus punit Psyché en la soumettant à quatre épreuves : chaque fois, Psyché parvient à relever le défi, grâce à l'aide de Cupidon et d'autres divinités. Finalement, Vénus consent à l'amour des deux amants et ils se marient : l'histoire se termine par la naissance de leur fille, Volupté.

§6

Gracieuse, fille de roi, est également dotée d'une « beauté », d'une « douceur » et d'un « esprit » « incomparables » ; elle provoque l'envie de la Duchesse Grognon, « une vieille fille fort riche » et « affreuse de tout point »¹⁵. Quand la mère de Gracieuse meurt, le Roi, attiré par sa richesse, épouse Grognon ; or la marâtre souhaite uniquement

¹³Peut-être que l'étiquette de « fable », utilisée par Perrault dans sa préface, est une manière de pointer vers La Fontaine, autant que vers la mythologie.

¹⁴J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. François Charpentier, Paris, Flammarion, 1990, p. 38. Les références indiquées ci-après dans le texte seront à cette édition.

¹⁵Mme d'Aulnoy, *Contes de fées*, éd. C. Cagnat-Debœuf, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 49. Les références indiquées ci-après dans le texte seront à cette édition.

être maîtresse de sa fille pour la faire souffrir. Pendant que Gracieuse se prépare à rencontrer Grognon, Percinet, qui a reçu « le don de féerie [...] en naissant » (p. 54), apparaît sous les traits d'un page et lui déclare son amour : par deux fois il aide Gracieuse aux dépens de Grognon ; par deux fois, Grognon punit Gracieuse, et Percinet vient à son secours. La deuxième fois, Grognon, furieuse, l'abandonne dans une forêt. Percinet la sauve et l'emmène dans son palais enchanté. Gracieuse y est « charmée » (p. 60) mais elle veut voir son père pour lui demander la permission de se marier : elle rentre chez elle. Grognon convainc alors son mari que Gracieuse est une usurpatrice, la vraie Gracieuse se serait pendue. Grognon, avec l'aide d'une mauvaise fée, impose à Gracieuse trois épreuves, que Percinet l'aide à surmonter pour lui prouver encore une fois son amour. Finalement, Gracieuse consent au mariage : elle est désormais protégée et Grognon punie.

§7

Les échos entre « Gracieuse et Percinet » d'Aulnoy et *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine sont donc évidents – l'un comme l'autre relèvent du conte-type 425, « la recherche de l'époux disparu », dont le modèle est la version de « Psyché et Cupidon » par Apulée¹⁶. D'Aulnoy emploie ce conte-type à trois reprises dans son œuvre (les autres exemples sont « Le Mouton » et « Serpentin Vert »), et comme Jean Mainil l'a montré, ces trois contes sont « situés à des endroits clefs¹⁷ » dans ses recueils. Son utilisation de ce type, ainsi que ses innovations, méritent donc d'être analysées. Les similitudes entre les personnages sont manifestes : la jalousie de Grognon et son désir de punir Gracieuse ressemblent aux actions de Vénus dans *Psyché*. Percinet, l'homme-fée (figure rare dans le corpus féerique¹⁸) correspond à Cupidon (comme lui, il a un palais enchanté ; il porte aussi un nom qui sonne, selon Constance Cagnat-Deboeuf, comme une dérivation de « percer » et rappelle ainsi l'activité du dieu de l'amour¹⁹). Gracieuse, la belle jeune fille dévouée à sa famille, évoque Psyché. D'Aulnoy explicite même ses allusions : elle compare Gracieuse à Vénus (« en cet état Vénus, mère des Amours, aurait été moins belle », p. 52) et évoque Cupidon quand Gracieuse voit Percinet dans la forêt : « elle vit le prince Percinet aussi beau que l'on dépeint l'Amour » (p. 60). En outre, d'Aulnoy signale son geste de réécriture par le biais d'une référence explicite : dans le Palais de Percinet, un opéra est représenté, ce sont « les Amours de Psyché et de Cu-

¹⁶C. Cagnat-Deboeuf, éd. cit., p. 357. Elle cite Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze, *Le Conte Populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

¹⁷J. Mainil, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸*Ibid.*, p. 132.

¹⁹C. Cagnat-Deboeuf, éd. cit., p. 358. Son nom évoque aussi Perceval, le héros gaulois de l'histoire de Chrétien de Troyes.

pidon, mêlés de danses et de petites chansons » (p. 62). Cette allusion à l'adaptation en tragédie-ballet par Molière, Corneille, Quinault et Lully (1671) du conte de La Fontaine – adaptation elle-même remaniée par Thomas Corneille en tragédie en musique (1678) – donne un exemple éclairant de l'intervention de la voix d'Aulnoy dans son conte : une telle intrusion manifeste ce que Constance Cagnat-Debœuf décrit comme une rupture du « pacte de lecture dans lequel le lecteur s'engage à accepter les faits merveilleux, à condition toutefois de voir respecter l'indétermination spatio-temporelle du genre²⁰ ». L'allusion à l'opéra des *Amours de Psyché et de Cupidon* constitue aussi un geste idéologique étant donné la « modernité » du genre de l'opéra : dans le *Parallèle des anciens et des modernes* Perrault le cite comme un exemple de genre nouveau²¹. Mais il s'agit encore d'un geste féministe, qui résiste d'une certaine façon à Perrault, dans la mesure où il estime que l'opéra nuit aux femmes²².

§8

Outre ces références explicites, et le parallélisme flagrant de la structure des deux récits, on peut noter de nombreuses ressemblances de détail. Vénus punit Psyché avec l'aide de trois furies qui l'attaquent violemment ; cette violence est reprise dans le conte d'Aulnoy quand Grognon demande à quatre furies de fouetter Gracieuse ; on repère même, sur le plan lexical, des reprises terme à terme : les vengeresses veulent toutes les deux écorcher la blancheur du corps de la jeune victime²³. Les parallèles se trouvent particulièrement dans les épreuves infligées à Psyché et à Gracieuse : Psyché doit rapporter une cruche d'eau de la fontaine de Jouvence (p. 165) ; puis elle doit aller quérir de la laine des moutons du Soleil (p. 166) ; ensuite elle doit séparer quatre sortes de grains pour nourrir des pigeons (p. 171) ; finalement, elle doit aller aux enfers pour récupérer une boîte du fard de Proserpine qu'elle n'est pas autorisée à ouvrir (p. 173-181). Les tâches de Gracieuse diffèrent à peine ; les allusions au conte de La Fontaine sont claires. Grognon, assistée d'une mauvaise fée, exige que Gracieuse dévide un gros écheveau de fil (p. 67) et qu'elle sépare des plumes de toutes sortes d'oiseaux (p. 68) ; puis on lui donne une boîte qu'elle ne doit pas ouvrir, de laquelle sautent des petites figures qu'elle n'arrive pas à rattraper.

²⁰*Ibid.*, p. 15.

²¹ « Les Opéra, les Poésies Galantes et le Burlesque. Il faut convenir que ces genres de Poésie sont nouveaux et n'ont point été connus de toute l'Antiquité » (Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes, en ce qui regarde la poésie*, Paris, J.-B. Coignard, 1692, t. III, p. 280-281.)

²²Voir A. E. Duggan, *op. cit.*, p. 216-221.

²³La Vénus de La Fontaine : « prenez vos scions, filles de la nuit, et me l'empourprez si bien que cette blancheur [de la peau de Psyché] ne trouve pas même un asile en son propre temple », La Fontaine, *op. cit.*, p. 162. Grognon chez d'Aulnoy : « allons, allons, courage ! criât l'impitoyable Grognon du fond de son lit, qu'on me l'écorche, et qu'il ne lui reste pas un petit morceau de cette peau blanche qu'elle croit si belle », *op. cit.*, p. 56.

Gracieuse, elle aussi, manifeste une « curiosité trop indiscrete » (p. 71). Elle n'a que trois épreuves à accomplir, mais sa dernière punition consiste à être enfermée dans un grand trou dans le jardin : « je suis enterrée toute vivante », s'écrie-t-elle, évoquant pour le lecteur le voyage aux enfers de Psyché (p. 72). Les deux histoires se terminent bien évidemment par le mariage des amants.

§9

Ainsi se créent les points de contact entre les deux contes ; mais est-ce que d'Aulnoy « corrige » le conte antique selon les conseils de Perrault ? En apparence, la réponse est positive : elle résout le problème de l'allégorie en créant une princesse vraisemblable (première objection de Perrault), et elle change l'histoire de sorte que ce n'est pas la curiosité qui se trouve punie – de ce fait l'héroïne n'est pas malheureuse quand elle découvre son amant (deuxième objection). Plus significativement, elle y insère deux morales. Grognon est punie pour sa jalousie quand la fée l'étrangle à la fin : les vers de clôture condamnent « l'Envie » comme « cause [de] tous les maux des humains » (p. 74) – c'est la première morale, et à la différence de La Fontaine la vengeresse est donc punie²⁴. Par ailleurs, l'amour constant de Percinet est loué (deuxième morale) : « lorsque l'on aime avec constance / Tôt ou tard, on se voit dans un parfait bonheur » (p. 74). La vertu de Gracieuse, bonne et chaste fille, est ainsi récompensée.

§10

Cependant, il faut interroger la représentation de Gracieuse en tant qu'héroïne. La qualité nécessaire d'exemplarité lui manque : sa bonté relève plutôt de la naïveté, voire de la niaiserie, ce que d'Aulnoy explicite grâce à son ironie caractéristique. Lorsque les quatre furies de Grognon la déshabillent pour la fouetter, l'héroïne reste modeste : « en toute autre détresse, Gracieuse aurait souhaité le beau Percinet ; mais se voyant presque nue, elle était trop modeste pour vouloir que ce prince en fût témoin ; et elle se préparait à tout souffrir comme un pauvre mouton » (p. 56-57). Au lieu de rester au château des féeries où elle est aimée et se trouve en sécurité (« vous êtes souveraine ici, vous y êtes adorée : voudriez-vous m'abandonner pour votre plus cruelle ennemi ? », demande Percinet p. 63), elle préfère rentrer chez elle, auprès de Grognon, pour demander la permission à son père de se marier (père qui l'a pourtant abandonnée à sa belle-mère, et dont elle renoncera finalement à obtenir la bénédiction tant espérée) : « je suis comptable de mes actions au roi mon père ; il vaut mieux souffrir que manquer à mon devoir » (p. 63). La prudence – ailleurs élevée au rang de première vertu chez les femmes – est pointée comme excessive chez Gracieuse, qui applique sans distinction lois morales et maximes générales.

§11

²⁴Chez La Fontaine, Vénus et Psyché se réconcilient (*op. cit.*, p. 189).

Qui plus est, les preuves que Percinet doit fournir de son amour sont excessives. Le lecteur, comme l'héroïne, n'a aucune raison de douter de lui : Percinet vient à l'aide de Gracieuse à plusieurs reprises avant même de la sauver des trois épreuves impossibles. Les soupçons injustifiés de l'héroïne révèlent donc plutôt sa niaiserie et son manque de discernement. D'Aulnoy signale bien cet excès : ce n'est qu'après la première épreuve (et après bien d'autres gages déjà donnés de son amour) que Gracieuse dit (enfin !) : « je veux que le temps me confirme vos sentiments » (p. 67). Après les trois épreuves, Percinet tente encore une fois de la persuader de finir ses malheurs : « elle lui répliqua que si Grognon lui faisait encore un mauvais tour, elle y consentirait »... et en effet, la marâtre la fera tomber dans un puits (p. 72) ! De nouveau, Percinet lui offre le bonheur, de nouveau elle préfère souffrir.

§12

Jean Mainil explique que « la valorisation de la fidélité et de la dévotion à l'être aimé » s'inscrit dans la tradition courtoise (et galante et scudérienne) plutôt que dans la tradition gauloise : par son insistance sur l'amour constant de Percinet, donc, d'Aulnoy s'aligne sur une tradition plus récente et plus féminine²⁵. Mais en même temps d'Aulnoy met en question l'inégalité au cœur de cette tradition (dans laquelle la femme est l'objet privilégié et inaccessible) en soulignant la nature excessive des exigences de Gracieuse. Cette exagération, les mésaventures évitables dans lesquelles Gracieuse se laisse entraîner, ainsi que sa niaiserie et ses décisions imprudentes de se soumettre encore et encore aux cruautés de Grognon, minent la morale apparente de cette histoire. Son ironie transparaît dès les premières pages quand la nourrice prévient Gracieuse : « il faut que votre esprit vous élève autant que votre naissance : les princesses comme vous doivent de plus grands exemples que les autres » (p. 52) – autrement dit, il faut être une bonne héroïne ; mais en même temps, la voix d'Aulnoy se fait entendre (qu'est-ce qu'une bonne héroïne ?). La « vertu » – la bienséance, l'obéissance, l'hésitation face à l'amour – est outrée chez Gracieuse (et exagérée dans son nom même, qui signifie « agréable », « douce », « civile »). Cet excès non seulement nuance l'importance apparente de la bienséance et de l'innocence des femmes, mais mine aussi l'une des morales du conte (la constance de l'amour).

§13

Si la deuxième morale est ainsi compliquée par l'ironie de la conteuse et la niaiserie de l'héroïne, ce n'est pas moins le cas pour la première morale, qui condamne l'envie. La punition de Grognon n'est pas satisfaisante sur le plan éthique : elle relève d'une querelle entre deux « méchantes ». Grognon est tuée par la fée qu'elle avait sollicitée pour faire souffrir Gracieuse et qui cherche à réparer les maux infligés à cette dernière à la demande

²⁵J. Mainil, *op. cit.*, p. 133

de Grognon : que cette punition soit le résultat d'une simple querelle est souligné par la symétrie ironique de la violence. On se rappelle que Grognon avait tenté d'étrangler la fée parce que Gracieuse continuait d'échapper aux tourments que la fée imaginait pour elle. D'Aulnoy commente ce passage avec ironie : Grognon « l'aurait étranglée si une fée était étranglable » (p. 72), en attirant l'attention du lecteur par l'invention lexicale (« étranglable » est un néologisme) et par la reprise du geste – inversé – à la fin : la mauvaise fée « chercha Grognon, et lui tordit le cou » (p. 74). Grognon n'est pas, dès lors, punie pour sa jalousie en tant que telle : sa mort résulte d'un acte de vengeance et de contrition de la part d'un personnage mineur.

§14

Le sort du père laisse également à désirer du point de vue de l'intégrité morale du conte. Le fait qu'il soit faible et manque de courage – ce que d'Aulnoy souligne quand elle explique qu'il rejette la princesse lorsqu'elle rentre du palais des féeries « croyant ou feignant de croire que ce n'était pas sa fille » (p. 68) –, n'est pas remarquable en soi. Les pères peu courageux, voire nuisibles, sont typiques de ce genre, surtout ceux qui préfèrent les intérêts de la nouvelle femme à ceux de leur fille²⁶. Mais d'habitude, le dénouement ménage une réconciliation et un acte de contrition de la part du père (par exemple, dans « Peau d'âne », conte moral par excellence selon Perrault, le père, jadis amoureux de sa fille, assiste à son mariage avec le Prince : il « avait banni [de son âme] tout désir criminel »²⁷). Aucune réconciliation dans « Gracieuse et Percinet ». Le père n'est pas évoqué après sa dernière reddition face à Grognon (p. 66) ; il n'est pas présent aux noces des jeunes amants ; il n'est pas mentionné non plus dans les vers qui concluent l'histoire. Et pourtant, c'est *lui* qui est la source des tourments de Gracieuse : il épouse Grognon parce qu'il « aimait uniquement l'argent » (p. 51) et deux fois il abandonne Gracieuse à sa cruauté.

§15

En ce qui concerne la morale, d'Aulnoy manifeste donc une préférence pour l'équivoque et l'ironie, elle privilégie l'exagération et le divertissement sur l'instruction. Au lieu de réitérer le geste instructif des contes relayés aux enfants par leurs nourrices, mères ou grand-mères, que prône Perrault, d'Aulnoy met en question la nécessité de l'instruction morale par un renversement explicite. Gracieuse veut *expliquer à sa nourrice* sa rencontre avec Percinet, mais « à force de conter elle s'endormit ; la nourrice s'en alla » (p. 57). Gracieuse tente de raconter son histoire à la vieille (et non l'inverse), mais elle s'endort

²⁶ Voir A. Defrance, *op. cit.*, p. 155-178.

²⁷ « Mais nul Prince, nul Potentat, / N'y parut avec tant d'éclat, / Que le père de l'Épousée, / Qui d'elle autrefois amoureux / Avait avec le temps purifié les feux / Dont son âme était embrasée. / Il en avait banni tout désir criminel / Et de cette odieuse flamme / Le peu qui restait dans son âme / N'en rendait que plus vif son amour paternel. » Ch. Perrault, *Peau d'âne*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 133-157 (p. 156).

avant de pouvoir terminer et recevoir les conseils de sa nourrice²⁸. Les morales sont-elles ennuyeuses ? Les contes faits pour les enfants sont-ils soporifiques et la morale superflue ? La conteuse prend ainsi position dans la querelle morale que Perrault mène aux contes de l'antiquité : ce n'est pas qu'elle valorise l'antiquité de façon explicite ici, mais elle remet en cause l'insistance de Perrault sur l'instruction morale des contes. Comme le montre Anne Duggan, d'Aulnoy met en question l'universalité des maximes morales en clôturant son premier conte de fées avec des maximes qui « clochent », qui ne sont pas confirmées par l'histoire qu'on vient de lire²⁹.

« GRACIEUSE ET PERCINET » ET « GRISELIDIS » DE PERRAULT

§16

Par ailleurs, d'Aulnoy confirme cette distance vis-à-vis de Perrault en usant d'une deuxième référence intertextuelle : elle renvoie à sa nouvelle, « Grisélidis », l'un des contes pour lequel Perrault a écrit sa préface contre *Psyché et Cupidon* et qui incarne pour lui le conte moderne et moral, doté d'une héroïne exemplaire. « La Marquise de Salusses ou la patience de Grisélidis » raconte l'histoire d'un prince qui se méfie des femmes mais qui doit se marier ; il rencontre une jeune bergère, Grisélidis, dont il aime l'innocence et la simplicité : ils se marient et un enfant naît. Mais ses soupçons reviennent, il se résout alors à éprouver sa femme : il la confine, lui retire son enfant et lui ment ensuite, prétendant que la petite princesse est morte ; quinze ans après, il annonce qu'il veut se séparer de son épouse, la renvoyer à sa chaumière, et se marier à une jeune femme (qu'il reconnaît comme sa fille). Grisélidis subit tout et reste patiente et fidèle : finalement le prince se déclare satisfait de sa vertu et marie sa fille à l'homme qu'elle aime. Dans la préface, Perrault explique que « la Morale de Grisélidis [...] tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris et à faire voir qu'il n'y en a point de si brutal ni de si bizarre, dont la patience d'une honnête femme ne puisse venir à bout » (p. 79). Par sa vertu, Grisélidis prouverait donc que les femmes ne sont pas toutes indignes de confiance.

§17

Dans sa dédicace *À Mademoiselle*** (sans doute Élisabeth-Charlotte d'Orléans), Perrault complique la simplicité apparente de cette morale. Il explique qu'« Une Dame aussi patiente / [...] serait un prodige à Paris » et que l'histoire de « Grisélidis » « y sera peu prise » et « matière de risée » à cause de « ses trop antiques leçons » (p. 89-90). Cette dédicace se clôt ainsi :

Ce n'est pas que la Patience

²⁸Voir le commentaire de ce passage par C. Cagnat-Deboeuf, éd. cit., p. 16.

²⁹A. E. Duggan, *op. cit.*, p. 201.

Ne soit une vertu des Dames de Paris ;
 Mais par un long usage elles ont la science
 De la faire exercer par leurs propres maris.

§18

Certes, il y a une distance ironique dans cette dédicace qui mine l'effet moral du conte. Cependant, Perrault ne suggère jamais que le Prince n'aurait pas dû éprouver la patience de Grisélidis : elle reste exemplaire, même si elle relève du « prodige » et de l'« antique ». Tel est le féminisme ambigu de Perrault. Cette ambiguïté est manifeste aussi dans son *Apologie des Femmes* (1694), qui prend le parti des femmes contre la tradition des attaques misogynes (dont la *Satire X Contre les Femmes* de Boileau, publiée quelques mois auparavant). Si Perrault « défend » les femmes dans ce texte, ce sont leurs vertus en tant qu'épouses qui sont soulignées, tout comme dans « Grisélidis ».³⁰ Les limites du féminisme de Perrault, surtout en comparaison de ses contemporains ou contemporaines, ont déjà été analysées³¹, ainsi que les contraintes inhérentes à la construction de la féminité (polie, douce) que prône l'esthétique moderne³². La valorisation du goût féminin au cœur de ce projet est à double tranchant pour les femmes écrivaines³³.

§19

D'Aulnoy résiste donc à ce féminisme en demi-teinte de Perrault. Elle signale que son conte peut être lu comme une réponse à « Grisélidis », en particulier par son refus du précepte charnière qui fonde le conte de Perrault : la possibilité de la mésalliance³⁴. Tandis que le Prince dans « Grisélidis » se marie à une bergère (la mésalliance est justifiée par sa bonté et la pureté de ses mœurs), quand Gracieuse rencontre Percinet sous le déguisement d'un page, elle refuse de recevoir son amour avant que Percinet ne la rassure : « Un page a l'audace de me dire qu'il m'aime ! [...] — Je suis Percinet, prince assez connu par mes richesses et mon savoir, pour que vous ne trouviez point d'inégalité entre nous » (p. 53-54). Mais ce refus de la mésalliance en cache un autre : celui de l'inégalité des sexes

³⁰Comme dans « Grisélidis », la préface de son *Apologie* nuance une nouvelle fois son argument : il y plaide aussi pour la « savante ridicule » et « la précieuse » de la *Satire* de Boileau (autrement dit, pour les « intellectuelles » autant que les épouses).

³¹Elizabeth Berg, « Recognizing Differences : Perrault's Modernist Esthetic in *Parallèle des Anciens et des Modernes* », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 18 (1983), p. 138-145 ; A. E. Duggan, « The *Querelle des femmes* and Nicolas Boileau's *Satire X* : Going Beyond Perrault », *Early Modern French Studies*, 41 :2, 2019, p. 144-157.

³²Helena Taylor, « Ancients, Moderns, Gender : Marie-Jeanne L'Héritier's 'Le Parnasse reconnoissant, ou, le triomphe de Madame Des-Houlières' », *French Studies*, 71 :1, 2017, p. 15-30.

³³Voir Myriam Dufour-Maître, « Les "belles" et les Belles-Lettres : femmes, instances du féminin et nouvelles configurations du savoir », John D. Lyons and Cara Welch (dir.), *Le Savoir au XVII^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr, « Biblio 17 », 2003, p. 35-64.

³⁴Voir A. E. Duggan, *op. cit.*, p. 204-09. Cf. aussi « Le Nain Jaune » et « Le Rameau d'or ».

plus largement conçue. Parce que d'Aulnoy renverse les deux rôles (c'est l'amant qui est patient et non pas la femme), parce qu'elle supprime la mésalliance dans la mesure où celui qui est patient a aussi du pouvoir, parce qu'elle s'assure également que son héroïne ne souffre pas comme le fait Grisélidis (Gracieuse est aidée par Percinet), la conteuse insiste sur une conception différente de l'héroïsme féminin et, par conséquent, des rapports entre les deux sexes. Elle met en cause l'objectif fondamental du conte de Perrault, qui est la représentation d'un parangon de patience (but qui n'est pas tout à fait nié, même par le paratexte).

CONCLUSION

§20

Gracieuse n'est pas une héroïne parfaite, elle n'est pas non plus une figure exemplaire comme le sont Sapho ou Clélie dans les romans de Madeleine de Scudéry. Et pourtant Gracieuse n'est pas unique dans l'œuvre d'Aulnoy : d'autres héroïnes se caractérisent par leur niaiserie et leur ignorance : la princesse Printanière s'enfuit avec l'égoïste Fanfarinet ; la princesse Rosette est si jeune qu'elle craint d'avoir fait « pipi au dodo » (p. 167) quand l'eau de la mer mouille son lit de plume³⁵. Comme le souligne Constance Cagnat-Deboeuf, la représentation par d'Aulnoy d'héroïnes jeunes et naïves (telles Gracieuse, Rosette et Printanière) est une façon de critiquer la réalité des mariages précoces³⁶. Les « enfantillages » stylistiques, le lexique infantile auxquels d'Aulnoy recourt, ainsi que la jeunesse des personnages principaux ne signifient pas qu'elle vise un public jeune, que ses contes sont pour les enfants³⁷. Ce que Jean Mainil décrit comme une représentation du « monde ludique d'enfance » révèle plutôt l'ironie de la conteuse et son ton parodique ; mais ce monde évoque aussi un temps périlleux pour les jeunes femmes sur le point de se marier³⁸. Ses contes représentent les périls auxquels font face ces très jeunes filles (presque toutes âgées de quinze ans). Elles ont besoin de protection, mais comme je l'ai déjà évoqué, les rois, les pères, sont généralement trop absents ou faibles, les reines, leurs mères, sont mortes (« Belle-Belle », « Gracieuse et Percinet », « L'Oiseau Bleu »), et souvent remplacées par de méchantes belles-mères, ou bien elles ne sont pas capables de protéger

³⁵ Au contraire, Belle-Belle, la fille cadette dans « Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné », se distingue de la plupart des héroïnes de l'univers d'Aulnoy parce qu'elle est sage et débrouillarde.

³⁶ C. Cagnat-Deboeuf, éd. cit., p. 38. Le mariage précoce d'Adélaïde de Savoie est même évoqué dans *La Biche au bois*, d'abord indirectement (p. 247, voir la note 1), puis explicitement (p. 258, voir la note 1).

³⁷ Comme le dit J. Mainil, « la conteuse n'est pas l'auteur d'un corpus pour les enfants » (J. Mainil, *op. cit.*, p. 222).

³⁸ *Ibid.*, p. 222.

leurs filles ; leurs erreurs sont parfois la source de tous les maux³⁹ (comme dans « La Princesse Printanière », « Le Nain Jaune » et « La Biche au bois »).

§21

L'attention qu'attire d'Aulnoy sur la jeunesse et l'innocence des héroïnes évoque les critiques de Molière dans *L'École des femmes* (1662) : l'innocence d'Agnès, c'est-à-dire le défaut d'éducation mondaine, est aussi ridicule que l'autorité d'Arnolphe. Souligner la jeunesse et la niaiserie des héroïnes, c'est censurer les conséquences négatives du manque d'éducation des filles ; c'est aussi exposer les entraves du mariage (institution dynastique qui n'a rien à voir avec les sentiments), en particulier des mariages précoces. Le féminisme d'Aulnoy ne réside, alors, ni dans un personnage exemplaire, ni dans une morale interne au conte, mais dans un geste extradiégétique, dans la non-exemplarité de Gracieuse. En dénonçant le statut de l'héroïne, d'Aulnoy rejette le didactisme qui suppose que les femmes ont besoin d'instruction morale (parce qu'elles sont soit trop innocentes, soit corruptibles – deux images misogynes de longue date) et elle montre qu'elles ont plutôt besoin d'éducation et – question scudérienne – du droit de refuser le mariage.

§22

Mon but en étudiant sa réponse à la préface des contes en vers de Perrault (et les deux intertextes qui en ressortent – « Grisélidis », l'exemple d'un conte moral, et *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, le contre-exemple) n'est pas de suggérer qu'il faut étudier d'Aulnoy et Perrault ensemble, qu'elle ne mérite pas d'être étudiée seule, ou qu'il « vaut » davantage (même si l'histoire littéraire a certainement valorisé Perrault au-dessus d'elle, ce qui peut s'expliquer, peut-être, par le fait que les contes d'Aulnoy sont plus parodiques et moins sombres que ceux de Perrault⁴⁰, mais qui s'explique aussi par le fait qu'elle soit une femme). Mais si on les étudie effectivement ensemble, il importe de scruter leurs rapports intertextuels, ce que j'ai essayé de faire dans cet article avec « Gracieuse et Percinet » comme étude de cas (même si, dans le cas étudié ici, ce rapport fonctionne à sens unique...). Cette association est l'occasion aussi de réfléchir à la marginalisation des femmes écrivaines et d'interroger le monopole qu'a largement exercé Perrault dans l'historiographie du genre des contes de fées. Prêter attention au premier conte de fées d'Aulnoy souligne à quel point « Gracieuse et Percinet » a un statut paradoxal, voire auto-niant : c'est le premier conte affiché comme tel, d'un genre qu'elle va elle-même remettre en question. Le recours aux intertextes analysés était pour d'Aulnoy une opération à double visée : c'était un geste générique de rupture, de remise en cause des contes moraux et surtout du statut de l'héroïne ; c'était aussi une manière de façonner sa propre autorité comme écrivaine. Le conte de fées s'entremêle à la Querelle des Anciens et des

³⁹Voir A. Defrance, *op. cit.*, p. 170-198.

⁴⁰C. Cagnat-Deboeuf, *op. cit.*, p. 44.

Modernes et à la Querelle des Femmes, mais dans le cas examiné ici, la modernité de Perrault et d'Aulnoy se différencient et les enjeux se distinguent. Les positions de Perrault dont on pourrait dire qu'elles sont « modernes » ne suffisent pas à d'Aulnoy, qui propose et dans son conte programmatique et dans l'œuvre qu'il introduit une modernité subversive, enjouée et, en ce qui concerne la vie des femmes (aristocratiques), réformatrice⁴¹.

Quelques mots à propos de : Helena Taylor

Helena Taylor est Leverhulme Early Career Fellow à l'Université d'Exeter (Royaume-Uni). Ses recherches portent sur la littérature française du XVII^e siècle, notamment la pratique culturelle des femmes, les querelles littéraires, et la réception de l'antiquité. Elle est l'auteure de *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture* (Oxford, Oxford University Press, 2017) ; elle a récemment dirigé un numéro de *Romantic Review*, « Women and *Querelles* in Early Modern France » (décembre 2021). Une étude de la réception de l'antiquité par les femmes au XVII^e siècle est également à paraître.

Pour citer cet article

Helena Taylor, « « Gracieuse et Percinet » de Madame d'Aulnoy : un conte programmatique », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 08/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/704>.

⁴¹ « Par son écriture ironique, Marie-Catherine d'Aulnoy annonce les grands conteurs parodiques et séditieux du siècle des lumières et des philosophes. » (J. Mainil, *op. cit.*, p. 248.)

D'Aulnoy et Perrault conteurs : au carrefour de deux cultures

Jean-Paul Sermain

§1 Le conte de fées classique français est né de la convergence entre un groupe de conteuses, dont Mme d'Aulnoy est la plus importante, et Charles Perrault. L'un et l'autre sont arrivés au conte de fées par des voies complètement opposées, vouées à deux cultures, l'une exclusivement masculine, l'autre principalement féminine, celle du burlesque et celle du romanesque. Comment ont-ils fini par se rejoindre ? Au prix de quelle adaptation de leurs choix initiaux au conte de fées ? Par quelle invention ? C'est à ce processus qu'est consacrée cette étude, et aux effets de leur position de départ sur leur pratique littéraire.

UN ÉCART CROISSANT

§2 Le temps qui nous sépare du moment où le conte de fées français a été créé, dans la dernière décennie du XVII^e siècle, a plutôt accusé l'écart entre d'un côté Perrault et de l'autre les conteuses ses contemporaines. Perrault a joué un rôle majeur dans l'émergence du conte de fées entre 1693 et 1697, et ce sont les conteuses qui, par leurs textes et en particulier d'abondants recueils, par la création même du terme qui distingue le genre, en

ont établi les caractéristiques durables et l'ont imposé à l'attention d'un public persistant tout au long du siècle suivant. Au XIX^e siècle, quelques contes féminins, comme « Finette Cendron », et un choix de contes de Mme d'Aulnoy (« Le nain jaune », « L'oiseau bleu », « La chatte blanche »), restent populaires et se prêtent à de nombreuses adaptations – pour la jeunesse, pour la scène, par l'illustration. Toutefois l'œuvre de Perrault se détache de plus en plus nettement de l'ensemble où elle a pris place initialement et s'impose comme un classique pour le monde littéraire et académique tandis que ses contes connaissent une diffusion mondiale, souvent par l'intermédiaire des versions des frères Grimm qui en viennent parfois à les supplanter. Ils font l'objet d'interprétations innombrables, de réécritures, de transformations, tandis que l'œuvre de Mme d'Aulnoy disparaît progressivement et ne retrouve un petit public qu'avec un mince volume (qui extrait les contes de leur cadre initial) et une réédition complète chez Champion, sans succès éditorial – en dehors de quelques albums pour la jeunesse. Elle subsiste à la marge de l'université, baignée dans un halo de féminisme.

§3

Ce qui s'était taillé un petit domaine, plaisant et sans prétention dans le champ alors confus des fictions, s'est presque réduit à l'œuvre de Perrault, et a ainsi rendu plus sensible ce qui le différencie de ses contemporaines, qui avaient été les plus actives et les plus visibles. Si lui et elles s'y sont rencontrés, et ont été longtemps associés, ils y ont été amenés par des voies distinctes, par des cultures propres, masculine et féminine, qui ont déterminé leur choix littéraire et donc leur manière de décliner le conte de fées ; elles expliquent à la fois leur écart et leur rencontre, ce qui les sépare et ce qui les unit. La hiérarchie du masculin et du féminin comme levée par le conte de fées a ainsi été curieusement rétablie au moment où elle disparaît de la société.

§4

Si l'on prend la question dans une autre perspective, à partir du travail des frères Grimm qui a complètement changé la perception et l'orientation du conte de fées, les textes de Perrault et de d'Aulnoy se rattachent bien au genre reconfiguré¹, pour des caractéristiques propres à chacun, Perrault étant crédité d'un tour d'esprit plus populaire et Mme d'Aulnoy d'une plus grande fidélité aux inventions du *Märchen*. Ce qui distingue en outre Perrault est qu'il fonde ses « histoires ou contes du temps passé » (dans la préface des trois contes en vers antérieure) sur des pratiques orales réunissant parents et enfants dans les milieux populaires : ce sont déjà des *Volk und Haus und Kindermärchen*. Mais pas complètement pourtant, puisque Perrault distingue soigneusement ses textes des histoires anciennes (formées dans des familles paysannes et à visée éducative)

¹Ute Heidmann utilise cette notion pour penser le rapport historique entre les contes, voulant éviter l'idée de ruptures et de fondations.

en s'adressant aux gens de goût qui s'investissent dans la lecture des textes par l'interprétation, c'est-à-dire par une attention à la lettre ouverte à la discussion. Le destin de ses contes montre la pleine réussite de son projet, au-delà de ce qu'il pouvait même envisager (Mme d'Aulnoy a une visée un peu différente, plus idéologique sans doute). Perrault établit donc un écart marqué, productif, essentiel, entre le conte du peuple et de l'enfance et ce qu'il écrit, en laissant le lecteur apprécier cet écart, déjà à l'œuvre dans ses sources le plus souvent littéraires (comme celles des frères Grimm d'ailleurs pour environ la moitié de leurs *Märchen*, parce que la littérature participe à la transmission des contes). Perrault décline en étrangeté cet écart, quand les frères Grimm invoquent et valorisent plutôt l'étrangeté du conte primitif.

PERRAULT, DU BURLESQUE À SA MÉTAMORPHOSE FÉÉRIQUE

§5

C'est justement une culture de l'écart textuel vers laquelle s'est d'abord tourné Perrault avec ses frères entre 1647 et 1653. C'est celle du burlesque, qui s'épanouit en ce mitan du XVII^e siècle. Avec ses frères, ils composent une parodie du chant IV de l'*Énéide*, puis ils publient *Les Murs de Troie*². La rédaction et l'appréciation de ce burlesque reposent sur une grande familiarité avec les textes les plus prestigieux de l'antiquité de façon à percevoir l'écart entre la version initiale et la version travestie. Cet écart repose sur un changement de registre des mots et des expressions, et comme l'explique Perrault lui-même dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, soit « en parlant basement des choses les plus relevées » « soit en parlant magnifiquement des choses les plus basses³ ». Perrault pratique la première espèce de burlesque où les « choses » sont indissociables des mots qui les ont fixées dans les œuvres canoniques. Le burlesque repose sur un usage disconvenant de ce qu'on appelait un style, défini par un niveau de langue au sein d'une trilogie étagée du haut au bas, alors que le style pour nous distingue plutôt la singularité d'une écriture. Cette sorte de jeu propre au burlesque suppose une familiarité étroite avec les textes antiques qui est donnée par l'éducation. C'est donc essentiellement une connivence entre hommes passés par les collèges, comme l'usage public de la grossièreté est ici permise aux seuls hommes⁴, à condition certes qu'ils affichent en même temps leur

²Voir Marc Soriano, « Burlesque et langage populaire de 1647 à 1653. Sur deux poèmes de jeunesse des frères Perrault », *Annales*, 1969, 24-4, p. 949-975. Voir Charles, Claude, Nicolas et Pierre Perrault, *Le Burlesque selon les Perrault, Œuvres et critiques*, éd. Cl. Nédelec et J. Leclerc, Paris, Champion, 2013.

³Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes...*, t. III, Paris, Coignard, 1692, p. 296-298.

⁴Si quelques femmes, comme Mme Dacier ou Mme du Châtelet peuvent se montrer savantes, aucune ne peut recourir à la grossièreté. De nos jours, Pierrette Fleutiaux intègre à son appropriation féministe

savoir : mise à distance dans un travestissement citationnel. Perrault ensuite pratique les genres poétiques les plus élevés, avec de nombreuses odes célébrant le roi et ses actions. La conscience stylistique n'est plus enfermée dans la salle de classes ou le cabinet du savant, elle est mise au service d'une action politique, tout comme, par le jeu des académies et des pensions, Perrault intervient dans la culture littéraire du règne de Louis XIV.

§6

L'expérience initiale du burlesque, discrète et limitée, marginale à tous égards, reposait sur le double sentiment des écarts stylistiques, entre une langue savante et une langue parlée elle-même réduite à un registre marqué et limité, en cela assimilable à un jargon, devenu aujourd'hui incompréhensible, et d'une distance historique élémentaire : le langage populaire est celui du jour (il est vite désuet) et s'oppose aux textes venus du passé et érigés en canons transhistoriques. Dans ses poèmes religieux ou politiques, Perrault reprend ce style appris du passé pour l'adapter à des contenus nouveaux, aux changements produits par Louis XIV, et au nouvel horizon stylistique de son temps. En effet, durant cette seconde moitié du XVII^e siècle, est forgé un idéal de langue commune fondée sur l'usage, en particulier dans les conversations libres de ceux qui disposent de loisir et d'éducation lettrée. Les écrivains contribuent à ce langage dans des œuvres qui se prêtent elles-mêmes à discussion dans cette langue de tous les jours, tandis qu'elle fait l'objet de théorisation et de manuels. Sont ainsi rassemblés des principes épars élaborés depuis l'antiquité pour arriver à une expression simple et limpide au service des auteurs présentant de façon également claire et agréable des questions parmi les plus actuelles de la société.

§7

La querelle des Anciens et des Modernes que Perrault mène à partir de 1687, et à laquelle il consacre les quatre volumes de son *Parallèle*, donne une portée considérable à la conscience historique de l'écart entre passé et présent. Pour le domaine littéraire, il associe les développements inédits apportés par les Modernes aux genres ou aux thématiques anciennes, aux progrès des sciences et des techniques, et aux inventions de genres nouveaux, comme l'opéra ou le roman comique dans la lignée de *Don Quichotte* par exemple. Il y œuvre conjointement avec la création du conte de fées comme genre autonome, dont il donne le fondement poétique, qui intéresse peu les conteuses. Il étend par-là le domaine de la littérature et du savoir sur la littérature. Le burlesque dont il a tâté dans sa jeunesse n'entrait pas dans le mouvement de la littérature contemporaine qu'il a défendu sur plusieurs registres. Toutefois Perrault façonne le conte de fées, ce que le genre dans son évolution retiendra, en transposant la double distance stylistique et historique au fondement du burlesque, et en l'adaptant aux acquis et aux choix des lettres de son temps⁵, en en changeant les termes et les valeurs.

des contes classiques la crudité sexuelle et la grossièreté.

⁵Perrault distingue ce nouveau burlesque en le qualifiant de « galant », voir les études de Claudine Né-

§8

Prenons comme exemple la conclusion devenue illustre d'un conte illustre, « Le Petit Chaperon rouge » : « C'est pour te manger. » La phrase finale qui suit explicite le sens de cette déclaration, des différents pronoms et du verbe d'action : « Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea⁶. » La réplique du loup est à la fois la plus anodine possible, d'une rare simplicité dans sa syntaxe et ses termes, et la plus étrange, puisqu'on ne s'adresse pas à la nourriture qu'on va manger, qu'un loup ne parle pas et ne s'entretient pas avec sa proie, qu'une petite fille ne saurait confondre sa grand-mère avec un loup et ne doit pas s'étonner de ses dents⁷. Cette phrase (« c'est pour te manger ») ne manifeste pas dans sa forme une double distance (comme le burlesque du jeune Perrault), mais uniquement dans son contenu : elle est le dénouement d'une histoire d'autrefois forgée dans un milieu populaire et cette origine énonciative se marque dans l'étrangeté de l'adresse du loup à la fillette. Dans le burlesque désormais assez lointain, l'étrangeté résidait à la fois dans la grossièreté systématique (assimilable à un jargon) et dans le rapport au texte *cible*. Elle mettait en œuvre une double inconvenance, en quelque sorte fixée à l'avance, et par-là indigente. La phrase de Perrault (« c'est pour te manger »), annonce en termes *invisibles* si l'on peut dire (non marqués) un acte de dévoration de chair banale chez le mammifère et donc chez l'homme même. Mais elle sert de conclusion à une histoire inconvenante sur deux plans, par son absurdité interne et par son origine externe, populaire et familiale, oralisée, labile, marginale – en tout cas pour les honnêtes gens nourris de Molière et de La Fontaine dont Perrault fait ses lecteurs.

§9

L'étrangeté n'est pas dans les termes, mais dans leur usage, leur mode dialogué, la situation instaurée et la formation d'un climax d'intimité et d'horreur, redoublé dans la description de l'acte qui suit (qui est selon la moralité le voile d'un coït). La formule hante la mémoire par son sens. Marivaux, dans une préface à *Homère travesti* (lui aussi jargonnant et archaïque⁸), cherchant à exploiter la charge éventuellement critique du burlesque, tente de le délivrer de sa dépendance à l'égard des grands textes – dont il veut contester justement le culte –, il prétend ou espère que son burlesque ne réside pas dans les mots, dans ce remplacement du nom connu par un autre dégradant, donc dans la

delec « Galanteries burlesques ou burlesque galant ? », *Littératures classiques*, 2000, n° 38, p. 17-37, et Marc Escola commente *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005.

⁶Perrault, *Contes*, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », p. 211.

⁷La seule surprise est celle placée dans la seconde histoire créée par la moralité où la jeune fille découvre la partie la plus cachée de son amant, qui l'étonne par sa taille.

⁸Comme la « préface » de contes en vers s'applique au mieux au conte en prose, de même cette « préface » à *Homère travesti* s'applique au *Télémaque travesti*, rédigé en même temps mais publié plus tard.

valeur préalable, codifiée, du style, qu'il rejette aussi avec vigueur, mais dans les « pensées » : « j'ai tâché de divertir par une combinaison de pensées, qui fût comique et facétieuse, et qui, sans le secours des termes, eût un fond plaisant, et fit une image réjouissante⁹ ». Il note ensuite que ce comique est plus sensible à l'esprit que celui qui repose seulement sur un mot bouffon, qui ne fait rire qu'une fois, « car en riant de la pensée présente qu'on lit, on rit encore par réflexion à la phrase passée qui donne occasion à la suivante ».

§IO

De même, c'est l'enchaînement narratif qui donne à la petite phrase de Perrault son caractère remarquable, c'est le contenu de l'histoire, son tracé, sa singularité. Dans sa préface des trois *contes en vers*¹⁰, Perrault situe son opposition aux Anciens sur ce plan-là : les contes anciens sont agréables mais dépourvus de *pensée*, à l'inverse de ceux des modernes, tels qu'il les choisit et les distingue en tout cas. Leur *pensée*, dans l'usage populaire et familial, réside dans leur « moralité », dans les « principes » semés dans la conscience des enfants par ce que La Fontaine a décrit comme « le pouvoir des fables¹¹ ». Le texte de Perrault ne s'appuie plus sur un texte illustre et lointain pour le travestir, il cherche à évoquer son antécédent, il en conserve les traits et la logique, qui viennent s'imprimer dans la phrase finale (*pour te manger*), mais en les portant à un niveau d'attention littéraire et de fécondité herméneutique telles que la littérature contemporaine les a élaborées et qui sont devenues familières au public. La *pensée* n'est plus celle de la leçon, mais celle de la réflexion et du débat que suscite le texte moderne en France.

§II

D'une certaine façon, cet antécédent ténu et tremblant, le lecteur n'en a cure et il faut son évocation moderne, pour qu'il puisse le percevoir et le goûter. La réussite de Perrault est de créer un effet d'étrangeté par le traitement moderne d'un matériau ancien, qui le laisse transparaître et d'une certaine façon l'instaure dans sa transformation même. Ce matériau, lointain et comme vu à travers la gaze du style littéraire moderne, se prête à ce traitement et par sa langue de tous les jours, donc non marquée en tant que telle, ce qu'on ne recherche plus et qu'on veut même éviter¹², et par son orientation morale qui ménage une réflexion sur diverses situations de l'homme en société (le couple, la famille, les classes sociales, les hiérarchies). Perrault procède donc à une métamorphose du burlesque. Ce qui est ancien n'a plus à être renversé, mais il apparaît dans sa bizarrerie loufoque par sa

⁹Marivaux, *Homère travesti*, 1716, Préface, p. III. Cette phrase réunit toutes les façons de concevoir le registre comique de son temps.

¹⁰Cette expression n'est pas de Perrault mais des éditeurs modernes.

¹¹Raphaël Baroni a fait une analyse détaillée de ce pouvoir traditionnellement reconnu.

¹²Toute marque inhérente à une formule attire l'attention sur elle et empêche la saisie immédiate et facile de la pensée. Cela vaut en langue et en discours.

mutation en récit moderne ; pour recourir aux mots de tous les jours, il favorise un traitement littéraire second dans la langue commune des honnêtes gens, qui lui confère et une qualité poétique et une richesse sémantique. L'élévation du bas, si l'on peut dire, ne procède pas d'un langage artificiel et codé (celui du *Lutrin*) qui revient à souligner sa bassesse, mais des propriétés mêmes qu'il contient sans le savoir et sans le vouloir, comme émergées dans l'écriture du grand écrivain contemporain. Les Grimm reprennent et prolongent l'entreprise de Perrault en mettant l'accent sur la continuité entre l'invention ancienne et une rédaction longuement élaborée, en faisant de leur intervention une simple traduction livresque de la poésie primitive du conte. Perrault exploite non seulement la teneur de l'invention, les mondes aberrants et délicieux des histoires du temps passé, leur visée morale, mais aussi leur langage : plus il est simple et banal (comme *c'est pour te manger*), plus il devient, par le jeu des pensées et des enchaînements tel que Marivaux le décrit un peu plus tard, quelque chose de remarquable et de poétique. Rien ne laissait attendre qu'une phrase tellement anodine prenne un relief et une valeur d'exception, produise l'effet qui était obtenu autrefois par des phrases surchargées d'ornements et de déplacements majeurs¹³. Marivaux retiendra cette leçon dans son théâtre où les énoncés les plus anodins dans leur forme et leur contenu se chargent d'une force dramatique et émotionnelle intense¹⁴.

D'AULNOY, DU ROMANESQUE À SA MÉTAMORPHOSE FÉÉRIQUE

§12

Perrault a été sensible à la capacité du conte merveilleux, de ses histoires, de servir d'expression à des questions morales et sentimentales, du moins de plier un imaginaire et une langue simple propres aux milieux populaires à de tels usages, tels que Molière et La Fontaine les avaient forgés dans deux langages comiques eux remontant à l'antiquité, celui de la comédie et celui de la fable. En regard de cette entreprise littéraire de Perrault, les conteuses, de leur côté, nombreuses et prolifiques, se tournent vers ce même ensemble d'histoires transmises oralement et fixées par une littérature de niche, chez les Straparole et les Basile en particulier, eux aussi très lus par les Grimm. Cet autre point de vue se manifeste par la place prépondérante qu'elles donnent aux intrigues amoureuses qui occupent presque exclusivement les personnages chez Mme d'Aulnoy et majoritairement chez ses consœurs. Elles peignent les difficultés à s'unir, les obstacles dressés par les

¹³Notre poésie moderne réunit les deux styles : elle juxtapose des stéréotypes *pop* à un déluge de figures hermétiques.

¹⁴Voir notre « *Less is more*. Marivaux et la langue comique des émotions », *La langue des émotions, XVI^e-XVIII^e siècles*, éd. V. Ferrer et C. Ramond, Paris, Garnier, 2017, p. 273-291.

parents ou les marraines, les hésitations du cœur, les réticences vertueuses, les tentations de l'inconstance, les affres de la jalousie, les malheurs de la séparation et de la perte. Elles accordent une grande place aux déclarations, aux entretiens et aux délibérations de leurs amoureux ; elles les laissent se montrer héroïques dans leur quête de l'être élu.

§13

Cette dominance a pu contribuer à nous éloigner de ces contes, d'autant que le langage de l'amour doit alors se plier à des règles de pudeur et à des conventions qui tournent au stéréotype, et elle s'explique en partie par la situation des femmes au sein des belles-lettres à l'époque, aux contraintes qu'elles subissent et qui leur fixent une voie assez étroite. Elles ne bénéficient que par exception de la formation aux langues anciennes et aux appropriations des grands textes par des exercices réglés de transformation fournis aux hommes dans les collèges. Leur accès à la culture lettrée est restreint, il leur ouvre d'un côté la littérature intime, conversation, lettres, mémoires où elles peuvent bénéficier de leur maîtrise d'une langue plus pure que les hommes, non encombrée de réminiscences savantes¹⁵ ; d'un autre côté, au cours du XVII^e siècle, leur a été livré le domaine du roman et plus largement des fictions narratives en prose, où elles créent les innovations les plus intéressantes, dans le traitement du roman héroïque avec Madeleine de Scudéry et Mme de Villedieu, dans l'invention de la nouvelle historique avec Mme de La Fayette, dans le détournement vers la fiction de la lettre et des mémoires, avec Mme de Villedieu, pour en tirer des formes de roman plus directement accessibles et capables de répondre aux demandes d'un public qui attend des textes littéraires qu'ils présentent de façon dense et dramatique les matières qui lui sont proches et qui font débat par leur nouveauté et leurs menaces¹⁶. La plupart des conteuses abordent donc les contes avec une culture du roman, et plus largement des fictions narratives. Elles commencent par les placer dans les romans, ainsi font Mme d'Aulnoy, Mme de Murat, Catherine Bernard¹⁷. Mme d'Aulnoy insère son premier conte de fées dans un copieux roman historique, puis elle place environ la moitié de ses contes dans des nouvelles d'inspiration ou de style espagnol, soit qu'elles portent les passions à un point hyperbolique soit qu'elles recourent au modèle du lecteur fou venu de Cervantès. Parallèlement d'autres conteuses font aussi de la production de

¹⁵Elles peuvent tâter de genres reconnus en y transportant ce registre de l'intime, comme font les poétesses Deshoulières et du Bocage. De nos jours, Marguerite Duras et Nathalie Sarraute se sont consacrées à l'invention d'un romanesque de l'intimité.

¹⁶Cette prééminence des femmes dans le domaine du roman, dans son renouvellement inventif, pendant un demi-siècle, ne se reproduira pas. Voir l'ouvrage de Joan DeJean, *Tender Geographies. Women and the Invention of the Novel in France*, New York, Columbia UP, 1991.

¹⁷Voir Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Presses universitaires de Nancy, 1984, et J.-P. Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

contes l'une des activités mondaines auxquelles sont consacrés leurs romans (Mme Durand, Mme de Murat). Comme l'explique Catherine Bernard dans *Inès de Cordoue*, elles jouent, par ces insertions, de l'opposition entre le conte et son cadre, entre deux types de ressort et d'inspiration. Cette relation contrastive est d'autant plus sensible qu'elles attribuent aux deux espèces de récit la même matière amoureuse et étendent assez les contes pour leur donner des intrigues plutôt complexes. Le conte de fées apparaît alors comme une déclinaison du romanesque inédite, qui gardait le souvenir d'une pratique ancienne et désormais interdite. Madeleine de Scudéry avait porté à un degré de raffinement supérieur le roman héroïque inspiré par l'Italie et conformé aux exigences des doctes, tout en élargissant sa réflexion sur l'amour, comme en attestent sa carte du Tendre et les nombreux entretiens qui accompagnent le récit des actions échevelées et particulièrement embrouillées. Ce type de roman avait été la cible constante d'attaques menées soit par le roman comique qui en exposait l'artifice par l'évidence des réalités matérielles les plus brutales, soit par le roman parodique reprenant le schéma du lecteur fou créé par Cervantès. Mais ces attaques ont été moins déterminantes qu'un mouvement de défaveur qui affecte brusquement le roman héroïque et sentimental vers 1660 et qui est soutenu par de nouveaux genres narratifs, qui se calquent sur des formes de récits factuels, le récit historique, le recueil épistolaire, les mémoires. Le roman héroïque et sentimental du premier XVII^e siècle¹⁸ sert de contre modèle dans la mise en œuvre de ces nouveaux genres. Le romanesque est ainsi doublement décrié, par le ridicule et par le contournement. Certes il s'infiltré discrètement dans les genres nouveaux, mais étroitement subordonné à leur style de récit. Le conte de fées va lui donner une seconde vie plus originale, plus marquée et plus durable.

§14

Le conte de fées qui accueille le romanesque lui donne un tour fantaisiste qui écarte toute accusation de fascination idiote, et inclut dans ses développements une distance amusée. Elle repose globalement sur une miniaturisation, bien dans l'esprit de l'esthétique rococo alors naissante, et plus spécifiquement sur la conformation des situations, déclarations et péripéties amoureuses aux particularités des histoires féeriques, à leurs personnages improbables sinon absurdes, leur surnaturel infantile, leur animation extraordinaire du monde sensible, toutes leurs bizarreries sans limites. L'obstacle à l'amour peut venir d'un corps hyperboliquement disgracié, des métamorphoses animales, de concurrents maléfiques, de transformations en plante ou en objet ; les héroïnes doivent remplir, pour rejoindre leur chéri, des épreuves improbables calquées sur ce qu'avait inventé Vénus dans « Amour et Psyché », le conte d'Apulée, elles vivent des unions bancales et

¹⁸Voir notre *Le roman jusqu'à la Révolution française*, Paris, PUF, 2011.

même contre nature. L'amant est un mouton enrubanné ou un serpent vert, ou un oiseau bleu, la femme aimée une biche au bois, une chatte blanche dominant une cour de chats, après avoir connu l'amour libre contre l'avis parental, une Belle fixée sur un miroir qui lui révèle toutes les activités politiques, culturelles et familiales d'un Paris lointain, etc. Ce monde sentimental se retrouve ainsi subordonné à la logique loufoque du conte merveilleux ; ou autrement dit cet univers inventé par le conte populaire, comique et même parfois grotesque, donne une seconde vie à l'inspiration féminine des anciens romans. Parallèlement, ceux-ci, dans leurs différentes espèces et dûment simplifiés, avaient trouvé un refuge dans les éditions « sous papier bleu », dans des éditions vendues par colportage aux classes populaires, et ainsi s'opérait par la voie du romanesque désuet un rapprochement avec les « histoires ou contes du temps passé »¹⁹.

§15

Ce romanesque en féerie²⁰ prend un tour qu'on pourrait qualifier de burlesque selon l'acception moderne du terme, déjà présente dans une réplique de la marquise à son maître anti-mélancolie, Hortensius²¹ dans la seconde *Surprise de l'amour*, « vous êtes burlesque », et dominante au xx^e siècle, par exemple pour qualifier une veine du cinéma comique américain. Le conte de fées permet ainsi d'accommoder le discours de l'amour et des sentiments tendres, venu du roman, à la critique sans répliques dont il a été l'objet et qui a emprunté ses procédés au burlesque masculin tel qu'il a été adopté par les Perrault. Le conte de fées pratiqué par les autrices permettait de ne pas renoncer complètement aux anciens romans, il leur offrait en outre deux ressources importantes. D'abord, il les laissait s'approprier un tour d'esprit comique éloigné de la satire, dont elles étaient souvent les victimes, et de la grossièreté qui aurait provoqué un rejet, et proche de l'enjouement et du badinage : elles jouaient avec ce qui risquait de les emporter dans son ridicule, elles le détournaient par une invention ingénieuse. En second lieu, le conte de fées leur donnait une liberté inespérée pour reprendre et amplifier l'attention des romans de Scudéry ou de Villedieu aux difficultés et aux attentes de la femme. En recourant à la langue innocente du conte de fées, les autrices pouvaient représenter les malheurs de la condition féminine ou au contraire des héroïnes audacieuses dans leur recherche érotique ou plus critiques à l'égard des méfaits ou des préjugés masculins : le conte dans sa légèreté souriante²² les détachait un peu des contraintes de la pudeur et de

¹⁹Voir à ce sujet le livre de Lewis S. Seifert, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715. Nostalgic Utopias*, Cambridge UP, 1996.

²⁰On le retrouve dans maints contes des Grimm, par exemple leur « Blanche neige », et plus encore chez Andersen, par exemple dans « La petite sirène ».

²¹Il a la même fonction que le moderne *coach*.

²²Voir Jean Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées, essai sur la subversion féerique et le merveilleux*

la réserve. Ainsi Mme d'Aunloy dans « Belle Belle ou le chevalier fortuné » montre une femme seule à même de répondre à l'exigence héroïque qu'un père ne peut assumer tandis que dans « Marmoisan » de Lhéritier de Villandon, c'est encore une femme qui se déguise en chevalier mais pour civiliser la guerre par un souci féminin de l'honnêteté et s'attaquer en particulier aux viols soldatesques. De façon générale, les obstacles farfelus laissent les femmes prendre l'initiative, mener toute l'histoire pour conduire leur désir à bonne fin, ou bien choisir l'amour dans toute sa plénitude érotique comme dans « La chatte blanche » de d'Aulnoy, ou « Persinette » de Caumont de la Force. À l'inverse, Catherine Bernard, dans sa version de « Riquet à la houppe », évoque l'horreur des mariages contraints et en fait pour les deux partenaires une prison atroce. En le travestissant, le conte peut non seulement reprendre les thèmes du romanesque, le recycler²³, mais jouer de sa saveur et de ses archétypes sans encourir trop de mépris et surtout en les infléchissant dans des directions fermées aux représentations directes, vraisemblables, du roman. Elles sont comme des badinages, mais au service d'une espèce de subversion.

§16

Perrault n'est pas sans accueillir ce versant romanesque du conte populaire en particulier avec « La Belle au bois dormant », où le héros qui pénètre dans la forêt et bientôt conquiert la femme d'un regard et d'un mot répond à des légendes merveilleuses et se sent, en chevalier, appelé à l'*aventure*. Elle se réduit finalement à l'amour au premier regard. Dans son « Riquet à la houppe », la rencontre amoureuse se fait sous l'égide d'une galanterie rédemptrice et doit ensuite se plier à d'âpres négociations sur ce que chacun donne et perd dans l'échange conjugal.

À L'ENSEIGNE DE *DON QUICHOTTE*

§17

Le carrefour où se rejoignent Perrault et les conteuses est placé sous l'enseigne du *Don Quichotte* de Cervantès tel qu'il se présente à la fin du xvii^e siècle²⁴. En retenant en particulier les premiers épisodes, on avait pu en faire une œuvre *burlesque* dont le héros se méprend sur des fictions extravagantes et voulant vivre à leur manière se heurte aux réalités les plus triviales. Il avait été imité pour dénoncer d'autres fictions aussi néfastes que les livres de chevalerie. Mais des lecteurs avisés comme Perrault ou Saint-Évremond en font une sorte de *classique moderne*, mis sur le même plan que des classiques anciens.

comique sous l'ancien régime, Paris, Kimé, 2001.

²³Voir notre *Métafictions*, Paris, Champion, 2002.

²⁴Sont reprises les idées exposées dans notre article, « La parodie dans les contes de fées, une loi du genre », dans *Burlesque et formes parodiques*, éd. I. Landy-Houillon et M. Ménard, Paris, Seattle, Tübingen, *PFSC*, Biblio 17 (n° 33), 1987, p. 541-552.

S'avisant que l'attaque des livres de chevalerie est désormais vaine (comme celle contre les romans héroïques menée par Marivaux), ils en concluent que ce roman plaît durablement pour d'autres raisons et que *le plus grand fou de la terre* sert au romancier de médium à une intelligence de l'homme et du monde social, et ils sont sans doute sensibles aussi à la diversité des langages et des ressorts des multiples récits, internes ou externes à l'histoire principale, du livre²⁵. Comme Marivaux y est particulièrement sensible dans ses réécritures du *Don Quichotte*, on pouvait aussi y trouver, avec le personnage de Sancho Pança, une compréhension poétique d'un point de vue populaire, de son langage et de ses contes : c'est précisément ce point de vue qui sollicite Perrault et que les frères Grimm entendent préserver au mieux. Cette nouvelle manière de lire le roman de Cervantès est reprise plus largement par les auteurs anglais au XVIII^e siècle, qui s'appuient sur lui pour fonder le *novel* dans son opposition à la *romance*, qui par ailleurs renaît sous d'autres formes à partir des années 1760²⁶. Cette résurgence de la *romance*, assez rapidement faite après avoir servi de contre modèle, s'était déjà produite à une petite échelle et sur un terrain très petit, avec le conte de fées français de la fin du XVII^e siècle, et il s'était inscrit dans le sillage des fables de La Fontaine, c'est-à-dire d'une littérature de sagesse renouvelée. L'œuvre peu ample de Perrault l'appréhende aussi largement que possible, tandis que les œuvres abondantes des conteuses l'infléchissent dans une perspective féminine.

CONCLUSION

§18

Les voies masculine et féminine du burlesque et du romanesque où sont installés Perrault et d'Aulnoy sont tournées dans deux directions contraires. Perrault a tracé une déviation qui transpose le burlesque et en change les termes et surtout le langage, puisqu'il fait de la langue la plus populaire le fondement de la langue commune²⁷ et ne l'utilise pas pour sa bassesse qu'on mime avec hauteur, mais pour transmettre des inventions étranges capables de soutenir de riches questions morales, sociales, politiques. De leur côté, ins-

²⁵Voir notre *Le Singe de don Quichotte, Marivaux, Cervantès et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, *Studies on Voltaire* n° 368, 1999.

²⁶Voir Ronald Paulson, *Don Quixote in England. The Aesthetics of laughter*, Baltimore, John Hopkins UP, 1998. Si le mot « classique » avait la même acception en France, en Espagne et en Angleterre on pourrait parler d'un tournant classique dans la lecture du *Don Quichotte*, comme on peut parler d'un tournant romantique, lui pertinent à l'échelle de l'Europe, voir Anthony Close, *The Romantic Approach to 'Don Quixote'. A Critical History of the Romantic Tradition in the 'Quixote' criticism*, Cambridge UP, 1978.

²⁷Voir l'édition des *Contes* par Roger Zuber pour l'Imprimerie nationale. Nous lui devons l'essentiel de nos réflexions.

tallées sur les terres d'un romanesque dévasté et par la dénonciation cervantin et par le choix des histoires galantes puis du recueil épistolaire fictif et des pseudo-mémoires, les conteuses trouvent dans le conte de fées une échappatoire à ce discrédit : par sa fantaisie outrée le conte de fées entérine et en quelque sorte inscrit dans sa matière même le sentiment d'un ridicule et en même temps il transpose dans un monde de rêves certains traits des grands romans, le tracé de ses intrigues, son attention aux délicatesses du sentiment, quelque chose de son discours et même, ce qui a été peut-être le plus déterminant, une peinture de la situation des femmes et, au-delà, l'expression de leurs désirs. Le conte a été pour l'un, toujours au service de l'absolutisme, et pour l'autre, prise, comme d'autres conteuses, dans des scandales matrimoniaux et familiaux, une école de liberté, dans leur manière de pratiquer des jeux comiques, grâce à ce que Jean Mainil appelle le « rire des fées », dans la conscience de leur sexe. Perrault et d'Aulnoy se rencontrent dans l'ouvrage du conte de fées parce qu'ils apprécient et savent restituer ses traits populaires de langage et d'invention pour des motifs différents et en les investissant de valeurs liées à leur situation culturelle, masculine et féminine, et cette sorte de double culture et de double poétique, cette double approche et cette double sensibilité du conte, restent présentes et actives dans les avatars futurs du conte. C'est cette continuité qui fait de ces œuvres anciennes des classiques modernes, tels que Perrault en avait fait la théorie, et que les conteuses, dans une sorte de marginalité paisible, ont su infléchir²⁸.

Quelques mots à propos de : Jean-Paul Sermain

Jean-Paul Sermain est professeur émérite de littérature française du XVIII^e siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3). Auteur de plusieurs livres sur le roman du XVIII^e siècle (Prévost, Marivaux, etc.), il s'intéresse également au genre du conte auquel il a consacré de nombreux articles et ouvrages. On peut lire en particulier *Métafictions 1670-1730. La réflexivité dans la littérature* (Champion, 2002), *Le conte de fées du classicisme aux lumières* (Desjonquères, 2005), *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident* (Desjonquères, 2009), et consulter les numéros qu'il a dirigés ou co-dirigés pour la revue *Féeries* (n° 1, 2004 ; n° 7, 2010 ; n° 13, 2016 ; n° 16, 2020).

²⁸Voir sur cette double culture notre *La Belle et la Bête, métamorphoses d'un mythe moderne*, à paraître.

Pour citer cet article

Jean-Paul Sermain, « D'Aulnoy et Perrault conteurs : au carrefour de deux cultures », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 23/11/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/702>.

Malaise dans la sociabilité : les « colifichets de lettres » sur Paris dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (lettres 14-28, IIe partie)

Laurence Mall

§1

Dans le roman de Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Julie d'Etange et Saint-Preux, les deux habitants d'une petite ville au pied des Alpes¹ passionnément amoureux, doivent se séparer pour surmonter le préjugé nobiliaire du père de Julie envers Saint-Preux, roturier peu fortuné. Leur ami, Milord Edouard, a des projets pour le jeune homme² et se sert de ses relations à Paris pour le faire pénétrer dans des sociétés choisies. Il y sera accueilli avec bienveillance grâce à cet appui, d'autant qu'il bénéficie

¹Le sous-titre de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* est « Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes ». L'édition utilisée et à laquelle renvoient les numéros de page est celle d'Éric Leborgne et Florence Lotterie, Paris, GF Flammarion, 2018. L'orthographe a été modernisée. Les numéros de lettres renvoient tous à la deuxième partie du roman.

²Londres, « le seul théâtre digne des grands talents », doit être l'étape finale après Paris. Ceux de Saint-Preux, estime Milord Edouard, « sont supérieurs à bien des égards, et je ne désespère pas de lui voir faire en peu de temps à l'aide de quelques amis un chemin digne de son mérite ». Julie doit sentir « qu'à force de succès on peut lever bien des difficultés, et qu'il y a des degrés de considération qui peuvent compenser la naissance, même dans l'esprit de [son] père », L. 9, p. 261. Le séjour à Paris est donc justifié

d'une pension le mettant « en état de faire une figure fort au-dessus de [sa] naissance » (L. 13, p. 278). Bien que le séjour dure près de deux ans, les lettres qu'il écrit à Julie de Paris et auxquelles elle répond sont proportionnellement peu nombreuses. Incrustée, enkystée pourrait-on dire, dans l'univers de la fiction, la critique de la mondanité parisienne qui s'y loge recoupe l'analyse de l'homme social développée dans toute l'œuvre de Rousseau. Selon le dispositif épistolaire romanesque, toute lettre est adressée simultanément à un personnage et à un public. Les lettres du Valais combinaient harmonieusement la plainte amoureuse et la description ethnologique ; les lettres écrites de Paris adoptent davantage une posture dénonciatrice qui paraît leur conférer une relative autonomie par rapport à l'intrigue.

§2

Dans ses relations sur la sociabilité de l'élite parisienne Saint-Preux emprunte des sillons déjà bien tracés : « que les lieux communs usés restent », déclare l'éditeur fictif dans une note de la deuxième lettre écrite de Paris (L. 14, p. 279). Les traités de civilité et les manuels de politesse hérités de la Renaissance, les moralistes classiques mais aussi la philosophie politique remontant aux origines des regroupements humains se penchent tous sur la vie en société. Au XVIII^e siècle, la réflexion se poursuit dans diverses considérations sur les mœurs du siècle³, chez les mémorialistes et les épistoliers, chez les philosophes et les romanciers tels que Montesquieu dans ses *Lettres persanes*. Y sont amplement détaillés et minutieusement pesés les biens et les maux d'une sociabilité intense, en particulier celle qui s'exerce dans les grandes maisons et les salons parisiens, ou dans tout milieu où l'état de civilisation est jugé le plus avancé. Beaucoup dénoncent l'absurdité des codes et rituels d'une politesse compassée, d'humiliantes et obsolètes règles de préséance, le vide de conversations dédiées à la seule démonstration de « l'esprit », la compétition des amours-propres et l'hypocrisie qui l'accompagne, la mesquinerie des coteries et de leurs cabales. Ils n'en nourrissent pas moins un imaginaire positif de la sociabilité comme naturelle et naturellement bénéfique⁴, en contraste avec Rousseau. En effet, dans toute son œuvre, du premier *Discours* aux *Dialogues*, le philosophe genevois analyse la dénaturation profonde de l'homme social que la vie des grandes villes magnifie et quin-

par un projet d'ascension sociale, dont on ne verra guère le développement dans les lettres envoyées à Julie de la capitale.

³Du titre de l'ouvrage de Charles Duclos, ami de Rousseau : *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751).

⁴Par exemple pour d'Holbach, dans *La Morale universelle* (1776), la sociabilité assortie de politesse qui se pratique dans le domaine de la vie privée (en opposition à la vie politique) est un facteur positif d'égalisation sans que la hiérarchie sociale, fondement de l'ordre social, ait à en souffrir. Voir là-dessus Daniel Gordon, *Citizens Without Sovereignty. Equality and Sociability in French Thought, 1670-1799*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 65-70.

tessencie⁵. La vie des salons parisiens à son tour en multiplie les maux. Antoine Lilti a longuement expliqué le rôle proéminent de Rousseau dans cette critique⁶. Lorsqu'Elena Russo résume les traits de la mondanité qu'elle trouve chez Lilti, elle reproche à ce dernier de reprendre ce qu'elle estime être les clichés simplificateurs d'une critique de type barthésien. On remarquera cependant que ce sont les traits mêmes qu'on retrouve tous, sans exception, dans les lettres de Saint-Preux : un monde fermé et exclusif avec son système de codes, sa hiérarchie, son obsession de la distinction et de ses nuances ; ses conversations où l'esprit sert à renforcer la cohérence du cercle ; l'appétit intéressé pour les nouvelles qui concernent exclusivement les membres du groupe, etc.⁷. Ces lettres contribuent donc pleinement à l'élaboration de la critique de la sociabilité de l'élite parisienne et du monde des salons telle qu'elle se développera jusqu'à Proust.

§3

Mais il ne s'agira pas ici de les reprendre comme morceaux d'anthologie dans ce répertoire. D'une part, il s'agira plutôt d'analyser cette critique *telle qu'elle s'inscrit dans le roman* pour y repérer de curieux effets de dédoublement qui, paradoxalement, la fortifient en la déstabilisant. On constatera (comme les personnages eux-mêmes) que dans ce qu'on peut nommer un effet de contagion, le texte de Saint-Preux reproduit nombre de traits qu'il dénonce dans les sociétés qu'il observe, jetant le doute sur la sagesse de ses observations mais confirmant simultanément l'existence de ce qu'il stigmatise. On observera ensuite que dans une lettre dévastatrice (la lettre 27) Julie renvoie à l'insignifiance l'ensemble de l'échange qui précède, tout en inversant ce geste *in extremis*. D'autre part, on pourra s'interroger sur quelques-unes des intuitions sociologiques que la critique rousseauiste contient négativement sous forme de rejet passionné, mais auxquelles la lectrice ou le lecteur moderne peut être sensible pour leur acuité.

C'EST CELUI QUI LE DIT QUI L'EST

§4

Avec son habituelle sévérité de « prêcheuse », Julie accuse Saint-Preux de s'être laissé contaminer par le poison de l'esprit ambiant⁸. Mais ce qui est en jeu n'est pas (seulement)

⁵ Sur la place fondamentale de Paris dans l'analyse rousseauiste des pièges où s'est prise l'humanité civilisée, voir les pages éclairantes de Karlheinz Stierle dans *La Capitale des signes. Paris et son discours* [1993], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, trad. Marianne Rocher-Jacquín, 2001, p. 67-75.

⁶ Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

⁷ Voir Elena Russo, compte rendu de *The World of the Salons : Sociability and Worldliness in Eighteenth-Century Paris* (traduction de l'ouvrage d'A. Lilti mentionné ci-dessus), dans *Reviews in History*, review n° 2041, [En ligne] <https://reviews.history.ac.uk/review/2041>

⁸ Dans la lettre 15 : « Dis-moi, [...] en quelle langue ou plutôt en quel jargon est la relation de ta dernière

le style. C'est le type de rapport entretenu par l'observateur avec les personnes observées, c'est son regard, ce sont ses choix d'objets et de stratégie, tous étroitement dépendants. Que Saint-Preux dénonce le sarcasme par l'ironie, le bel esprit par des formules spirituelles⁹ ne peut que frapper d'emblée. Pire, il s'enfonce lui-même dans l'insignifiance lorsqu'il évoque celles de ses hôtes : il fait babiller le « babil » (L. 17, p. 307), et plonge dans le dénigrement pour critiquer la médisance. En effet, il fait sienne la négativité implacable qu'il attribue à ses hôtes, et les discussions de morale les plus approfondies dont il est témoin se réduisent, se dégradent et se délitent sous sa plume. Si on pense mal de l'espèce humaine dans les salons (L. 17, p. 300), Saint-Preux ne pense pas mieux de celle qu'il y rencontre. Ne relevant aucune substance parmi les innombrables propos auxquels il est exposé, il semble s'exclure de tout échange intellectuel ou ne rien y contribuer malgré les efforts de ses interlocuteurs¹⁰, ce que le texte enregistre dans ses silences sur ce point. Alors que l'absence de profondeur ou d'épaisseur est attribuée à l'objet, une interrogation surgit : ne viendrait-elle pas de l'investigation elle-même ? Car on comprend bien que si toutes les conversations de salon ne sont pas lourdes de sens, la critique systématique et absolue de Saint-Preux est manifestement déséquilibrée¹¹.

§5

Un autre motif revient sous sa plume : celui de l'absence de sensibilité dans ce monde parisien. Mais le regard de l'épistolier sur ses hôtes est un regard dur et déshumanisant, sous lequel ils apparaissent exsangues, dévitalisés. Méfiant, il ne voit dans l'amabilité qui lui est accordée que politesse vide, dans l'accueil chaleureux qui lui est fait que « sentiments suspects » et « confiance trompeuse » (L. 14, p. 280). Mais c'est aussi que d'emblée son cœur est fermé au monde extérieur¹² de sorte qu'il s'interdit dès l'abord toute possibilité de plaisir et d'intimité avec les gens qu'il fréquente. La sympathie, indispensable à la compréhension des rapports sociaux selon David Hume et Adam Smith¹³, est

lettre ? », p. 286 ; « Il y a de la recherche et du jeu dans plusieurs de tes lettres », p. 287.

⁹En voici un exemple, sans doute. Parlant des femmes qui se recherchent parce qu'elles ne peuvent aller seules au théâtre, Saint-Preux écrit : « le désir d'aller au spectacle les fait lier, l'ennui d'y aller ensemble les fait rompre », L. 21, p. 326.

¹⁰« On y parle de tout pour que chacun ait quelque chose à dire », L. 14, p. 281.

¹¹On n'invoquera ici que la correspondance de Graffigny qui montre à quel point les conversations des salons pouvaient satisfaire intellectuellement leurs participants.

¹²« [...] n'apercevant rien qui te ressemble, je me recueille au milieu du bruit et converse en secret avec toi », L. 17, p. 295.

¹³Sur le rôle complexe de la sympathie chez Hume et Smith comme détermination anthropologique de la sociabilité et « opérateur de jugement », sa place dans l'observation sociale et son articulation avec la distance nécessaire à cette observation, voir les riches analyses de Claude Gautier, *Voir et connaître la société. Regarder à distance dans les Lumières écossaises*, Paris, ENS Éditions, 2020.

§6

absente au sein même des lettres qui en déplorent l'absence chez autrui.

« Autre que d'autres et même que les siens, là est toujours la duplicité de la distinction¹⁴ ». Paris est comme clôturé, ses habitants comme séquestrés dans des lettres qui dessinent des espaces de plus en plus fermés au plus grand nombre, comme obsédées par l'image et la pratique de la distinction par l'exclusion¹⁵. L'absence radicale de différenciation entre les individus – pas une personne n'est nommée, pas une seule n'est singularisée dans le texte – rejoue ce qui est condamné dans la sociabilité mondaine telle qu'elle y est figurée : la soif grégaire, et par là vaine, de distinction. Certes l'anonymat est attendu dans le « portrait collectif » de mise dans les études de mœurs¹⁶. Mais ici, l'usage fréquent du pronom « on », bien différent du « on » communautaire de la scène des vendanges à Clarens, décrit et produit en même temps une masse indifférenciée de figures rigides, « marionnettes » à l'emploi du temps contraint (L. 17, p. 301), soumises aux pouvoirs déléterés d'une opinion de groupe. Les êtres flottent dans leurs formes, détachés de leur histoire, de leurs orientations, de leurs motivations. Refusant toute possibilité d'individualisation dans ses descriptions ou analyses, l'épistolier, ici encore, accomplit ce qu'il décrit. Bref, les lettres présentent des comportements largement coupés de leur sens et les nomment insensés.

UNE DÉMONSTRATION DÉDOUBLÉE

§7

Dans ces lettres à thèse, la critique risque d'apparaître comme un effet de positionnement de l'observateur, ce dont Rousseau a donné conscience à ses personnages. L'extrême réflexivité qu'il leur a prêtée mène Saint-Preux à reconnaître ses propres limites dans la tâche d'observateur qu'il s'est attribuée. Il admet la difficulté d'acquérir un savoir juste sur une société où il lui faut être admis pour pouvoir l'observer, mais qu'il ne peut ni ne veut connaître de trop près par une participation active¹⁷. « Dans l'école du monde comme dans celle de l'amour, il faut commencer par pratiquer ce qu'on veut apprendre »

¹⁴Pour Simmel, « la question n'est pas d'être identique à soi (de former par exemple une unité psychique, qui induirait un certain type de communauté politique) mais d'être autre que d'autres. Autre que d'autres et même que les siens, là est toujours la duplicité de la distinction », écrit Marielle Macé, dans *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 130.

¹⁵Jusqu'à l'ironie du « cabinet reculé » (L. 26, p. 358) mais ouvert à tous, où se clôt effectivement le séjour à Paris dans les bras d'une prostituée.

¹⁶Voir là-dessus Barbara Carnevali, « Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'"éthopée" », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010, 2, 65^e année, p. 291-322.

¹⁷Voir la réflexion limpide sur les dilemmes de l'observation participante – qui sont ceux du sociologue – dans la lettre 17, p. 296.

(L. 17, p. 296-297), ce qu'il fait sans le faire, soulignant son désengagement quand bien même il se dit « tout à fait dans le torrent » (L. 17, p. 295). L'inconfort de cette position se lit dans l'autocritique qu'il mène au cours de l'échange, concédant ici un excès (« tableau trop chargé, sans doute », L. 21, p. 329), là une influence de l'objet sur les manières d'observer (« [...] sans y songer on prend des manières assortissantes aux choses qu'on dit » (L. 21, p. 331), manières d'écrire (« [...] je vous ai écrit à peu près comme on parle en certaines sociétés » (L. 16, p. 290), manières de penser, même (« Insensiblement je juge et raisonne comme j'entends juger et raisonner tout le monde », L. 17, p. 308). Mais il n'en estime pas moins ses phrases « claires et même énergiques » (L. 16, p. 290). Rousseau cherche donc à établir simultanément le pouvoir corrosif de la société parisienne, et la force de résistance de son critique.

§8

C'est surtout Julie qui déstabilise la critique en règle que mène son amant. Elle ironise, on l'a vu, sur le ton qu'il adopte, mais plus directement encore analyse en termes de positionnement défectueux les contradictions de Saint-Preux¹⁸. Se plaint-il de l'exclusivité des salons et de l'indifférence de leurs membres envers tous les autres groupes de la société ? Elle lui conseille fort logiquement de faire lui-même ce qu'il reproche à autrui de ne pas faire, en l'occurrence de fréquenter d'autres milieux (L. 27, p. 366). Ne trouve-t-il autour de lui que froideur et indifférence ? C'est qu'il est incapable de dépasser la surface des êtres (L. 27, p. 361). Si la frivolité, l'hypocrisie et l'ennui d'une vie vide lui paraissent les fruits de la sociabilité mondaine, c'est qu'il n'a su fréquenter que des petits-maîtres, donnant alors « quelque idée du désordre d'un petit nombre, injustement généralisée » (L. 27, p. 361). S'il ne voit qu'oisiveté, que ne s'engageait-il dans des activités utiles (L. 27, p. 365) ? Etc. Bref, Julie lectrice de Saint-Preux se fonde dans la lectrice de *La Nouvelle Héloïse*, formulant les objections qui se profilent à l'esprit au fil des pages, et confortant cette lectrice dans ses résistances (éventuelles) à la négativité tranchée de ces lettres.

§9

Pourtant, un flottement, une certaine incohérence même marquent à leur tour les reproches que Julie adresse à Saint-Preux concernant à la fois ses « relations » et l'objet de ses observations, dans la très critique lettre 27. Nous savons que Saint-Preux entre dans le monde grâce à l'introduction de Milord Edouard. Il ne se familiarisera avec divers groupes de l'élite sociale qu'après avoir consulté « quelques gens éclairés [qu'il a] choisis pour guides parmi les connaissances que [lui] a donné [sic] Milord Edouard »

¹⁸A. Lilti examine ces pages p. 197-198 de son *Monde des Salons*, mais dans la perspective et avec les préoccupations qui sont les siennes. Saint-Preux y est une figure du Rousseau homme de lettres dans le monde et forcé à la duplicité. Mais si, comme l'écrit Benoît Mély, il importait à Rousseau d'être reconnu par l'élite sociale « comme un intellectuel de valeur », cette préoccupation est manifestement étrangère à Saint-Preux. Voir B. Mély, *Jean-Jacques Rousseau. Un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve, 1985, p. 297.

(L. 17, p. 297). Or Julie lui reproche d'avoir choisi d'approfondir le milieu qui pourtant lui était donné à connaître, de s'être associé avec des « précieuses » et des « gens désœuvrés » (L. 27, p. 361), « de jeunes étourdis » (L. 27, p. 365) qui néanmoins appartiennent, on peut le présumer, au cercle de relations du très respecté Milord Edouard¹⁹. Qu'aurait dû faire Saint-Preux ? Un vaste programme est esquissé en deux mots : étudier l'humanité dans tous les milieux, à l'aide d'hommes « graves et studieux » (L. 27, p. 365). Saint-Preux lui-même avait annoncé ce même objet : « connaître l'homme » pour l'étudier dans ses diverses relations, « entassés par multitudes dans les mêmes lieux » (L. 16, p. 292). Doit-il se consacrer à l'étude de tous les habitants des grandes villes (L. 16, p. 293), des Français, et (parfois) des « hommes de tous les états et même des femmes » puisqu'on observe chez elles aussi bien « du savoir et de la raison » (L. 14, p. 280) ? Tâche grandiose, et impossible. C'est finalement au monde des salons et de l'élite que Saint-Preux se confinera, sans pourtant que soit abandonné le souci de généralité. Rien d'étonnant à ce que ses lectrices, Julie et Claire, aient « pu prendre toutes deux le change sur [son] objet » (L. 16, p. 291). Mais il avait promptement admis qu'il se contenterait de jouer à l'« homme amusant », en tant qu'étranger et protestant qui ne peut « avoir aucune affaire en ce pays » (L. 17, p. 297), réduisant considérablement la portée de ses observations.

§10

La forte exigence de Julie ne surgit pleinement qu'à la fin du groupe de lettres envoyées de Paris, qui alors apparaissent comme des « colifichets de lettres » (L. 27, p. 365) vidées de toute substance mais remplies de tout ce qui a été dénoncé : la peur du ridicule (L. 27, p. 363), le rétrécissement social des connaissances (L. 27, p. 365), la concentration sur les apparences (le « vernis extérieur »), sur les usages à la mode et les désordres particuliers, sur la médisance mondaine (L. 27, p. 361). C'est bien que la tension entre la démonstration *dans* la fiction et la démonstration *de* la fiction complique la critique de la sociabilité urbaine dans ces lettres. Par exemple, ce que Marielle Macé appelle les « effets de seuil²⁰ » de la mondanité est simultanément dit et contredit par Saint-Preux, qui franchit aisément seuil après seuil. Il faut que le personnage pénètre partout tout en dénonçant une impénétrabilité. Il faut qu'on l'accueille, et qu'il se dise étranger. Le souci dominant de l'opposition des valeurs entre le personnage de Saint-Preux et les Parisiens (et entre Julie et les Parisiennes) doit parfois s'établir comme en dépit de ce qui peut être observé dans la mesure où le matériel se distribue impérativement dans deux colonnes distinctes : hypocrisie/sincérité, aliénation/authenticité, etc. Et ce, d'autant que le héros

¹⁹ Cf « Je ne fréquente que les sociétés où les amis de Milord Edouard m'ont introduit », L. 14, p. 284.

²⁰ M. Macé, *op. cit.*, p. 120.

amoureux utilise ces lettres et leur système de contrastes pour que s'en dégagent à la fois un autoportrait avantageux et un hommage à Julie.

§II

Par un tour supplémentaire de la spirale, dans un post-scriptum plutôt extraordinaire à la lettre 27, dernière lettre de l'échange (p. 368), Julie indique qu'elle a lu des copies de lettres de Saint-Preux adressées de Paris à Milord Edouard (qui est à Londres), lettres « pleines de réflexions graves et judicieuses » sur des « sujets importants » comme la vie politique du pays. De tortueux et affectueux reproches sont alors formulés que je paraphraserai ainsi : ces lettres profondes corrigent l'impression produite par vos colifichets de lettres ; mais elles ne me sont pas adressées ; vous ne m'estimez pas assez pour m'envoyer des lettres substantielles ; mais comme je suis femme, la politique ne m'intéresse pas ; mais comme je vous aime je les aurais lues pour vous admirer et satisfaire ainsi votre vanité. De même que le Rica des *Lettres persanes*, dans sa légère et spirituelle correspondance, avait saisi plus profondément les mœurs parisiennes que le grave et philosophe Usbek, dans ses lettres frivoles Saint-Preux aura pu fournir la démonstration de ce qu'il dénonce dans le ton même et les objets de sa dénonciation. C'est bien l'effet recherché par Rousseau, mais il risque de compromettre et son personnage, et son analyse, car il lui faut *en même temps* sauvegarder l'intégrité morale et l'autorité intellectuelle de son héros. D'où l'existence de cette correspondance parallèle fantôme qui les reconstruit silencieusement.

INTUITIONS EN CREUX

§I2

Rousseau contrôle ses dérives (stratégiques), et utilise les oscillations entre les affirmations et les nuances voire les contradictions qui leur sont apportées – elles-mêmes sujettes à caution – pour persuader de la bonne foi de ses personnages et bien sûr de la validité ultime de sa vision négative du monde mondain. Mais il est des intuitions qui échappent pour ainsi dire à la fonction répulsive de ces stratégies pour constituer les fragments d'une vision plus égalitaire des sexes et d'une psychologie sociale de la modernité.

§I3

Vers la fin de son séjour, la recherche d'une vérité intérieure derrière la fausseté des apparences s'était finalement révélée fructueuse pour le héros. Dans la lettre 21 il est invité par plusieurs femmes à une partie de campagne avec « quelques nouveaux débarqués » (p. 330). Là, une fois ôtées leur rouge et leur façade de parade, les Parisiennes loin de leurs salons se montrent gaies, douces, charitables, et dans leur vérité profonde, authentiquement féminines. « Quand ce serait Julie, elle ne ferait pas autrement ! » (L. 21, p. 332). Mais qu'y apprend-on d'autre ? Que « la société agréable et douce » que forme ce groupe miraculeusement réformé ne l'était que grâce aux lumières des femmes. Dans

une comparaison avec les femmes d'autres nations, Saint-Preux estime que la Française est si éclairée, si judicieuse que « l'on croit combattre avec un homme, tant elle sait s'armer de raison et faire de nécessité vertu » (L. 21, p. 332-333). Il lui faudra attendre d'être parmi « cet ordre de femmes » (L. 26, p. 357) particulier que sont les prostituées pour rencontrer des femmes sans intérêt : « [...] pour la première fois depuis que j'étais à Paris, je vis des femmes embarrassées à soutenir un entretien raisonnable » (L. 26, p. 356). Ce n'est qu'à Paris « qu'une femme apprend à parler, agir et penser comme eux [les hommes], et eux comme elle » (L. 21, p. 326), d'où, finalement, l'agrément et l'aisance de sa compagnie, où qu'elle soit.

§14 *Comme eux, comme elles* : l'extrême symétrie entre hommes et femmes, si répugnante pour Rousseau, s'étend jusque dans les comportements sexuels, dans l'adultère, par exemple. C'est alors que se laisse saisir en un éclair une défense rafraîchissante de la liberté sexuelle détachée de tout lien affectif. Un interlocuteur explique que les femmes du monde ont plusieurs amants et peuvent plus tard en rencontrer un sans état d'âme. Saint-Preux s'indigne (« Comment on ne tressaillit pas à sa rencontre ! ») ; « vous me faites rire, interrompit-il [l'interlocuteur], avec vos tressaillements. Vous voudriez donc que nos femmes ne fissent autre chose que tomber en syncope ? » (L. 21, p. 329) – réplique cinglante au sentimentalisme émotionnel associé au féminin. Démarche, teint, regard, propos ou manières, « rien de tout cela n'est à elle » (L. 21, p. 330). Le refus de se révéler tout entière à tout moment, de s'appartenir uniment, voire d'appartenir pleinement à son genre sexué, autorise un écart de soi à soi qui pour nous désigne une liberté et une protection.

§15 Posons que sous la critique négative de la sociabilité parisienne telle qu'elle est formulée par ce personnage romanesque percent des intuitions sur ce thème, développées par des penseurs sociologues comme Georg Simmel²¹, Erving Goffman, ou encore Richard Sennett. Évoquons-en rapidement quelques-unes.

§16 Alors qu'il centre sa critique autour de l'élite urbaine, Saint-Preux n'en dégage pas moins des caractéristiques psychologiques avancées par le sociologue allemand Georg Simmel pour qualifier l'habitant de la grande ville, en particulier ce qu'il appelle la « réserve », qui permet l'autoconservation dans le flot de rencontres extérieures continues qui caractérise le mode de vie urbain en général. Une certaine indifférence à autrui, ou du moins une mise en réserve, une économie des dons affectifs est ce qui rend possible la

²¹Simmel fera de la combinaison de ce qu'il appelle « la tendance à l'imitation » et « la tendance à l'indifférenciation » (repérée par Saint-Preux) le cœur de son étude de la mode. Voir G. Simmel, dans *Philosophie de la modernité*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 2004, la section « La Mode » [publication originale : 1923], p. 122-150.

vie en société dans la ville moderne²². Voici ce qu'explique Céline Bonicco dans un article sur Simmel et la ville, et qui rejoint ce que déplore Saint-Preux :

Ainsi la distance sociale, c'est-à-dire le contraire de la fusion ou encore le quant-à-soi, est-elle l'attitude qui préserve de la désintégration, risque inhérent à l'étroitesse des contacts physiques. La distance spirituelle est proportionnelle à la proximité physique. La réserve constitue un nouveau type de relations sociales entre les individus, superficiel, éphémère et segmentaire, qui leur permet de circuler au sein des mondes différents et des contacts incessants auxquels ils sont soumis quotidiennement. Pour pouvoir évoluer dans ce réseau de relations serré et dense, il importe d'avoir, à chaque fois, du jeu, de se tenir sur ses gardes, de ne pas trop s'engager. La réserve comprise de manière positive comme forme effective et non comme manque, se rattache à une forme pure du social : la sociabilité²³.

§17

La célèbre lamentation qui conclut la lettre 14, « Jusqu'ici j'ai vu beaucoup de masques ; quand verrai-je des visages d'hommes ? » (p. 284), est un topos bien frappé mais qui pointe aussi vers la reconnaissance de ce qu'Erving Goffman appelle le *front* ou la face dans les stratégies de représentations de soi (dans la « dramaturgie de la vie quotidienne ») qu'entraîne toute vie sociale²⁴. Comme l'avance Frédéric Keck à propos du concept de « face » chez le sociologue américain :

La notion de face est [...] plus intéressante que celle de masque [...] car le masque laisse toujours supposer une réalité plus profonde qu'il cache comme une intériorité secrète, alors que la notion de face oblige à rester à la surface de la vie sociale pour observer les effets de sens qui y apparaissent. C'est parce que la surface des interactions sociales est en rapport avec une négativité plus profonde et intolérable qu'elle se replie sur elle-même en permanence pour produire de nouveaux effets de sens et des formes de réflexivité, c'est-à-dire des sujets ou des « soi » (*self*)²⁵.

²²G. Simmel, dans *Philosophie de la modernité*, op. cit., chapitre II, « La ville » [publication originale : 1903]. Voir en particulier la section intitulée « La réserve de l'habitant des grandes villes », p. 175-176.

²³C. Bonicco, « La ville comme forme de la vie moderne. L'étranger et le passant dans la philosophie de Georg Simmel », *Cahiers philosophiques*, 2009/2, n° 118, p. 53.

²⁴E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* [1959], Londres, Penguin Books, 1990. Voir la section « Front » défini comme « l'équipement expressif » qu'utilise l'individu dans sa performance sociale, p. 32-40.

²⁵Fr. Keck, « Erving Goffman et les rites de la vie quotidienne », Groupe d'études « La philosophie au sens large » animé par Pierre Macherey, 01/12/2004, [En ligne] https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/01-12-2004_keck_Goffman.pdf

§18

Saint-Preux, dans ses observations sur les assemblées dans le monde, exprime la frustration de ne jamais pouvoir accéder à l'intériorité des « hommes à qui l'on parle » : « on n'aperçoit d'eux que leur figure » (L. 14, p. 284). Mais le respect des distances, des codes et des rituels est protecteur. Chacun.e gardant la face ménage aussi bien celle d'autrui. On ne fouille pas les expressions, on ne sonde pas les reins ; aucune intrusion dans l'intériorité de chacun.e., ce qui permet en retour une familiarité aisée, non menaçante, telle qu'elle est décrite (et critiquée) par l'épistolier dans la lettre 14 en particulier. Dans une perspective assez similaire, la possibilité pour l'individu de se faire autre que ce à quoi l'ont destiné la nature ou la société est pour Richard Sennett le plus grand bénéfice que la vie urbaine pouvait offrir aux hommes et femmes du XVIII^e siècle²⁶. Saint-Preux rejoint négativement la thèse de Sennett en critiquant la liberté qu'ont les femmes d'échapper aux contraintes de genre dans ces sociétés qu'il fréquente, et plus largement le droit à présenter à autrui « un être différent du [sien] » (L. 21, p. 330). L'altérité, qui est altération pour Rousseau, apparaît en creux comme alternative.

§19

Grossis et moralisés, les comportements d'adaptation à autrui et les « vertus plus flexibles » (L. 19, p. 317) qu'ils requièrent sont fortement stigmatisés comme intéressés et surtout hypocrites. Les mécanismes protecteurs, voire libérateurs de la sociabilité paraissent littéralement inconcevables, incompréhensibles, in formulables pour l'observateur tel que le construit la fiction, à savoir pour une « âme sensible » en quête d'authenticité. Sans Julie, le monde est un vaste désert, un chaos dénué de sens, un « tableau mouvant » (L. 14, p. 284) de pures apparences²⁷. Derrière la critique cependant se dessinent en creux des valeurs certes niées vigoureusement par Rousseau et son personnage, mais qui surgissent malgré tout dans les interstices du texte.

CONCLUSION

§20

La Nouvelle Héloïse est la tentative la plus éclatante du siècle pour dire les plaisirs et douleurs psychiques d'une vie affective d'une très grande intensité, tout en proposant une utopie communautaire propre à favoriser l'épanouissement bien ordonné des facultés humaines. Dans ses héros épistoliers le roman met en jeu, en scène et en œuvre des individus passionnés, à la sincérité lyrique, qui sont aussi de redoutables analystes.

²⁶R. Sennett, *The Fall of Public Man*, New York/London, W. W. Norton & Company, 2017 (1^{re} édition, 1974). Voir les pages 141-153 sur Rousseau et sa condamnation de la ville comme théâtre.

²⁷Voir le livre important de Barbara Carnevali, *Social Appearances. A philosophy of Display and Prestige*, trad. Zakiya Hanafi, New York, Columbia UP, 2020. Sur la critique « romantique » des apparences fondée par Rousseau, voir p. 72-80.

À Paris, dans sa quête d'authenticité, Saint-Preux ne peut être qu'extrêmement sensible à ce qui la contredit dans la vie sociale, et aveugle ou insensible aux plaisirs et bénéfices que cette dernière procure à ceux et celles qui y sont plongés. Dans une quasi-inertie faisant aisément ressortir en contraste l'énergie passionnée de ses adresses à Julie, il reste curieusement marginal jusqu'au bout, comme fermé à l'expérience que pourtant il affirme vivre. Les milieux fréquentés par le héros se donnent comme des espaces insubstantiels, sorte de magma transparent, alors qu'il en décrit aussi bien l'opacité. Ses observations soulèvent des questions sur la vie en société et ses nécessités que le roman désigne négativement mais ne cherche pas à résoudre, dans le détachement du monde qu'il préconise. Julie, de son côté, se lance dans de vastes considérations sur une vie sociale dont elle n'a pas l'expérience. Rousseau combine classiquement science et nescience chez ses personnages innocents qui doivent pourtant dire la dangereuse corruption du monde pour la rejeter.

§21

Le contrôle auctorial se déploie dans les strates critiques (la critique de Saint-Preux, la critique qu'en fait Julie, la critique que fait l'éditeur fictif de ces critiques) qui contiennent tout à la fois la reconnaissance des lieux communs sur les pratiques mondaines de l'époque que décline le héros, et celle des signes (rejetés) d'une modernité où les apparences mêmes sont constitutives de l'être social. Intuitions hostiles d'une liberté par les masques ou critiques parfois banales de l'hypocrisie, peu importe, puisqu'il ne s'agit jamais que d'évider la substance du monde social pour mieux sustenter l'anti-Paris que sera Clarens. Suprême ironie, puisqu'à Clarens apparaîtront clôture, hiérarchie, masques, solitude au sein du groupe, statisme de la répétition, nécessité de l'illusion et duplicité. Rétrospectivement, on peut penser que la représentation de la sociabilité que proposent les lettres parisiennes de la deuxième partie n'est peut-être pas, au fond, la plus sombre du roman de Rousseau.

Quelques mots à propos de : Laurence Mall

Laurence Mall est *Associate Professor* de français à l'Université d'Illinois à Urbana-Champaign. Spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle, elle a publié deux ouvrages sur Rousseau, dont *Origines et retraites dans La Nouvelle Héloïse* (1997). Ses recherches les plus récentes portent sur la représentation du monde du travail et de la vie quotidienne dans les œuvres de Louis Sébastien Mercier et de Rétif de la Bretonne.

Pour citer cet article

Laurence Mall, « Malaise dans la sociabilité : les « colifichets de lettres » sur Paris dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (lettres 14-28, IIe partie) », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 23/11/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/708>.

”Pour jamais” : *La Nouvelle Héloïse* et l’irréversible

Nicolas Fréry

§I

« Mais je venais rechercher le passé qui n’était plus et qui ne pouvait renaître¹ », écrit amèrement Jean-Jacques Rousseau au livre VI des *Confessions*. Le sentiment de l’irréversible, c’est-à-dire la conscience qu’« aujourd’hui devenu hier et irrémédiablement refoulé ne nous sera plus jamais rendu » (Vladimir Jankélévitch²), est au cœur de la pensée et de l’imaginaire de Rousseau. À l’échelle de l’existence singulière comme de l’histoire collective, l’auteur ne cesse de méditer sur la hantise de la perte et sur l’inéluctable scission entre le présent et le passé. Dans *La Nouvelle Héloïse*, l’impossibilité d’inverser le cours du temps est déplorée dès la deuxième lettre. « Avec quelle ardeur ne voudrais-je pas revenir sur le passé³ ? », s’écrie Saint-Preux, qui identifie tout au long du roman

¹Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre VI, dans *Œuvres Complètes* [désormais OC], éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. I, p. 270.

²Vladimir Jankélévitch, *L’Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 1974, p. 25. Selon Jankélévitch, l’irréversibilité « n’est pas un caractère du temps parmi d’autres caractères, il est la temporalité même du temps » (*ibid.*, p. 7) et il constitue « le *pathos* fondamental de l’existence » (*Penser la mort ?*, Paris, Liana Lévi, 1994, p. 21).

³J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, éd. E. Leborgne et F. Lotterie, Paris, GF, 2018, I, 2, p. 59. C’est à cette édition que nous nous référerons tout au long de la présente étude.

des « points de non-retour », « des déchirures qui se font dans le tissu du temps⁴ ». Ce tragique de l'irréversibilité reçoit sous la plume de Rousseau une formulation privilégiée : la locution *pour toujours* – ou plutôt son équivalent dans la langue classique, *pour jamais*⁵ – associée au lexique de la disparition ou de la cessation (« perdre pour jamais », « s'éteindre pour jamais », « renoncer pour jamais »). Jankélévitch commente le vertige suscité par ces mots : « C'en est fini pour toujours. Comprenez-vous ce que signifient ces trois syllabes : *pour toujours* ? La raison le conçoit sans peine, et pourtant on ne saurait réaliser une telle pensée, c'est-à-dire la prendre au sérieux, sans frémir⁶ ». Confronté à l'insoutenable perspective d'une séparation définitive, Saint-Preux, dans la troisième partie du roman, répète avec insistance : « adieu pour jamais⁷ ». Cette formule, comme l'ont relevé des critiques⁸, est riche de souvenirs littéraires. Saint-Preux fait en effet siens les « mots cruels » que Bérénice, dans une des plus célèbres tirades de Racine, déclare être un supplice pour les amants :

Je n'écoute plus rien : et, pour jamais, adieu...
 Pour jamais ! Ah, seigneur ! Songez-vous en vous-même
 Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?
 Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
 Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ;
 Que le jour recommence, et que le jour finisse,
 Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
 Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus ? (Racine, *Bérénice*, acte IV, scène 5,
 v. IIII-III7)

§2

Parmi les nombreux liens qui se nouent entre *La Nouvelle Héloïse* et *Bérénice*, la tragédie la plus sollicitée quelques années plus tôt dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau retient avant tout de la pièce de Racine la peur de la perte éternelle, la hantise d'un

⁴Claude Labrosse, « Puissance de la fiction, pouvoirs de l'instant », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 5, 1991, p. 32 et p. 34.

⁵« On dit, à *jamais*, pour dire, *toujours* ; & c'est dans ce sens qu'on dit, *Dieu soit béni à jamais*. Et on dit, *Adieu pour jamais*, pour dire, *Adieu pour toujours* » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

⁶Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1992, p. 322.

⁷*La Nouvelle Héloïse*, III, 5, p. 381 et III, 18, p. 444. Jean-François Perrin évoque « la litanie racinienne du "pour jamais" filée depuis les premières lettres du roman » (*Poétique romanesque de la mémoire avant Proust*, t. I, « Éros réminiscent (XVII^e-XVIII^e siècles) », Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 261).

⁸Voir notamment Catherine Ramond, « L'influence racinienne sur *La Nouvelle Héloïse* » et Robin Howells, « Cédipe, Narcisse. Sur l'intertexte racinien dans *La Nouvelle Héloïse* », *L'Amour dans La Nouvelle Héloïse*, dir. J. Berchtold et F. Rosset, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 2002, p. 203-214 et p. 215-228.

pour jamais qui résonne cruellement comme un *jamais plus*. « Tragédie de l'ultimité », selon les mots de Jankélévitch, *Bérénice* l'est au sens où « l'ultimité n'est qu'un autre nom pour l'irréversible⁹ ».

§3

Or, si *Julie* n'est pas une *Nouvelle Bérénice*, c'est parce que *La Nouvelle Héloïse*, autant qu'un roman de la séparation, est un roman du retour¹⁰. Dans la deuxième moitié de l'œuvre, loin que le jour recommence et que le jour finisse sans que jamais Saint-Preux puisse voir Julie, les amants sont réunis à l'initiative de Wolmar. Néanmoins, c'est précisément le retour dans les lieux qui leur fait éprouver plus cruellement l'impossible retour dans le temps. Revoyant « l'asile » de Meillerie inchangé, Saint-Preux constate combien « les temps heureux ne sont plus ; ils ont disparu *pour jamais* » (IV, 17, p. 616). Selon une dialectique de la proximité et de la distance constante dans *La Nouvelle Héloïse* (présence dans la distance, distance dans la présence), c'est lorsqu'ils fréquentent le même espace que Julie et Saint-Preux mesurent plus que jamais combien leur liaison est révolue. Tel est bien le souhait de Wolmar, dont le dessein, pour guérir les amants de leur passion, est tantôt de les confronter à l'irréversible (Mme de Wolmar n'est plus Julie), tantôt d'effacer de leur mémoire un passé définitivement perdu. Néanmoins, ce froid expérimentateur oublie que l'amour est un irrévocable, c'est-à-dire qu'il est de l'ordre d'un « passé qui ne peut pas être nié¹¹ ». Irrémédiable, la passion de Julie et de Saint-Preux demeurera pour jamais en dépit de l'irréversible passage du temps. Si Saint-Preux et Julie ne peuvent revivre le passé, ils sont tout autant incapables, malgré les savants stratagèmes de Wolmar, de l'effacer ou de le neutraliser. N'est-ce pas le propre du tragique rousseauiste que de considérer que le « mal est sans retour, qu'une fois franchi un certain seuil fatal, l'âme est perdue et n'a d'autre ressource que d'accepter sa perte¹² » ?

§4

Notre propos sera d'explorer, à partir d'une triple perspective, les enjeux esthétiques et existentiels de la hantise du *pour jamais* et du *jamais plus* dans *La Nouvelle Héloïse*. Il s'agira d'abord d'interpréter les résurgences de *Bérénice* dans les pages du roman consacrées à la peur de la séparation définitive. Nous nous demanderons ensuite en quoi le retour dans les lieux rend plus sensible l'impossible réversion dans le temps. Il faudra, enfin, montrer que, dans *La Nouvelle Héloïse*, l'amour est un irrémédiable qui ne saurait être résorbé par le travail sur la mémoire et le désenchantement des lieux auquel procède

⁹V. Jankélévitch, *La Mort*, op. cit., p. 328 ; *Le Je ne sais quoi et le Presque-Rien*, Seuil, 1980, p. 139.

¹⁰Voir à ce sujet Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 153-165 et Jean-Marie Roulin, « De Tinian à Clarens, les enjeux du retour de Saint-Preux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010/2, vol. 110, p. 259-274.

¹¹V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 260.

¹²J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p. 29.

Wolmar.

« QUOI, JE NE LA VERRAI PLUS ! » : DE *BÉRÉNICE* À *LA NOUVELLE HÉLOÏSE*

§5

« Ne m'as-tu pas trop entendue¹³ ? » ; « que ne puis-je me cacher au sein de la terre¹⁴ ! » ; « ce sentiment est aussi pur que le jour qui m'éclaire¹⁵ » : si de nombreux souvenirs de *Phèdre* affleurent dans *La Nouvelle Héloïse*, la tragédie racinienne avec laquelle le roman de Rousseau a le plus d'affinités est à n'en pas douter *Bérénice*. On ne s'en étonne pas quand on connaît la place accordée à la tragédie de 1670 dans la *Lettre à d'Alembert*, où la seule pièce davantage citée est *Le Misanthrope*. Après avoir reconnu son vif goût pour *Bérénice*, Rousseau fait du commentaire de cette pièce un jalon dans sa déconstruction de la notion de *catharsis*. Il soutient en effet que plutôt que d'admirer au dénouement la fermeté de Titus, le spectateur se laisse attendrir par les plaintes de Bérénice. Ainsi déclare-t-il, en détournant malicieusement les mots de Suétone qui fournissent à Racine le canevas de sa pièce : « l'Empereur la renvoie *invitus invitam*, on peut ajouter *invito spectatore*. Titus a beau rester Romain, il est seul de son parti ; tous les Spectateurs ont épousé Bérénice¹⁶ ». Ce thème, éminemment pathétique, de la séparation qui intervient malgré l'amour réciproque, est au cœur de *La Nouvelle Héloïse*. Comme *Bérénice* (« Hélas ! à quel amour on veut que je renonce », acte II, scène 2), *La Nouvelle Héloïse* repose sur un tragique du renoncement (« Ô Julie, à qui je ne puis renoncer¹⁷ »). Deux similitudes essentielles, à cet égard, existent entre les deux œuvres.

¹³ *La Nouvelle Héloïse*, I, 4, p. 63. Voir Racine, *Phèdre*, II, 5, v. 670 : « Ah ! cruel, tu m'as trop entendue ».

¹⁴ *La Nouvelle Héloïse*, II, 28, p. 370. Voir *Phèdre*, IV, 6, v. 1277 : « où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale ». Voir aussi les *Confessions*, II : « J'aurais voulu m'enfoncer, m'étouffer dans le centre de la terre » (éd. cit., p. 86). Sur cet écho racinien, voir Christophe Martin, « Logiques du secret : *Julie ou La Nouvelle Héloïse* », *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, éd. F. Gevrey, A. Lévrier, B. Teyssandier, Louvain, Peeters, 2016, p. 408-409.

¹⁵ *La Nouvelle Héloïse*, III, 20, p. 452. Voir *Phèdre*, IV, 2, v. 1113 : « le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur ».

¹⁶ J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, OC, t. V, p. 49. Dans sa réponse, d'Alembert, après une concession à la thèse de Rousseau (« tout spectateur sensible, je l'avoue, sort de cette tragédie le cœur affligé »), réplique : « l'intérêt que nous prenons à la douleur, en admirant [l]a vertu [de Titus], se changerait en indignation s'il succombait à sa faiblesse » (*Lettre de M. d'Alembert à M. J.-J. Rousseau*, Amsterdam, 1760, p. 27).

¹⁷ *La Nouvelle Héloïse*, I, 26, p. 120. Une originalité de Rousseau, par rapport à la tragédie racinienne, est d'insister sur le plaisir paradoxal procuré par le renoncement vertueux : dans le sacrifice, « l'amoureux découvre des satisfactions inédites, négatives, qui apparaissent comme par surcroît » (Gabrielle Radica,

§6

Tout d'abord, la mise en scène du renoncement est solidaire d'une esthétique de la simplicité. On sait que la simplicité est le mot d'ordre de Racine dans sa préface¹⁸, qu'elle a surpris les premiers commentateurs de la pièce et a, rétrospectivement, été applaudie comme constituant la modernité de la pièce¹⁹. Or, Rousseau considère dans les *Confessions* la simplicité de l'intrigue comme un des plus grands mérites de *La Nouvelle Héloïse* :

La chose qu'on y a le moins vue [dans la *Julie*], et qui en fera toujours un ouvrage unique, est la simplicité du sujet et la chaîne de l'intérêt, qui, concentré entre trois personnes, se soutient durant six volumes, sans épisode, sans aventure romanesque, sans méchanceté d'aucune espèce, ni dans les personnages, ni dans les actions (*OC*, t. I, p. 546).

§7

Alors qu'un Voltaire n'a pas manqué de railler la pauvreté en « faits²⁰ » de *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau revendique l'amincissement de la matière romanesque. Il rejoint ainsi les déclarations de Racine²¹, de même que le modèle de la nouvelle historique, dont il se réclame en comparant la quatrième partie de *Julie* à cette autre grande fiction du renoncement qu'est *La Princesse de Clèves*. Rousseau ne se contente pas de refuser la prolifération « d'incidents et d'aventures²² » qui est le lot des intrigues romanesques, il se félicite d'avoir écrit un roman « sans méchanceté d'aucune espèce ». Saint-Preux est

L'histoire de la raison. Anthropologie, morale et politique chez Rousseau, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 722).

¹⁸Racine emploie dix fois les mots *simple* et *simplicité* dans sa préface et présente le choix de la simplicité comme un défi quasi expérimental : « il y avait longtemps que je voulais *essayer si* je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens ».

¹⁹Monfaucon de Villars raille Racine : « toute cette pièce, si l'on y prend garde, n'est que la matière d'une scène, où Titus voudrait quitter Bérénice » (*La Critique de Bérénice*, citée dans Racine, *Œuvres Complètes*, t. I, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 517). Cette simplicité est cependant célébrée dès le début du XVIII^e siècle, comme en témoigne par exemple en 1727 un compte-rendu de *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux : « le sujet est trop simple, dit-on. Soit ; mais c'est de cette même simplicité que l'auteur doit tirer une nouvelle gloire, telle que celle que la tragédie de *Bérénice* a acquise à M. Racine » (cité dans Marivaux, *Théâtre Complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, La Pochothèque, Paris, 2000, p. 747).

²⁰« Jean-Jacques a trouvé l'heureux secret de mettre dans ce beau roman de six tomes trois à quatre pages de faits, et environ mille de discours moraux » (Voltaire, *Lettres sur La Nouvelle Héloïse*, dans *Mélanges*, éd. J. Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 404).

²¹Jean-Louis Lecercle, reprenant les termes de Racine dans sa préface, écrit que Rousseau « se félicite presque d'avoir fait quelque chose à propos de rien » (*Rousseau et l'art du roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 82).

²²Formules de Saint-Preux dans la lettre I, 60 (p. 206) qui s'appliquent évidemment au roman de Rousseau.

tout sauf un Lovelace, et ce refus du scélérat, justifié dans la dernière note auctoriale du roman, est un autre point commun fondamental avec *Bérénice*. Nul personnage animé de noires passions dans cette seule tragédie racinienne où aucun crime n'est mis à exécution, ni projeté. Il en découle une « tristesse majestueuse²³ » dont les prolongements sont sensibles dans *La Nouvelle Héloïse*.

§8

Bien des parentés pourraient être explorées entre les deux œuvres (l'usage du trio amoureux, la grandeur morale communicative, le voile d'amitié qui couvre l'amour²⁴), mais c'est surtout du pathétique de la séparation irréversible que se souvient Rousseau. Les mots raciniens, « pour jamais, adieu », avaient déjà inspiré des romanciers, au point de fournir aux *Lettres de la Marquise* de Crébillon leur conclusion²⁵. Chez Mme d'Aulnoy, on lisait : « oh, quels funestes mots ! reprit-elle, adieu pour jamais ! Cela est-il possible²⁶ ? », dans la pure continuité de *Bérénice*, où c'est comme *impossibilité logique*, comme scandale inconcevable, qu'est pensée la séparation avec Titus. L'originalité de Rousseau, en faisant répéter « adieu, pour jamais » à Saint-Preux, est de confier la plainte douloureuse à l'amant plutôt qu'à l'amante. Dès la première partie du roman, Claire, écrivant : « voici l'instant peut-être de leur éternelle séparation », rapportait les mots amers de Saint-Preux : « peut-être vais-je pour jamais me séparer d'elle ». Surtout, dans cette même lettre, une phrase, dans sa sublime simplicité, est héritée de *Bérénice* : « quoi je ne la verrai plus ? ». Il n'est pas indifférent que Claire substantive ces mots :

Mais ce *quoi je ne la verrai plus* ! qui revenait sans cesse d'un ton plus douloureux, semblait chercher au moins des consolations pour l'avenir (I, 65, p. 228).

§9

Dans *La Nouvelle Héloïse* comme dans *Bérénice*, le langage de la séparation est presque aussi douloureux que la séparation elle-même. Ce sont les *mots* « pour jamais, adieu » qui effraient Bérénice et lui font exhaler sa plainte.

§10

²³Racine souhaite dans sa préface que « tout se ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » (*Bérénice*, éd. cit., p. 450).

²⁴Antiochus déclare successivement : « D'un voile d'amitié j'ai couvert mon amour » (I, 2, v. 26) et « un voile d'amitié vous trompa l'un et l'autre » (I, 4, v. 243). N'est-ce pas un même voile (on sait l'importance de l'image dans *La Nouvelle Héloïse*) derrière lequel Claire, et Julie elle-même dans la deuxième moitié du roman, dissimulent l'amour pour Saint-Preux ?

²⁵Voir Catherine Ramond, « Vertiges de l'intertexte : la question du discours amoureux dans les Lettres de la marquise », *Fabula / Les colloques*, Crébillon, *Lettres de la marquise de M*** au comte de R*** (en ligne).

²⁶Mme d'Aulnoy, *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, Lyon, Hilaire Baritel, 1705, p. 52.

Outre le lexique de la séparation, c'est un imaginaire de l'éloignement qui est commun aux deux œuvres. La souffrance est liée à l'impossibilité de *voir*²⁷ : l'horreur est de savoir l'être aimé définitivement soustrait à la vue. À cet égard, rien n'est plus atroce que l'imperturbable cyclicité de la journée malgré la béance de l'exil. C'est dans la lignée de l'alternance, dans la tirade de Bérénice, entre jour recommençant et jour finissant, que Saint-Preux écrit : « le soleil se lève et ne me rend plus l'espoir de te voir ; il se couche et je ne t'ai point vue » (II, 13, p. 277). L'insupportable évocation d'échéances de plus en plus lointaines où la séparation sera toujours effective est également commune aux deux textes. « Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous / Seigneur, que tant de mers me séparent de vous », déclarait Bérénice. Saint-Preux lui fait écho, avec une aposiopèse douloureuse et en figurant l'éloignement, comme de tradition dans la poésie de l'exil, par l'étendue maritime²⁸ : « dans trois jours je ne verrai plus l'Europe, dans trois mois je serai dans des mers inconnues où règnent d'éternels orages ; dans trois ans peut-être... » (III, 26, p. 477). Enfin, la séparation avec l'être aimé est pensée comme une scission intérieure : s'exiler de l'autre, c'est s'exiler de soi-même. Lorsque Saint-Preux écrit : « je n'ai traîné dans mon exil que la moindre partie de moi-même » (II, 18, p. 97), on songe, avec Laurence Mall, à *Bérénice*, moins à la grande tirade de l'acte IV qu'au non moins fameux vers d'Antiochus : « dans l'Orient désert quel devint mon ennui²⁹ ». Saint-Preux développe avec des accents poignants le *topos* du lieu vide dès lors qu'il est déserté par l'être aimé. Le seul espace habité est, selon Saint-Preux, celui que Julie emplit de sa présence :

Le monde n'est jamais divisé pour moi qu'en deux régions, celle où elle est, et celle où elle n'est pas. La première s'étend quand je m'éloigne, et se resserre à mesure que j'approche, comme un lieu où je ne dois jamais arriver. Elle est à présent bornée aux murs de sa chambre. Hélas ! Ce lieu seul est habité ; tout le reste de l'univers est vide (IV, 6, p. 502).

§II

Or, Saint-Preux, loin d'être éternellement tenu éloigné des lieux fréquentés par Julie, les regagne sur l'invitation de Wolmar. Saint-Preux a la chance, refusée à la Bérénice de

²⁷Voir les vers les plus célèbres de *Bérénice* : « Que le jour recommence, et que le jour finisse / Sans que jamais Titus puisse *voir* Bérénice / Sans que, de tout le jour, je puisse *voir* Titus » (acte IV, scène 5, v. 1115-1117). Saint-Preux s'exclame : « qu'il serait affreux de ne plus vous voir » (*La Nouvelle Héloïse*, III, 26, p. 477).

²⁸Voir Thérèse Lassalle, « *Bérénice* : "tant de mers" ou une éternité sans étreinte », *Présence de Racine*, dir. J.-P. Landry et O. Leplâtre, Lyon, CEDIC, 2000, p. 109-121.

²⁹Racine, *Bérénice*, I, 4, v. 234. Voir L. Mall, *Origines et retraites dans La Nouvelle Héloïse*, New York, Peter Lang, 1997, p. 116.

Racine (mais que lui accorde Corneille dans *Tite et Bérénice*³⁰), de revoir l'être aimé après une longue absence. En quoi, pourtant, le retour dans les lieux ne fait-il qu'accentuer le sentiment de l'irréversible ?

PÈLERINAGE SUR DES LIEUX D'ÉLECTION ET IMPOSSIBLE RETOUR DANS LE TEMPS

§12

Tandis que l'espace, « milieu parfaitement neutre et docile, autorise toutes les allées et venues, et notamment l'aller et retour », « la réversion chronologique est inconcevable³¹ ». Le retour dans les lieux rappelle ainsi cruellement que le temps, à l'inverse de l'espace, ne peut être sillonné en tous sens. Saint-Preux en fait l'expérience dans la quatrième partie du roman, la grande partie du *nostos*, et particulièrement dans la lettre qui a très tôt été la plus admirée³² : le pèlerinage à Meillerie. Le *topos* du retour sur les lieux « où bat le cœur de la mémoire amoureuse du héros³³ » se prête à une ample méditation sur l'irréversible. Si la promenade dans des lieux fréquentés dix ans plus tôt se veut être « une remontée dans le temps, un pèlerinage vers un passé à la fois douloureux et regretté³⁴ », elle fait par là sentir l'impossibilité de réactualiser le passé. La locution *pour jamais* apparaît une première fois après la seule prise de parole de l'héroïne, qui refuse de rejoindre Saint-Preux dans la commémoration d'un bonheur disparu :

Allons-nous-en, mon ami, me dit-elle d'une voix émue, l'air de ce lieu n'est pas bon pour moi. Je partis avec elle en gémissant, mais sans lui répondre, et je quittai pour jamais ce triste réduit, comme j'aurais quitté Julie elle-même (IV, 17, p. 614).

§13

En s'éloignant définitivement d'un lieu, Saint-Preux semble renoncer à Julie elle-même, ou du moins à la Julie – celle d'autrefois – dont tout à Meillerie évoque le souvenir. Selon le beau commentaire d'Etienne Gilson, « en sortant de la grotte de Meillerie, Saint-Preux n'emmène avec lui que Mme de Wolmar et tous deux y abandonnent Julie d'Étange : elle adhère à sa paroi, prisonnière à jamais du chiffre que son amant y a gra-

³⁰Corneille ne traite pas le même épisode que Racine : non le renvoi de Bérénice, mais le retour de Bérénice, espérant reconquérir le cœur de Titus après avoir été exilée. Voir Georges Forestier, « Où finit Bérénice commence Tite et Bérénice », *Onze études sur la vieillesse de Corneille dédiées à la mémoire de Georges Couton*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 53-75.

³¹V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 369.

³²Voir à ce sujet l'annotation de Bernard Guyon dans l'édition de la Pléiade, p. 1631-1632.

³³J.-F. Perrin, *Poétique romanesque de la mémoire avant Proust*, op. cit., p. 49.

³⁴C. Martin, « "Les monuments des anciennes amours". Lieux de mémoire et art de l'oubli dans *La Nouvelle Héloïse* », dans *Le Temps de la mémoire. Le flux, la rupture, l'empreinte*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 335.

vé³⁵ ». Figé, sédimenté, « monumentalisé », le passé paraît dépouillé de sa vigueur, incapable de trouver écho dans le présent. L'amère déconvenue de Saint-Preux, qui croyait, en regagnant les lieux, faire revivre les jours révolus, montre combien « c'est une grande folie, et presque toujours châtiée, de revenir sur les lieux de sa jeunesse et de vouloir revivre [...] ce qu'on a aimé ou dont on a follement joui à vingt ans³⁶ ».

§14

Néanmoins, c'est surtout dans la célèbre fin de la lettre que la hantise du *pour jamais* et du *jamais plus* est développée avec des accents élégiaques :

Ces foules de petits objets qui m'offraient l'image de mon bonheur passé, tout revenait, pour augmenter ma misère présente, prendre place en mon souvenir. C'en est fait, disais-je en moi-même, ces temps, ces temps heureux ne sont plus ; ils ont disparu pour jamais. Hélas, ils ne reviendront plus ; et nous vivons, et nous sommes ensemble, et nos cœurs sont toujours unis ! Il me semblait que j'aurais plus patiemment souffert sa mort ou son absence, et que j'avais moins souffert tout le temps que j'avais passé loin d'elle (IV, 17, p. 616).

§15

Selon Saint-Preux, la vue de reliques du temps passé accroît la douleur. La différence entre le présent et les temps révolus est plus déchirante dans des lieux où tous les objets, en invitant à la remémoration, sont autant de *signes de la perte*. Rousseau raisonne de même dans les pages des *Confessions* consacrées à un épisode traumatique : le retour malheureux aux Charmettes, où il se découvre supplanté par Vintzenried dans le cœur de Mme de Warens. « L'aspect des objets témoins de mon bonheur passé me rendait la comparaison plus cruelle », écrit-il ; « me voir rappeler incessamment tant de doux souvenirs, c'était irriter le sentiment de mes pertes³⁷ ». À bien des égards, le pèlerinage à Meillerie transpose fictivement la déception éprouvée aux Charmettes. Ces deux épisodes ont en commun, comme l'a souligné Robert Osmont, « l'intuition brutale de l'impossible retour³⁸ ».

§16

À Meillerie, Saint-Preux souffre du contraste, entériné par l'anaphore des *et* d'opposition (« et nous vivons, et nous sommes ensemble [...] »), entre la perte irréversible et la persistante communauté de vie et de cœurs. Aussi commence-t-il à être gagné par la tentation meurtrière qu'il réprime *in extremis*. S'il envisage un geste fatal, c'est parce qu'il juge sa maîtresse « perdue à jamais pour lui » (IV, 17, p. 616). La tentation de

³⁵E. Gilson, « La méthode de M. de Wolmar », dans *Les Idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 298.

³⁶Albert Camus, « Retour à Tipasa », dans *L'Été*, Paris, Gallimard, 1959, p. 156.

³⁷*Les Confessions*, livre VI, dans *OC*, t. I, p. 270-271.

³⁸R. Osmont, « Expérience vécue et création romanesque. Le sentiment de l'éphémère dans *La Nouvelle Héloïse* », *Dix-huitième siècle*, n° 7, 1975, p. 237.

la noyade peut s'interpréter comme une (vaine) protestation contre l'irréversible. Là où la troisième partie se terminait par un débat sur le suicide, c'est une union dans la mort qui est fugitivement envisagée à la fin de la quatrième partie. L'élan destructeur qui saisit Saint-Preux à Meillerie paraît constituer une « crise³⁹ » après laquelle le personnage recouvre la raison. Ce serait négliger, toutefois, les paroles de Julie : « croyez-vous que les monuments à craindre n'existent qu'à Meillerie ? Ils existent partout où nous sommes ; car nous les portons avec nous » (VI, 6, p. 783). L'intériorisation du lieu et de la figure aimée menace à tous moments les résolutions des amants⁴⁰. De fait, le vœu de mort resurgit lorsque Saint-Preux, depuis Villeneuve, s'écrie : « que n'est-elle morte ! [...] Oui, je serais moins malheureux ! » (V, 9, p. 725). Ce mouvement désespéré provient, à nouveau, de l'insupportable parallèle avec le passé (« Quelles comparaisons douloureuses s'offrirent à mon esprit ! ») et du sentiment de l'irréversible (« Ô temps, temps heureux, tu n'es plus ! »).

§17

Face à cette insistance de Rousseau sur l'« épreuve de la succession temporelle⁴¹ » et le tragique de la perte, deux observations sont nécessaires. Tout d'abord, il serait réducteur de croire que le souvenir du bonheur perdu est exclusivement analysé par Rousseau comme une source de tourment. Si la confrontation avec le *jamais plus* engendre de cuisants regrets, Rousseau sait qu'elle peut aussi procurer « un agréable vague à l'âme », une « douce tristesse⁴² ». C'est ce charme ambigu de la remémoration que Rousseau invoque au début du livre VI des *Confessions*. La rétrospection nostalgique supplée à l'impossibilité de faire marche arrière : « Mon imagination [...] compense par ces doux souvenirs l'espoir que j'ai pour jamais perdu. Je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente ; les seuls retours du passé peuvent me flatter » (OC, t. I, p. 226). Le cours des événements passés ne peut être revécu mais il est redoublé par le flux, plus maîtrisable, du souvenir : « moments précieux et si regrettés ! ah ! Recommencez pour moi votre aimable cours ; coulez plus lentement dans mon souvenir, s'il est possible, que vous ne fîtes réellement dans votre fugitive succession » (*ibid.*, p. 225).

§18

³⁹Saint-Preux emploie le terme en conclusion de la lettre : « j'espère que [ces émotions] seront la crise qui me rendra tout à fait à moi » (*La Nouvelle Héloïse*, IV, 17, p. 617) puis renchérit dans la lettre V, 2 : « oui, Milord, je vous le confirme avec des transports de joie, la scène de Meillerie a été la crise de ma folie et de mes maux » (*ibid.*, p. 623).

⁴⁰Voir les propos voisins que tenait Saint-Preux dans sa première lettre de la quatrième partie : « Partout où l'on se porte avec soi l'on y porte ce qui nous fait vivre » (IV, 3, p. 494).

⁴¹J. Starobinski, *L'Œil Vivant*, Gallimard, 1999, p. 195-198.

⁴²D'après les termes de Jankélévitch à propos de la « complaisance à l'irréversible » (*L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 192).

Il faut, par ailleurs, revenir sur la déclaration de Saint-Preux : « il me semblait que j'avais moins souffert tout le temps que j'avais passé loin d'elle ». On ne saurait en effet, semble-t-il, mieux prendre le revers des nombreuses lettres des trois premières parties qui identifiaient la séparation éternelle comme le pire des supplices. C'est que s'établit en réalité tout au long du roman une complexe dialectique entre proximité et distance. Dans la première moitié de *La Nouvelle Héloïse*, les amants insistaient sur la communauté des âmes malgré la séparation : « nous sentirons les mêmes choses aux deux extrémités du monde » ; « oui, mon ami, nous serons unis malgré notre éloignement⁴³ ». Dans la deuxième moitié, la distance se creuse à l'inverse en dépit de la proximité spatiale : « je suis cent fois plus loin d'elle que si elle n'était plus » (V, 9, p. 725). En paraphrasant une célèbre phrase sur l'Élysée, on pourrait lire *La Nouvelle Héloïse* comme un roman où une réversibilité s'ébauche entre *le bout du monde* et ce qui *est à la porte* des personnages⁴⁴.

§19

D'où provient, à partir du retour de Saint-Preux à Clarens, l'impression d'être éloigné de celle qui est pourtant auprès de lui ? De toute évidence, de la scission entre Julie et Mme de Wolmar, annoncée dans les lettres III, 17 (« votre amante n'est plus », p. 407) et III, 18 (« Julie de Wolmar n'est plus votre ancienne Julie », p. 437). Ce que paraît sceller la grande lettre III, 18, lettre rétrospective, lettre-pivot, « donjon spirituel du haut duquel l'héroïne domine les deux époques de sa vie⁴⁵ », c'est l'irréversible transformation de Julie devenue épouse. De cette métamorphose (apparente ?) de l'amante découlent les sentiments ambigus que Saint-Preux éprouve auprès d'elle à partir de la quatrième partie. Tantôt il souffre de se voir près d'une femme qui ne saurait plus être ce qu'elle a été pour lui, tantôt il se déclare au contraire plus serein en compagnie de Mme de Wolmar que lorsque l'imagination lui rappelle la Julie qu'il a perdue :

Hélas ! Plus vous craignez pour moi, plus il faudrait vous hâter de me rappeler. Non, ce n'est pas près de vous qu'est le danger ; c'est en votre absence, et je ne vous crains qu'où vous n'êtes pas. Quand cette redoutable Julie me poursuit, je me réfugie auprès de Mme de Wolmar, et je suis tranquille ; où fuirai-je si cet asile m'est ôté ? Tous les temps, tous les lieux me sont dangereux loin d'elle ; partout je trouve Claire ou Julie. Dans le passé, dans le présent, l'une et l'autre m'agite à son tour : ainsi mon imagination toujours troublée ne se calme qu'à votre vue, et ce n'est qu'auprès de vous que je suis en sûreté contre moi (VI, 7, p. 794).

§20

⁴³ *La Nouvelle Héloïse*, I, 11, p. 81 ; II, 15, p. 285.

⁴⁴ « Ô Tinian ! Ô Juan Fernandez ! Julie, le bout du monde est à votre porte » (*ibid.*, IV, 11, p. 562).

⁴⁵ D'après la formule de Bernard Guyon dans l'annotation de l'édition de la Pléiade, OC, t. II, p. 1516.

Lignes remarquables, qui s'éclairent au prisme de la théorie rousseauiste de l'imagination : dans la mesure où « tout le prestige disparaît devant l'objet même », où « on ne se figure point ce qu'on voit » (VI, 8, p. 812⁴⁶), Saint-Preux ne peut, en la présence de Mme de Wolmar, se bercer d'illusions dangereuses en lui substituant la Julie qu'elle n'est plus.

TRAVAIL DE LA MÉMOIRE ET PASSION IRRÉMÉDIABLE

§21

C'est à la lumière de ce constat que se comprend la décision de Wolmar au seuil de la quatrième partie : réunir Julie et Saint-Preux. Voltaire s'est gaussé de l'improbable situation d'un mari qui accueille dans le logis conjugal l'ancien amant de sa femme⁴⁷. En mettant en présence Saint-Preux et Julie, Wolmar a pourtant pour propos de les guérir de leur passion. S'il rapproche spatialement les amants, c'est pour mieux les éloigner sentimentalement, en dissipant les fantômes qui hantent leur imagination. « On mène un coursier ombrageux à l'objet qui l'effraye, afin qu'il n'en soit plus effrayé », écrit-il ainsi (IV, 14, p. 604). Or, la thérapie qu' imagine cet inquiétant « machiniste⁴⁸ » a partie liée avec l'irréversible. Il s'agit en effet de confronter les amants à l'abîme qui sépare le passé du présent. On connaît le principe sur lequel repose le traitement moral mis en œuvre par Wolmar : « ce n'est pas de Julie de Wolmar qu'il est amoureux, c'est de Julie d'Étange ; il ne me hait point comme le possesseur de la personne qu'il aime, mais comme le ravisseur de celle qu'il a aimée » (*ibid.*, p. 603). Deux possibilités s'offrent dès lors à Wolmar : faire éprouver aux amants le passage du temps ou leur faire oublier un passé révolu. Pour que Saint-Preux et Julie guérissent, il faut soit qu'ils reconnaissent que le passé a disparu pour jamais, soit que le passé s'efface de leur mémoire. C'est à partir de cette double aspiration – travail du deuil et *ars oblivionalis*⁴⁹ – que prennent sens des épisodes ma-

⁴⁶Proust ne tient pas un autre discours quand, juste après avoir fait valoir que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus », le narrateur déclare : « tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent » (*Le Temps retrouvé* [1927], Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 227).

⁴⁷Voltaire prête à Wolmar un discours burlesque : « Monsieur, comme vous avez été l'amant de ma femme, je me flatte que vous serez toujours son bon ami, et que vous voudrez bien être le mien : nous vivrons tous trois familièrement en bons Suisses avec nos parents, comme si de rien n'était, et vous pouvez compter que cette petite vie sera le modèle de la philosophie et du bonheur » (*Lettres sur La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 403).

⁴⁸Selon la formule de René Démoris, « De Marivaux à La Nouvelle Héloïse. Intertexte et contre-texte, entre fantasme et théorie », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, t. XLIV, 2002, p. 330.

⁴⁹Voir l'étude essentielle de C. Martin, « "Les monuments des anciennes amours"... », art. cit.

jeurs de la quatrième partie. Ainsi de la profanation du bosquet, qui vise à substituer de froides impressions présentes à d'ardentes impressions passées⁵⁰, mais aussi du retour à Meillerie, dont on peut penser avec Christophe Martin qu'« il a été au moins imaginé par Wolmar⁵¹ ».

§22

Cependant, les épreuves auxquelles Wolmar soumet les amants sont d'une efficacité douteuse. L'une des erreurs de l'expérimentateur est d'insuffisamment articuler le tropisme de l'irréversible à un second tropisme : celui de l'irrévocable. À l'irrévocable, « qui résiste à l'usure temporelle et à l'oubli » se heurte selon Jankélévitch l'individu qui « voudrait effacer une saillie du devenir », dont le propos serait « non de revivre le passé, mais bien plutôt de le “dévivre” »⁵². Or, l'amour de Julie et de Saint-Preux relève de l'irrévocable – ou plutôt de *l'irréremédiable*. Aucun travail sur la temporalité ou la spatialité ne saurait l'anéantir, parce qu'il a été contracté *pour jamais*. Ainsi Saint-Preux déclare-t-il au sujet de la nuit d'amour : « une nuit, une seule nuit a changé pour jamais toute mon âme » (III, 16, p. 405). De l'image de Julie dans son cœur, il assure : « rien n'est capable de l'y détruire » (II, 13, p. 278). Si l'on refuse d'y voir seulement une rhétorique amoureuse conventionnelle, n'est-ce pas signer par avance l'échec du projet de Wolmar ? Julie a beau affirmer au seuil de la quatrième partie : « l'amour est éteint, il l'est pour jamais » (IV, 1, p. 480), sa lettre posthume retentira comme un désaveu de ces déclarations. Revenant à Clarens, Saint-Preux déclare : « suis-je le maître du passé ? Puis-je empêcher que mille feux ne m'aient autrefois dévoré ? » (IV, 3, p. 498). C'est cette impossibilité d'annihiler le passé qui compromet la guérison des amants.

§23

Le sentiment de l'irréremédiable affleure dès les premières lettres du roman. Avant la nuit d'amour, avant même l'aveu – très racinien – de Julie, Saint-Preux considère que la lettre où il ouvre son cœur à Julie le fait basculer dans une causalité tragique. C'est bien la peur de ne pouvoir défaire ce qui a été fait que Saint-Preux exprime dans sa deuxième lettre :

Avec quelle ardeur ne voudrais-je pas revenir sur le passé, et faire que vous n'eussiez point vu cette fatale lettre ! Non, dans la crainte de vous offenser encore, je n'écri-

⁵⁰Nous étudions les enjeux de la profanation du bosquet dans « L'asile profané. Désenchantement du lieu et guérison des amants dans *La Nouvelle Héloïse* », à paraître dans *Discite Sanari. Les remèdes à la passion amoureuse de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, dir. Gautier Amiel, Adeline Lionetto, Dimitri Mézière, Classiques Garnier, 2022.

⁵¹C. Martin, art. cit., p. 342. Voir en effet une phrase décisive de Wolmar : « plus ils se verront seul à seul, plus ils comprendront aisément leur erreur en comparant ce qu'ils sentiront avec ce qu'ils auront autrefois senti dans une situation pareille » (IV, 14, p. 605).

⁵²V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 269 et p. 298.

rais point celle-ci, si je n'eusse écrit la première, et je ne veux pas redoubler ma faute, mais la réparer (I, 2, p. 59).

§24

Saint-Preux souhaiterait réparer un geste qui est déjà de l'ordre de l'irréparable. Comme l'écrit Laurence Mall, « la deuxième lettre de Saint-Preux déjà jette un regard en arrière, et porte un jugement sur la première écriture, désormais porteuse d'un passé irrémédiablement fautif. [...] La chronologie est irréversible, et comme telle fatale⁵³ ». Dès l'ouverture du roman s'ébauche ainsi le modèle tragique de la faute primordiale en-deçà de laquelle rien ne permet plus de remonter. De telles déclarations inviteraient à lire *La Nouvelle Héloïse* comme un roman du *remords* autant qu'un roman du regret, s'il est vrai que « le regret subit le vain attrait du passé qu'il regrette, mais le remords voudrait anéantir le passé qui le hante⁵⁴ ». « On parle du cri des remords qui punit en secret les crimes cachés, et les met si souvent en évidence. Hélas ! Qui de nous ne connut jamais cette voix importune ! », écrit Rousseau dans ses *Lettres morales* (OC, t. IV, p. 1107). Ce cri du remords, qui résonne tout au long du roman, se reconnaît par excellence, dans la troisième partie, lorsque Julie annonce la mort de sa mère. S'inspirant de Mme de La Fayette, Rousseau fait de la disparition de la mère une raison suprême de renoncer à l'amour⁵⁵. À la différence toutefois de la Princesse, Julie se croit coupable d'une mort qu'elle pense avoir hâtée. Elle souffre d'autant plus des dernières paroles maternelles qu'elle en est à la fois témoin, destinataire et objet :

Elle n'est plus. Mes yeux ont vu fermer les siens pour jamais ; ma bouche a reçu son dernier soupir ; mon nom fut le dernier mot, qu'elle prononça ; son dernier regard fut tourné vers moi (III, 5, p. 379).

§25

« Mes yeux ont vu fermer les siens *pour jamais* » : le *pour jamais* le plus insupportable, celui qui exprime à la fois l'irréversible et l'irrévocable, est bien celui de la mort. On songe à l'un des fragments les plus sombres de Pascal : « le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie dans tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais⁵⁶ ».

⁵³L. Mall, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 270. Les deux termes sont distingués par Julie : « mes fautes me donnent moins d'effroi que de honte ; j'ai des regrets et non des remords » (VI, 8, p. 815).

⁵⁵Voir les dernières recommandations de Mme de Chartres à la fin de la première partie de *La Princesse de Clèves*, dans *Œuvres complètes*, éd. C. Esmein, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 367.

⁵⁶Pascal, *Pensées*, Port-Royal XXIX ; Sellier 197.

CONCLUSION

§26

« Comment revenir en arrière, comment faire que ce qui fut n'ait pas été », se demande ainsi Rousseau, dont « le problème est celui de l'irréversible⁵⁷ ». L'évocation douloureuse, dans *La Nouvelle Héloïse*, de l'impossible réversion dans l'irréversible, doit de toute évidence être rattachée à la philosophie rousseauiste de l'histoire. Il suffit de relire d'éloquents pages du second *Discours* : « telle fut, ou dut être, l'origine de la société et des lois, qui donnèrent de nouvelles entraves au faible et de nouvelles forces au riche, détruisirent sans retour la liberté naturelle, fixèrent pour jamais la loi de la propriété et de l'inégalité⁵⁸ ». C'est *sans retour* et *pour jamais* que le mal, progressant par degrés, s'est répandu. Non du reste que l'instant qui « arracha pour jamais » les hommes à l'état de nature ne puisse, sous certaines conditions, être un « instant heureux⁵⁹ ». Aussi, quoi que prétende Voltaire, Rousseau ne prône-t-il pas un – inconcevable – retour aux premiers temps de l'humanité ; comme le suggérerait un bien meilleur interprète de la pensée rousseauiste, il « ne voulait pas foncièrement que l'homme dût revenir à l'état de nature, mais qu'il apprît, du degré où il se trouve de nos jours, à reporter vers lui ses regards⁶⁰ ». Ce regard en arrière est constant dans le grand « roman de la rétrospection⁶¹ » qu'est *La Nouvelle Héloïse*, où les personnages ne cessent non seulement de se remémorer un temps révolu, mais, bien plus, de s'interroger sur la valeur du souvenir et de l'oubli. Les pages où les héros regagnent des lieux témoins d'un bonheur pour jamais disparu trouveront une postérité au XIX^e siècle dans de célèbres poèmes du souvenir (« Il voyait à chaque arbre, hélas ! se dresser l'ombre / Des jours qui ne sont plus⁶² »). Quant à l'invocation, héritée en droite ligne de *Bérénice*, de la peur d'un adieu définitif, elle connaît des prolongements chez les successeurs de Rousseau, y compris dans le grand roman épistolaire de la fin du siècle où *La Nouvelle Héloïse* est à la fois célébrée et « profanée⁶³ » :

⁵⁷Philippe Choulet, « La tyrannie de l'écriture. Le cas Rousseau », *Revue des sciences religieuses*, 87/3, 2013, p. 293-313.

⁵⁸J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, dans *OC*, t. III, p. 178.

⁵⁹« Si les abus de cette nouvelle condition ne le dégradaient souvent au dessous de celle dont il est sorti, il devrait bénir sans cesse l'instant heureux qui l'en arracha pour jamais, et qui, d'un animal stupide et borné, fit un être intelligent et un homme » (*Le Contrat Social*, dans *OC*, t. III, p. 364).

⁶⁰Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, dans *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, trad. Pierre Jalabert, p. 1138.

⁶¹Selon la formule de Georges Poulet dans la discussion suivant l'étude de B. Guyon, « La mémoire et l'oubli dans *La Nouvelle Héloïse* », *Annales Jean-Jacques Rousseau*, t. XXXV, 1969-1962, p. 66.

⁶²Victor Hugo, *Les Rayons et les ombres*, « Tristesse d'Olympio », v. 23-24. On songe bien sûr entre autres au « Lac » de Lamartine et à « Souvenir » de Musset.

⁶³Dans le manuscrit des *Liaisons Dangereuses*, le « rédacteur » note : « ce M. de Valmont paraît aimer

« Mais le tourment inexprimable, celui qu'il faut avoir senti pour en avoir l'idée, c'est de se séparer de ce qu'on aime, de s'en séparer pour toujours⁶⁴ ! ».

Quelques mots à propos de : Nicolas Fréry

Nicolas Fréry est ancien élève de l'ENS-Ulm, agrégé de lettres modernes et ATER à la faculté des lettres de Sorbonne Université, où il soutiendra en 2022 une thèse sur Marivaux. Il a rédigé pour les éditions Atlande le volume consacré aux pièces de Marivaux inscrites au programme de l'agrégation en 2019, écrit plusieurs articles sur Rousseau (publiés dans *Dix-huitième siècle*, la *RHLF* et un volume à paraître chez Classiques Garnier sur *Les Remèdes à la passion amoureuse de l'Antiquité au XVIII^e siècle*) ainsi que sur Pascal et Baudelaire.

Pour citer cet article

Nicolas Fréry, « "Pour jamais" : *La Nouvelle Héloïse* et l'irréversible », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/682>.

à citer J.-J. Rousseau, et toujours en le profanant par l'abus qu'il en fait » (*Les Liaisons Dangereuses*, dans *Œuvres Complètes*, éd., Laurent Versini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, variante de la lettre CX, p. 1331)

⁶⁴ *Ibid.*, lettre CVIII (de la Présidente de Tourvel à Madame de Rosemonde), p. 249. Sur le souvenir de *Bérénice* dans cette lettre, voir la note de L. Versini (*ibid.*, p. 1328).



REVUE DES LITTÉRATURES
ET DES ARTS

ALTER EA 7504
Arts/Langages
Transitions & Relations

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2022 », N° 23, automne 2021

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/680>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Comique et comédie dans *Cyrano de Bergerac*

Caroline Legrand

§I

« L'éclat de rire est une gamme montante¹ », peut-on lire dans le discours prononcé par Edmond Rostand à l'occasion de sa réception à l'Académie française, le 4 juin 1903. Le dramaturge – qui « se veut écrivain non amuseur », précise Jeanyves Guérin² – nourrit une conception idéaliste du comique, qui ne prend de sens pour lui que tant qu'il intègre une perspective poétique plus vaste et se met au service de l'émotion et du lyrisme³. Auteur d'une dizaine de pièces, Edmond Rostand s'impose en son temps comme un dramaturge aux intérêts multiples, mais dont la tendance comique triomphe avec *Cyrano de Bergerac*, « comédie héroïque » en cinq actes et en vers créée en 1897 au Théâtre de la Porte Saint-Martin. La pièce divise la critique, dès le lendemain de la première représentation. Certains s'enchantent, à l'instar de Francisque Sarcey, de sa force

¹Discours prononcé par Edmond Rostand à l'occasion de sa réception à l'Académie Française, le 4 juin 1903, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1903, p. 34.

²Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. Jeanyves Guérin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2018, p. xvii (introduction).

³À ce sujet, voir Bertrand Degott, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *La Corde bouffonne. De Banville à Apollinaire. Études françaises*, 51/3, 2015, p. 77-97.

comique : « Oh ! que le premier [tableau] est amusant et grouillant ! Comme vous auriez tort de dîner trop tard et de vous dire : Bah ! je comprendrai toujours⁴ ». « Ici la gaieté déborde⁵ », confirme dix ans plus tard René Doumic. À rebours de l'immense succès populaire que rencontre l'œuvre, d'autres discours critiques se font plus acerbes. Comique facile et mauvais goût constituent des chefs d'accusation récurrents : « M. Rostand se plaît aux plaisanteries médiocres et faciles ; et, doué de tant de qualités, il a, en écrivant *Cyrano de Bergerac*, écrit un chef-d'œuvre de vulgarité⁶ ».

§2

Surtout, l'hybridité de la pièce, terrain propice aux amalgames génériques, lui vaut d'être rapidement classée par la critique parmi les drames romantiques. Un mythe persistant de notre histoire littéraire naît ici, qui n'est remis en cause que depuis peu. Clémence Caritté et Florence Naugrette ont en effet récemment mis au jour les incohérences et ressorts idéologiques sous-jacents, mais aussi les conséquences délétères qu'engage une telle lecture sur notre compréhension de l'œuvre rostandienne et de l'évolution des genres⁷. Tout déconstruit que soit désormais ce mythe, *Cyrano de Bergerac* semble ne s'être jamais vraiment remis de cette longue tradition. Son statut générique ainsi engagé, son essence comique a souvent été reléguée au second plan, diluée dans un genre autre que celui dont la pièce se réclame pourtant explicitement. Resituer *Cyrano de Bergerac* dans l'histoire de la comédie au XIX^e siècle apparaît d'autant plus nécessaire que la pièce a été écrite pour Constant Coquelin, acteur spécialisé dans les rôles comiques.

DE LA COMÉDIE AU DRAME : UN STATUT GÉNÉRIQUE DUCTILE ?

§3

Dans le feuilleton qu'il publie le 1^{er} février 1898 dans la *Revue des deux mondes*, et qui rejoindra par la suite le dixième volume de ses *Impressions de théâtre*, Jules Lemaitre introduit sa critique de *Cyrano de Bergerac* en ces termes : « À la Porte Saint-Martin : drame en cinq actes, en vers, de M. Edmond Rostand⁸ ». À partir du deuxième acte, la pièce devient, selon le critique, « le drame le plus élégant de psychologie héroïque, un drame dont Rotrou, et Tristan, et les deux Corneille eussent bien voulu rencontrer l'idée » (*ibid.*, p. 337). Dans le même temps, Augustin Filon questionne : « [M]ais où est

⁴Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, t. VIII, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902, p. 223-232 (3 janvier 1898). Au XIX^e siècle, il est en effet permis aux spectateurs d'arriver en cours de représentation.

⁵René Doumic, *Le Théâtre nouveau*, Librairie académique Perrin, 1908, p. 324.

⁶André-Ferdinand Herold, *Mercure de France*, février 1898.

⁷Clémence Caritté et Florence Naugrette, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 118^e année, n° 4, 2018, p. 835-844.

⁸Jules Lemaitre, *Impressions de théâtre*, vol. x, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1898, p. 333.

le drame ? », et le trouve aussitôt : « Il va sortir précisément de l'étrange contraste que présente la double nature de Cyrano⁹ ». Deux ans plus tard, à l'occasion d'une reprise de la pièce, *Le Rideau artistique et littéraire*¹⁰ s'autorise une modification du sous-titre décidé par l'auteur et annonce un « drame héroïque », désignation dont usera encore Jean-Richard Bloch trente ans plus tard¹¹. À leur exemple, le *Mercur de France* soumet à son tour à l'épreuve du déplacement générique « le drame de M. Rostand¹² ». *A priori* unanimes, les critiques sont nombreux qui affranchissent la pièce de l'étiquette générique sous laquelle l'a annoncée son auteur. Pourtant, dans son même feuillet de juillet 1898, Jules Lemaitre salue une « exquise comédie romanesque » (*op. cit.*, p. 335) et « très fine comédie sentimentale » (*op. cit.*, p. 338). Il admet par ailleurs les « trois siècles de fantaisie comique » (*op. cit.*, p. 336) dont la pièce se fait, selon lui, l'ambassadrice, et établit des analogies éloquentes : *Le Capitaine Fracasse* adapté par Émile Bergerat, *L'Illusion comique* de Corneille, *La Métromanie* de Piron, Scarron, Banville ou encore Marivaux sont autant de titres et de noms qui resituent *Cyrano de Bergerac* dans une filiation comique. Les drames, eux, font figure de parent pauvre : seuls *Ruy Blas* et *Tragaldabas* – « drame bouffon » d'Auguste Vacquerie – semblent appartenir au plus frêle rameau de cet arbre généalogique.

§4

A priori hésitant, voire ductile, le statut générique de *Cyrano de Bergerac* se trouve tour à tour posé puis contredit jusque dans un même feuillet. Ce brouillage des taxinomies semble avant tout devoir s'historiciser. Resitués dans leur contexte culturel, les phénomènes d'hésitation générique dépendent moins de la pièce en soi qu'ils ne sont symptomatiques d'une époque dans laquelle « la caractérisation générique ne va [plus] de soi » (Jean Yves Guérin, *op. cit.*, p. LXI). Les manipulations génériques de la première moitié du siècle cèdent le pas à l'effacement progressif des genres et à la variabilité, souvent arbitraire, de leurs dénominations dans le discours critique. Si elle peut se justifier, la confusion n'en est pas moins sujette à caution : le drame n'est pas la comédie, et la comédie n'est pas le drame. Envisager la pièce, ainsi que le fait Jules Lemaitre, comme un drame, au sens hugolien du terme, revient à en diluer le comique dans un genre englobant, et à présupposer dans *Cyrano de Bergerac* l'absence d'autonomie de la comédie.

§5

Surtout, cette posture critique impose à la pièce un label différent de celui que lui

⁹ Augustin Filon, *De Dumas à Rostand. Esquisse du mouvement dramatique contemporain*, Paris, Armand Colin & C^{ie} Éditeurs, 1898, p. 293-294.

¹⁰ *Le Rideau artistique et littéraire : journal des Théâtres Montparnasse, Grenelle et Gobelins*, 1^{er} janvier 1900.

¹¹ Jean-Richard Bloch, *Destin du théâtre*, Paris, Librairie Gallimard, 1930, p. 176.

¹² *Mercur de France*, 16^e année, LVIII, novembre-décembre 1905, p. 54.

appose l'auteur. Car c'est bien comme une « comédie héroïque » que Rostand présente au public son œuvre, et sous la forme d'une comédie qu'il se remémore son projet dramaturgique : « Depuis de longues années, j'avais ce sujet en tête [...], confie-t-il, seize ans après son triomphe. J'écrivis cette comédie d'une seule traite¹³ ». Ainsi que le suggère Jeanyves Guérin, le choix d'une telle désignation peut se lire comme une précaution de la part de l'auteur, qui opère un choix stratégique dans un contexte critique défavorable au drame : « La labellisation de *Cyrano* est tactique, avance-t-il. En écartant l'étiquette de drame – voire celui de comédie-drame –, l'auteur masque sa filiation avec le drame hugolien¹⁴ ». Pourtant, Rostand ne fait pas preuve d'une telle prudence avec *La Princesse lointaine* (1895) et *L'Aiglon* (1900) : ces deux drames, explicitement désignés comme tels, encadrent chronologiquement la création de *Cyrano*. Mais, s'agissant de cette dernière pièce, le dramaturge n'est jamais revenu, même longtemps après son triomphe, sur son statut générique.

§6

Était-il question pour lui de faire fi des attentes et modes de son temps ? Dans le contexte théâtral de la Belle Époque, à l'heure où le symbolisme tente d'imposer sur les scènes d'avant-garde son principe de « déthéâtralisation », tandis que vaudevilles et mélodrames se disputent toujours la faveur du public, le choix affiché par Rostand d'inscrire sa pièce dans le genre ancien et délaissé de la « comédie héroïque » relève d'une prise de distance ironique¹⁵. Dans un entretien qu'il donne aux *Annales politiques et littéraires*, l'auteur admet lui-même la volonté frondeuse qui est à l'origine de son projet dramaturgique :

Cela se passait dans une époque singulière. Les maîtres d'alors étaient Ibsen, Émile Zola. C'était le temps du réalisme, du naturalisme et du scepticisme... [...] J'écrivis *Cyrano* par goût, avec amour, avec plaisir, et aussi, je l'affirme, dans l'idée de lutter contre les tendances du temps. Tendances, au vrai, qui m'agaçaient..., me révoltaient.

Cyrano terminé, je le lus à un de mes amis les plus intimes. Après la lecture, quand cet ami se trouva seul avec ma femme, il lui dit avec douleur : « Ce pauvre Edmond est fou ! Une comédie de cape et d'épée, en ce moment !... Mais ne lui dites pas..., ne le découragez pas »¹⁶...

¹³ « Quelques déclarations de M. Edmond Rostand », *Le Temps*, 17 juillet 1913.

¹⁴ Jeanyves Guérin, *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, « Un auteur, une œuvre », 2018, p. 92.

¹⁵ Sur ce point, voir l'article de Sylvain Ledda, « “Je l'attendrai debout et l'épée à la main !” Réflexions sur la comédie héroïque », Violaine Heyraud et Bernard Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, Classiques Garnier, 2021, p. 57-70.

¹⁶ André Arnyvelde, « Cyrano et Edmond Rostand (confidences recueillies) », *Les Annales politiques*

§7 La seconde partie du propos invite de nouveau à nuancer l'idée selon laquelle le choix de placer la pièce sous l'égide de la « comédie héroïque » serait un acte de prudence.

UNE FILIATION COMIQUE OUBLIÉE ?

§8 L'exhumation d'une forme dramatique délaissée semble placer la démarche de Rostand dans le sillage de ses modèles. Elle est un aveu de nostalgie et une volonté de distinction, comme jadis chez Gautier ou Musset¹⁷, dont Rostand est un fervent lecteur. Chez l'un, l'idéal de la « comédie romanesque » donne lieu, à la faveur d'un travestissement générique, à la pratique d'une forme de « roman théâtral¹⁸ ». Chez l'autre, la pratique du genre ancien du proverbe oppose aux formes dominantes une posture ironique¹⁹. Mais, comme Musset vis-à-vis de Carmontelle, Rostand s'éloigne partiellement du modèle de la comédie héroïque, telle que la pratique et la conçoit le siècle de Corneille. Certes, à défaut d'un haut rang social, ses héros se démarquent par une forme de noblesse d'âme et de cœur, et l'action amoureuse, insérée dans une intrigue romanesque, motive les plus beaux exploits moraux et intellectuels de Cyrano. Mais le dramaturge rompt avec l'exigence de dénouement heureux qu'appelle la comédie héroïque – et la comédie traditionnelle –, ce qui est sans doute à l'origine de bien des confusions.

§9 La fin de l'œuvre justifie à elle seule la tentation de lire la pièce comme un drame²⁰. Mais un tel raccourci ne revient-il pas à négliger le fait qu'une part de la production comique du siècle, dans son désir de renouveau générique et esthétique, a su depuis longtemps dépasser ou contourner les frontières de telles conventions ? Si la fin de siècle voit s'essouffler le système des genres théâtraux, les premières décennies du XIX^e siècle furent pour leur part marquées par l'exploration des possibilités offertes par l'hybridation de ces derniers. Le drame, loin d'être l'unique manifestation scénique de ce laboratoire, a toutefois été peu ou prou retenu comme tel par l'histoire littéraire. Cette exagération fait oublier que l'histoire de la comédie s'est également complexifiée sous l'impulsion de

et littéraires, n° 1550, 9 mars 1913, p. 203.

¹⁷ À propos de l'influence de l'œuvre de Musset sur Rostand, voir Sylvain Ledda : « Rostand et Musset : poésie ininterrompue », *RHLF*, 118^e année, n° 4, p. 845-858.

¹⁸ Nous empruntons la formule d'Alain Guyot : « *Militona*, roman théâtral ou comédie romanesque ? », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 28, F. Brunet et M. Lavaud (dir.) ; « Théophile Gautier, conteur et nouvelliste. Mélanges offerts à Claudine Lacoste-Veyseyre », Montpellier, 2006, p. 119-127.

¹⁹ Sylvain Ledda, « Introduction », Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, Rennes, PUR, 2012, p. 11-12.

²⁰ Voir, dans ce même volume, l'article de Sylvain Ledda, « La mort dans *Cyrano de Bergerac* ».

nouvelles perspectives théoriques et dramaturgiques, et que le genre a, non moins que le drame, occupé le devant de la scène et agité les débats critiques.

§IO

Cyrano de Bergerac semble pouvoir être resitué dans cette lignée de comédies ambivalentes que la première moitié du siècle a vu fleurir et coexister avec le drame ; ambivalentes parce qu'elles vont pour beaucoup jusqu'à rompre avec la convention dramaturgique du dénouement heureux, et parce qu'elles prennent le contrepied du principe qui, depuis Aristote, fonde le comique, à savoir l'innocuité du rire, ou des situations qui le provoquent²¹. Admis par la comédie classique, à quelques exceptions près²², ce principe se trouve régulièrement renversé dans les premières décennies du XIX^e siècle. Il emporte avec lui, bien souvent, le retour final à l'équilibre et à l'harmonie, auquel se substitue un dénouement tragique qui brouille d'autant mieux les taxinomies génériques qu'il interroge la nature même du rire. Les pièces de Musset *On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne*, le *Robert Macaire* de Frédérick Lemaître, ou encore les comédies de Delphine de Girardin, *Lady Tartuffe* et *L'École des journalistes*, illustrent cette tendance.

§II

En outre, le choix générique de Rostand ne fait pas de sa pièce un *hapax* dans le paysage dramatique de la fin de siècle. L'année qui précède la création de *Cyrano*, Émile Bergerat exhume le genre héroï-comique pour y insérer l'intrigue pensée par Théophile Gautier trente-trois ans plus tôt dans *Le Capitaine Fracasse* : « Le thème est assurément tragique, il y suffirait d'un Sophocle [...]. Nous devons [le] maintenir [...] dans les données souriantes de la comédie²³ », explique l'auteur dans l'avertissement de sa pièce, avant de préciser ses interrogations d'ordre générique : « Était-il donc impossible de traiter en comédie un motif de tragédie ? Je crois assez à l'art du théâtre pour avoir foi en ses ressources » (*ibid*, p. 218). La comédie héroïque s'impose alors comme la formule dramatique à privilégier. Le choix est d'autant plus ingénieux que l'héroï-comédie ne relève d'aucune poétique fixe²⁴. L'étiquette générique suppose seulement le maillage de

²¹Aristote définit en effet le comique comme « un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ». Voir Aristote, *Poétique*, chap. V, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, « Poétique », 1986, p. 49.

²²L'on songe en particulier aux dénouements des *Précieuses ridicules* et de *George Dandin*, qui viennent clore les pièces sur une note sombre, et laissent entrevoir une ouverture potentiellement tragique.

²³Émile Bergerat, *Le Capitaine Fracasse, Théâtre en vers (1884-1887)*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 217-218.

²⁴Voir Hélène Baby, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *Littératures classiques*, n°27, Actes du congrès organisé à Reims du 8 au 10 septembre 1995 et consacré à l'esthétique de la comédie, 1996, p. 25-34. Voir encore Gilles Revaz, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Littératures classiques*, n° 51, « Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du

registres antithétiques et fait de l'amour impossible ou refusé la condition déterminante de l'action. En inscrivant sa pièce, comme Bergerat avant lui, dans le genre de la comédie héroïque, Rostand tire parti de la malléabilité formelle et de la ductilité générique qu'elle permet. La comédie héroïque telle qu'il l'envisage ne peut-elle dès lors être perçue comme un prolongement des « comédies tragiques » de 1830 ?

MATRICE COMIQUE, PRÉFIGURATIONS TRAGIQUES

§12

Bertrand Degott a déjà mis au jour la tendance de Rostand à subordonner le comique à l'émotion, au sentiment et au lyrisme (art. cit). On peut compléter cette analyse en montrant comment le comique dans *Cyrano de Bergerac* va jusqu'à préfigurer, si ce n'est surdéterminer, les morceaux tragiques de la pièce. Rostand, qui creuse le sillon du genre et en explore toutes les possibilités, exploite une tension féconde. Le comique ne semble ainsi jamais vraiment gratuit dans cette comédie : toujours suivi d'effets ou d'échanges graves, voire tragiques, il ouvre en réalité la voie à ces derniers et prend place au cœur d'un système d'alternances génériques et tonales régulières. Un tel dispositif a pour effet de renforcer la portée émotionnelle de la pièce, d'autant plus large qu'elle se nourrit de contrastes : on ressent d'autant mieux la profonde gravité de ce qui se joue, qu'on a ri aux éclats juste auparavant. Ainsi, la scène 4 du premier acte, qui voit se jouer les célèbres « tirade des nez » (p. 97-100)²⁵ et « ballade du duel » (p. 104-107), prépare-t-elle, en le rendant plus déchirant encore, l'aveu d'amour de la scène suivante : « J'aime – mais c'est forcé ! – la plus belle qui soit ! » (acte I, scène 5, p. 117). Au deuxième acte, les épisodes comiques dans lesquels se succèdent la présentation des Gascons (acte II, scène 7, p. 181-182), les provocations de Cyrano à de Guiche (acte II, scène 7, p. 185-188), ainsi que la tirade des « non, merci ! » (acte II, scène 8, p. 189-191) préparent bruyamment l'aveu silencieux de la déception amoureuse : « Dis-moi tout simplement qu'elle ne t'aime pas ! » (acte II, scène 9, p. 193). Le troisième acte est quant à lui le théâtre d'une double mystification, aux scènes 13 et 14 (Roxane vis-à-vis du capucin ; Cyrano vis-à-vis de De Guiche). La seconde permet le mariage des jeunes amoureux autant qu'elle provoque leur séparation immédiate : « Veuillez dire adieu, Madame, à votre époux » (acte III, scène 14, p. 287). Que le mariage sur lequel s'achève généralement la comédie traditionnelle survienne si tôt dans la pièce, donne d'ailleurs un indice quant à la nature de son dénouement. Sur le champ d'Arras, enfin, les ultimes moqueries et provocations de

mineur », 2004, p. 305-315.

²⁵Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 190, v. 995. Toutes les références à la pièce renverront désormais à cette édition.

Cyrano envers de Guiche (acte IV, scène 4) conditionnent à nouveau les représailles du comte et conduisent à l'épisode au cours duquel Christian perd la vie, Roxane, son mari, Cyrano, son ami et ses espoirs de félicité amoureuse.

§13

La structure dramatique de la pièce elle-même semble obéir, sur le mode majeur, à ce modèle. Les trois premiers actes, à tendance majoritairement comique, voire farcesque, préparent la tragédie du cinquième, en passant par un quatrième acte d'allure mixte, proche de l'esthétique du drame. Rostand fait ici le choix d'une gradation comparable à celle que proposait Delphine de Girardin en 1837 dans son *École des journalistes*²⁶. Dans les deux cas, le dramaturge fait suivre à la pièce un itinéraire en forme de compte à rebours, si bien que les données comiques initiales semblent porter la responsabilité de leurs propres conséquences tragiques. Sur le mode mineur, l'enchâssement de *La Clorise* au premier acte réhausse encore ce dispositif par effet de contrepoint dramaturgique. Jean Bourgeois a déjà mis en lumière les rapports d'analogies et d'inversions qui unissent et opposent la pièce de Baro à celle de Rostand : « La pièce intérieure agit comme un repoussoir générique ; *Cyrano de Bergerac* ne sera pas une pastorale comme *La Clorise*²⁷ ». La pièce enchâssée, et plus largement l'épisode qui la contient, semblent même pouvoir tenir lieu de miroir inversé à la pièce enchâssante sur le plan du schéma générique. On ne peut certes prétendre à une inversion stricte : point de tragédie virant à la comédie, mais tout de même une pastorale dégénérant vers la farce bouffonne. « En m'insultant, Monsieur, vous insultez Thalie ! » (Acte I, scène 1, p. 80) proteste d'ailleurs Montfleury, et la formule a de quoi surprendre : l'offense au tragédien ne se répercute pas, comme l'on pourrait légitimement s'y attendre, sur sa patronne Melpomène, mais sur celle d'entre les Muses qui préside à la comédie. Qu'un acteur tragique tienne non seulement le premier rôle d'une pastorale, mais fasse encore figure de fantoche burlesque dans la pièce enchâssante n'interroge pas moins. Dans l'un et l'autre cas, Montfleury semble peu à sa place dans le genre où il veut s'imposer. Si la scène n'a *a priori* pas véritablement de fonction dans l'intrigue, elle est intéressante du point de vue générique, et préfigure en petit tout ce que *Cyrano de Bergerac* développe ou interroge en grand, à savoir la question de

²⁶Voir la préface de *L'École des journalistes*, op. cit., p. 3 : « Au premier acte, *L'École des journalistes* est une sorte de vaudeville, semé de plaisanteries et de calembours ; – au deuxième acte, c'est une espèce de charge où le comique du sujet est exagéré, à l'imitation des œuvres des grands maîtres ; au troisième acte, c'est une comédie, au quatrième, c'est un drame ; – au cinquième, c'est une tragédie. Dans le style, même sentiment, même variation : au premier acte, le style est satirique, au quatrième acte, il est simple et grave ; – au cinquième acte, il tâche d'être poétique ».

²⁷Jean Bourgeois, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 108, 2008/3, p. 612.

l'adéquation du rôle au comédien, mais encore du comédien au genre, et des possibles continuités d'un genre à un autre. Montfleury, que son sérieux rend bouffon, est une sorte de double inversé de Cyrano, celui qui sait si bien jouer « ce rôle [du] vieil ami qui vient pour être drôle » (Acte V, scène v, p. 405) pour mieux faire oublier son drame personnel.

§14

Diverses variations comiques autour de motifs et *topoi* empruntés à la tragédie et au drame renforcent encore ce dispositif. À ce titre, *Cyrano de Bergerac* s'apparente à un théâtre de « récupération dramaturgique », qui fait de la transposition ou de l'inversion générique un élément essentiel de sa poétique. Le thème de la difformité, par exemple, tisse une parenté entre Cyrano et le Richard III de Shakespeare. Ainsi, le monologue initial de la tragédie dans lequel Richard se déclare impropre à l'amour puisque « Difforme, inachevé, dépêché avant terme²⁸ » offre un illustre précédent à l'aveu désillusionné que fait Cyrano de son propre sentiment amoureux, contrarié d'avance, suppose-t-il, par sa physionomie :

[...] Il m'interdit
 Le rêve d'être aimé même par une laide,
 Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieu me précède ;
 [...]

 Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance
 Pourrait bien me laisser cette protubérance !
 Oh ! je ne me fais pas d'illusion ! [...]
 (Acte I, scène v, p. 117-119)

§15

Mais contrairement à Richard qui, « déterminé à être un scélérat » (*ibid.*), laisse sa laideur physique devenir hideur morale, Cyrano oppose à la sienne une forme de vertu exubérante, un idéal de droiture, de courage et de franchise en forme de compensation : « J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout » (Acte I, scène v, p. 116). La physionomie particulière du héros est même l'occasion dans la pièce d'une autre variation comique autour du thème du masque, motif baroque par excellence et largement investi par les drames romantiques de la première moitié du XIX^e siècle. Rostand le décline quant à lui sur un mode burlesque, qui assimile dès le premier acte le visage du héros à un masque de *commedia dell'arte* :

Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot
 Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques :

²⁸William Shakespeare, *Richard III*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1995, p. 14.

[...]
 Il promène en sa fraise à la Pulcinella,
 Un nez !... Ah ! messeigneurs, quel nez que ce nez-là !...
 On ne peut voir passer un pareil nasigère
 Sans s'écrier : « Oh ! non, vraiment, il exagère ! »
 Puis on sourit, on dit : « Il va l'enlever... » Mais
 Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais. (Acte I, scène II, p. 63-64)

§16

Masque humain superposé à ce premier masque, le visage de Christian est pour Cyrano un double inversé et complémentaire. L'être bicéphale ainsi formé confère à la scène du balcon (Acte III, scène VII), réécriture transparente de la grande scène tragique de *Roméo et Juliette*, toute sa saveur comique : substitution et *quiproquo* en constituent les ressorts burlesques qui, paradoxalement, sont aussi l'occasion pour Cyrano de tomber le masque, dans l'ombre dans laquelle il se tient. Mais le tragique en réalité à l'œuvre derrière les ressorts comiques ne peut échapper au spectateur ou lecteur attentif, pas plus qu'il n'échappe au héros lui-même, quand il se remémore les faits quinze ans plus tard :

Vous souvient-il du soir où Christian vous parla
 Sous le balcon ? Eh bien ! toute ma vie est là :
 Pendant que je restais en bas, dans l'ombre noire,
 D'autres montaient cueillir le baiser de la gloire ! (Acte V, scène VI, p. 411)

§17

La configuration amoureuse triangulaire offre la possibilité d'une lecture à deux niveaux. À mi-chemin entre un format tragique et racinien (A aime B qui aime C qui l'aime en retour) et un format comique de type moliéresque (A aime B et se fait aider de C pour conquérir A), l'originalité de la configuration rostandienne rattache l'intrigue à une double tradition générique. Deux matrices naissent l'une de l'autre. Si le spectateur rit, c'est parce que la matrice comique prend un temps le dessus pour lui permettre de vivre la scène depuis un point de vue externe, qui lui fait voir les ressorts du quiproquo. Quand le spectateur pleure, c'est parce que la lecture intime et rétrospective que livre d'un tel épisode son principal acteur lui dévoile, trois actes plus loin ou quinze ans plus tard, la nature profondément bouleversante de ce dont il s'est amusé quand le quiproquo la lui cachait. L'une apparaît en même temps que tombe l'autre : « J'aperçois toute la généreuse imposture : [...] / La voix dans la nuit, c'était vous ! » (Acte V, scène v, p. 406).

DE LA COMÉDIE HÉROÏQUE AU HÉROS COMIQUE

§18

Cyrano n'en est pourtant pas moins un personnage comique, comme le confirme sa parenté avec plusieurs types hérités des comédies classiques et baroques du XVII^e siècle (et donc des comédies latines). Le fait est d'autant plus remarquable que Rostand écrit à une époque où commence déjà à sévir la crise du personnage, écho scénique de la crise identitaire et existentielle de l'individu dévoré par la machine sociale. Sans se restreindre au seul héros, le traitement par types concerne encore les principaux personnages, et certains membres secondaires du personnel dramatique. On ne peut manquer de reconnaître en Roxane et Christian les traditionnels « jeunes premiers » aux prises avec l'intrigue amoureuse, empêchés par des « fâcheux » dont de Guiche est le représentant exemplaire. Notons qu'au premier acte est mentionné un personnage de fâcheux, allusion probable à la pièce homonyme de Molière, et qu'au dernier acte la mort elle-même devient « une fâcheuse ». La duègne présente aux côtés de Roxane appartient elle aussi à l'histoire de la comédie européenne.

§19

Le traitement du personnage de Cyrano est quant à lui plus complexe. Certes, en s'inspirant du Cyrano historique, anticonformiste notoire, « fou ingénieux et amusant²⁹ » selon la formule de Gautier, Rostand décelait déjà son potentiel comique. Il le renforce en revêtant son héros d'un manteau hétéroclite, fait de l'assemblage de plusieurs types théâtraux. Mélange d'amoureux, de « premier comique » et de serviteur complice des amoureux, Matamore – moins la lâcheté – à ses heures, Cyrano tient aussi du monomane comique tel que le met fréquemment en scène le théâtre de Molière. Double, sa monomanie prend à la fois la forme d'une passion presque délirante pour un idéal de franchise et d'intégrité morale, et celle, inverse, d'un complexe obsessionnel. Le texte de la pièce ne comporte pas moins de trente-cinq occurrences du mot « nez » (sans compter pléthore de synonymes, périphrases et autres tournures euphémistiques ou métaphoriques employées pour désigner ce « milieu de visage », Acte I, scène IV, p. 96), dont trente-trois concentrées dans les deux premiers actes. Par effet de contamination, l'obsession se communique à tous, jusqu'à cristalliser les efforts des personnages pour ne nommer ni regarder l'objet. Ainsi Christian est-il accueilli chez les cadets par un avertissement aux allures de prétérition : « Chut !... jamais ce mot ne se profère ! [...] Ou c'est à lui, là-bas, que l'on aurait affaire ! » (Acte II, scène V, p. 195). Le motif obsessionnel sert la comédie et devient le prétexte des plus grands morceaux d'anthologie comique de la pièce.

§20

²⁹Théophile Gautier, *Les Grotesques* [1844], éd. Cecilia Rizza, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1985, p. 256.

S'agissant de la revendication d'un idéal d'intégrité, elle assimile le héros à cet autre excessif que met en scène *Le Misanthrope* : il y a du Alceste dans Cyrano, tout comme il y a du Philinte dans le raisonnable Le Bret. Celui qui se veut « empanaché d'indépendance et de franchise » (Acte I, scène IV, p. 100) a la haine de toute forme d'hypocrisie mondaine, comme l'atteste l'échange suivant (Acte II, scène II, p. 191-192) :

LE BRET

[...] Comment diable
As-tu donc contracté la manie effroyable
De te faire toujours, partout, des ennemis ?

CYRANO

À force de vous voir vous faire des amis,
Et rire à ces amis dont vous avez des foules,
D'une bouche empruntée au derrière des poules !

§21

La coexistence, en Cyrano, de ces types dramatiques est d'autant plus remarquable qu'elle vient s'ajouter au choix d'un interprète qui surdétermine le rôle. Lorsque Coquelin, habitué des rôles de valets et de premiers comiques du répertoire classique, crée le rôle-titre en 1897, il insère donc d'emblée le personnage de Cyrano dans une filiation comique, qui le situe dans la lignée des « Scapin, Figaro, Tabarin, Gringoire, Fanfan la Tulipe, Du Guesclin, [...] et le Petruccio de *La Mégère apprivoisée* » (Jeanyves Guérin, *Cyrano de Bergerac*, op. cit, p. XIX) qui ont déjà fait sa renommée. C'est même par rapport à l'*ethos* de son très célèbre interprète que Rostand imagine le rôle : « Coquelin m'avait pris le bras, relate le dramaturge. Il était très "emballé". "Vous devriez me faire un rôle", me dit-il. "J'en ai un", répondis-je immédiatement. Cyrano avait sursauté sous mon front » (André Arnyvelde, art. cit, p. 203). Cette composition sur mesure en dit long sur la volonté auctoriale de faire avant tout de Cyrano un personnage de comédie, qui se laisse par moment aller au lyrisme et au tragique – et non l'inverse : « Coquelin était un acteur comique qui avait des dons dramatiques³⁰ », confirme Charles Le Bargy, qui reprend le rôle en 1913³¹.

³⁰Voir Willy de Spens dans son édition de *Cyrano de Bergerac* (Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 22).

³¹Maria Legault est elle aussi une habituée des premiers rôles féminins dans les comédies, opéras-comiques et vaudevilles. Quant à Maurice Volny et Maxime Desjardins, premiers interprètes de Christian et de Guiche, ils sont pour leur part accoutumés à des répertoires plus sombres. Premier rôle dans *Chatterton* en 1877 avant de jouer Fortunio dans *Le Chandelier* puis Gennaro dans *Lucrece Borgia*, Maurice Volny nimbe donc Christian d'une aura de jeune premier romantique. Maxime Desjardins, quant à lui, s'illustrait habituellement dans l'emploi de « père noble ».

§22

Mais la *vis comica* de Cyrano ne doit pas occulter ses contradictions. Que penser en effet de ce héros flamboyant, que le refus du compromis et de la demi-mesure, ainsi que la constante exigence de n'être jamais autre chose qu'entièrement lui-même, n'empêchent pourtant pas de se faire autre et même de trahir, le temps de séduire ? Ces contradictions prêtent autant à sourire que celles d'Alceste, que son culte de la franchise n'empêche pas d'adorer une coquette médisante. Mais elles se cantonnent chez le héros rostandien au domaine amoureux. Le comique naît sans doute également de la vanité des excès moraux de Cyrano, qui exagère « pour le principe, et pour l'exemple » (Acte II, scène VIII, p. 189), pour la beauté du geste plus que par utilité ou nécessité réelle, créant un décalage permanent, de l'ordre de ceux dont Véronique Sternberg-Greiner met en lumière les effets comiques :

[L'anomalie] est donc au cœur du phénomène comique, mais ne permet pas de l'expliquer seule. Ce qui semble capital ici, c'est l'association au fait structurel (l'écart) d'un effet psychologique, la déstabilisation du récepteur. Le décalage fait rire lorsqu'il ébranle, ne serait-ce que de façon fugace, nos repères logiques usuels. La perte du sens semble bien être au cœur du comique, de ce qui est perçu comme comique. Perte du sens plus ou moins objective : soit une attitude se trouve effectivement dépourvue de nécessité, et peut-être perçue comme inutile ; soit elle apparaît comme absurde car il manque au spectateur un élément qui permettrait d'en comprendre le sens [...] ³².

§23

Cyrano trouve toujours que « c'est bien plus [drôle] lorsque c'est inutile ! » (Acte V, scène VI, p. 417). Mais ce qui, chez le héros, provoque le rire, est également à l'origine du déchirement cornélien qu'il éprouve après la mort de Christian : entre la voie du bonheur et celle du devoir moral envers l'ami disparu, le choix est évident. Toute l'ambivalence de la pièce se trouve ici : ce qui, chez Cyrano, porte l'essence comique du personnage sert dans le même temps son potentiel tragique et conditionne la gravité du dénouement.

§24

Cyrano de Bergerac est une comédie à plus d'un titre. Rostand, nourri d'influences comiques, exploite dans sa pièce les ficelles et procédés du genre, en empruntant notamment ses ressorts à la grande comédie classique. Quoi qu'en dise une longue tradition de réception, qui veut en faire un drame, la nature véritable de la pièce ne saurait être contestée. Pour autant, il ne s'agit pas d'une comédie traditionnelle. Pour être comprise, la pièce doit être resituée dans la lignée des comédies mixtes que la première moitié du siècle a vu fleurir. L'importante tradition de déstructuration et d'immixtion des genres

³²Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2003, p. 18.

dont le siècle a été le théâtre privilégié ne s'est pas jouée seulement, loin s'en faut, dans le domaine du drame. Envisager la pièce de Rostand comme une véritable comédie implique donc de renoncer à tout principe d'intégrité générique ou esthétique. Tout paraît en fait tristement drôle, dans cette comédie héroïque : le rire s'étouffe régulièrement dans l'intuition d'un tragique à l'œuvre, puis renaît au détour d'une pantalonnade, ou à la faveur d'un bon mot. Avec *Cyrano de Bergerac*, le dramaturge use de la comédie comme d'un cadre entre les bornes duquel il exploite la tension féconde qui peut faire naître le rire des larmes, et les larmes du rire. Il rappelle en cela la profonde gravité à l'œuvre dans l'essence comique, et la tragédie véritable dont elle couve, bien souvent, les germes silencieux : « Une larme a son prix, c'est la sœur d'un sourire³³ ».

Quelques mots à propos de : Caroline Legrand

Caroline Legrand est doctorante à l'Université de Rouen Normandie et travaille sous la direction du professeur Sylvain Ledda. À la suite d'un mémoire de recherche consacré au drame *Lorenzaccio* lu sous l'angle de l'initiation, et de la publication d'un article étendant cette lecture à l'œuvre de Vigny (« *Lorenzaccio* et *Chatterton* : deux drames initiatiques ? »), elle se spécialise dans le théâtre de la première moitié du XIX^e siècle. Sa thèse porte plus précisément sur la comédie à l'ère romantique.

Pour citer cet article

Caroline Legrand, « Comique et comédie dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/680>.

³³ Alfred de Musset, « Idylle », dans *Poésies nouvelles*, voir *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, « Livre de Poche », 2006, p. 484.

Syllepses et autres « sens doubles » dans *Cyrano de Bergerac*

Emily Lombardero

§I

Dans la dernière scène de *Cyrano de Bergerac*, à Roxane qui a découvert le stratagème imaginé pour faire aimer Christian, le héros mourant demande de « donner un sens double¹ » à sa tenue de deuil, afin qu'elle le pleure aussi en pleurant son mari. La formule ne peut échapper au lecteur, qui y voit l'énoncé d'un véritable principe poétique de la pièce : le thème du double y est en effet central, que l'on songe aux procédés de théâtre dans le théâtre, aux effets de symétrie qui unissent les actes entre eux, ou encore à l'intrigue amoureuse qui place Christian et Cyrano dans des rôles de « doublures² » réciproques³. Or, au niveau de la langue elle-même abondent les doubles sens, c'est-à-dire

¹E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. P. Besnier, Paris, Gallimard, 1999 [1897], p. 415. Toutes les citations suivantes renverront par défaut à l'édition au programme.

²Non au sens technique du terme, mais au sens large de « personne qui en remplace une autre, qui se substitue à elle » (*Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, page consultée le 28 septembre 2021).

³Concernant ces différents points, voir les articles de J. Bourgeois : « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008, vol. 108, n° 3, p. 607-620,

des mots ou des expressions « ayant une signification ambiguë » et sur lesquels « le locuteur joue de façon que les deux acceptions soient possibles dans le contexte⁴ ». Le double sens constitue un cas particulier d'ambiguïté, caractérisé par ce phénomène de cumul ; ainsi d'après Ronald Landheer :

Un énoncé est ambigu quand il contient une plurivalence, soit telle que le récepteur aura le choix entre (au moins) deux lectures différentes, soit telle que le récepteur aura à cumuler deux acceptions ou lectures⁵.

§2

D'après cette définition, l'ambiguïté relève du domaine du discours⁶. En langue, elle demeure en effet virtuelle : si le mot *religieuse* peut prendre le sens de « femme officiant pour l'Église », mais aussi celui de « pâtisserie », il s'agit là d'une « ambiguïté d'école⁷ » que le discours a normalement vocation à éliminer.

En discours, un grand nombre de ces ambiguïtés théoriques sont éliminées, du fait des effets filtrants du contexte (que l'on compare aussi à un entonnoir)⁸.

§3

La dynamique inverse de l'*ambiguïté*, c'est-à-dire la création du double sens en discours, relève souvent d'une recherche ; et c'est à ce type de recherche que s'appliquent les personnages de Rostand dans *Cyrano de Bergerac*. Parmi les procédés de double sens

ainsi que « La nourriture et la faim dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010, vol. 110, n° 1, p. 83-92. Pour une étude de synthèse, voir G. Lavelle, « Le dédoublement, principe théâtral de *Cyrano de Bergerac* », dans G. Lavelle et P. Bulinge (dir.), *Edmond Rostand. Renaissance d'une œuvre*, Université Jean Moulin-Lyon 3, CEDIC, 2007, p. 61-67.

⁴Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), op. cit.

⁵R. Landheer, *Aspects linguistiques et pragmatico-rhétoriques de l'ambiguïté*, Leiden, 1984, p. 8. Nous adoptons ici, d'après R. Landheer, une définition large de l'ambiguïté. Une définition plus restreinte existe, qui réserve le terme aux cas d'« alternative » entre deux interprétations « mutuellement exclusives », sans inclure les cas de cumul de sens (voir notamment C. Fuchs, *Paraphrase et énonciation*, Paris, France, 1994, p. 87).

⁶Voir P. Bogaards et J. Rooryck, « Ambiguïté et compréhension du langage », dans P. Bogaards et al. (dir.), *Quête ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 21.

⁷J. Lallot, « Apollonius Dyscole et l'ambiguïté linguistique : problèmes et solutions », dans I. Rosier (dir.), *L'Ambiguïté. Cinq études historiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 41.

⁸C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ambiguïté en langue et en discours », dans P. Bogaards et al. (dir.), *Quête ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Pays-Bas, États-Unis d'Amérique, Rodopi, 2001, p. 146. On pourrait, pour penser cette ambiguïté virtuelle, mobiliser le concept d'ambivalence. Sur ces deux notions, voir P. Le Goffic, « Ambiguïté et ambivalence en linguistique », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande – Vincennes*, 1982, n° 27, p. 83-105.

qu'on s'attachera à décrire ici, la figure de la syllepse, définie comme l'« occurrence unique d'un signe actualisant en discours plusieurs sens⁹ », occupe une place centrale.

§4

Nous nous proposons ici de décrire les procédés du double sens dans *Cyrano de Bergerac*, en parcourant les différentes échelles de manifestation de l'ambiguïté (celle du mot, celle du syntagme et celle de l'énoncé), et en examinant les différentes composantes de la dynamique d'ambiguïsation, dans le texte et hors du texte. Il s'agira ensuite de proposer des pistes pour l'interprétation des doubles sens dans *Cyrano de Bergerac*, non seulement d'un point de vue rhétorique – le double sens constituant une ressource discursive pour les personnages de la pièce – mais aussi d'un point de vue stylistique – la syllepse pouvant s'interpréter comme un stylème rostandien, destiné à faire vivre les mots sur la scène du théâtre.

LES PROCÉDÉS DU DOUBLE SENS

Essai de typologie

§5

En reprenant la typologie proposée par Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁰, on distinguera ici trois types d'ambiguïté, en fonction de l'échelle de manifestation du double sens : celle de la lexie (ambiguïté *lexicale*), celle du syntagme ou de la phrase (ambiguïté *syntactique*), et enfin celle de l'énoncé (ambiguïté *pragmatique*).

Double sens lexical : syllepses et calembours

§6

L'ambiguïté lexicale « repose sur l'existence d'un fait d'homonymie ou de polysémie¹¹ ». Dans *Cyrano de Bergerac*, c'est la polysémie qui se voit surtout mobilisée ; ainsi, au mousquetaire qui toise son nez et lui demande « ce que cela sent » (p. 213), Cyrano donne un soufflet en rétorquant « la giroflée ». Il exploite la polysémie du mot *giroflée*, qui peut désigner à la fois une fleur odorante et, par métaphore, une « gifle qui

⁹P. Wahl et Y. Chevalier, « Présentation », *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 8. La définition de la syllepse que nous adoptons ici concerne exclusivement la figure de sens (et non la « syllepse grammaticale »). Sur cette figure, outre l'ouvrage dirigé par P. Wahl et Y. Chevalier, voir A. Romeborn, *La syllepse. Aspects généraux et usage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2018.

¹⁰C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ambiguïté en langue et en discours », art. cit. Cette typologie reprend et condense celle que proposait R. Landheer, en cinq points, dans « L'ambiguïté — Un pommier de discorde dans le verger linguistique », *Neophilologus*, 1985, n° 69, p. 501-524.

¹¹C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ambiguïté en langue et en discours », art. cit., p. 139.

laisse la trace des cinq doigts¹² ». Lorsque les deux sens se cumulent au lieu de s'exclure mutuellement – comme c'est le cas ici –, l'ambiguïté lexicale prend le nom rhétorique de *syllepse*. Ce trope est en effet défini par une « conjonction monstrueuse de deux valeurs mutuellement exclusives en principe », et que l'on « contraint à faire cohabiter¹³ ». La syllepse se distingue en cela de l'antanaclase, également fréquente dans *Cyrano de Bergerac*, mais que nous excluons de notre étude car elle ne relève pas du domaine du double sens¹⁴. Les syllepse reposent généralement sur l'existence de tropes figés, des catachrèses qu'elles remotivent en discours ; c'est le cas dans l'exemple de la « giroflée », où le sens métaphorique de « gifle » est activé en même temps que le sens littéral de « fleur ». La figure paraît supposer une polysémie *déjà là* : pour Beuzée elle « ne peut avoir lieu que quand le sens figuré que l'on associe au sens propre est autorisé par l'usage dans les occurrences où il n'y a pas de syllepse¹⁵ ». On trouve cependant dans *Cyrano de Bergerac* des syllepse reposant sur des figures vives, comme dans les vers suivants :

Ce n'est pas une taille avantageuse, c'est
 Mon âme que je *cambre* ainsi qu'en un corset,
 Et tout couvert d'exploits qu'en rubans je *m'attache*,
Retroussant mon esprit ainsi qu'une moustache
 Je fais, en traversant les groupes et les ronds,
Sonner les vérités comme des éperons. (p. 101)

§7

¹² *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, op. cit.

¹³ C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ambiguïté en langue et en discours », art. cit., p. 137.

¹⁴ Sur la frontière entre *syllepse* et *antanaclase*, nous suivons la *doxa* : la syllepse suppose la cohabitation de deux sens pour une même occurrence (« la giroflée »), tandis que l'antanaclase repose sur une répétition (« Oui, tous les mots sont *fins* quand la moustache est *fine* », p. 168). Signalons qu'il existe d'autres points de vue, comme celui que défend A. Rabatel (qui propose d'associer la catégorie de la syllepse aux phénomènes de polysémie, et celle de l'antanaclase aux phénomènes d'homonymie, indépendamment du critère du nombre d'occurrences. Voir A. Rabatel, « La plurisémié dans les syllepse et les antanaclases », *Vox Romanica*, 2015, n° 74, p. 124-156). Concernant la possibilité d'une hybridité entre syllepse et antanaclase, par exemple lorsque l'activation d'un sens second repose sur une reprise anaphorique (ainsi dans le vers souvent cité d'Andromaque, « brûlé de plus de feux que je n'en allumai »), nous privilégions l'analyse en syllepse (voir notamment l'argumentaire de M. Le Guern, « Retour à la syllepse », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, op. cit., p. 97-104).

¹⁵ N. Beuzée, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers*, t. XV, à Neufchâtel, chez Samuel Faulche & compagnie, 1765, p. 719. Voir également S. Chaudier, pour qui « la syllepse dépend » d'un « énoncé lexicographique » qui « la précède » et « la rend possible » (S. Chaudier, « Proust et la syllepse vive », dans Y. Chevalier et P. Wahl (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, op. cit., p. 421).

La tirade est traversée par des verbes qui appartiennent au champ lexical de la parure ; le sens littéral en est entravé par les compléments directs qui renvoient à des qualités morales et suscitent une lecture métaphorique (« mon esprit », « les vérités »), en même temps qu'il est réactivé par des compléments circonstanciels, notamment de comparaison (« ainsi qu'en un corset », « ainsi qu'une moustache », « comme des éperons »). Si *cambrier* ou *retrousser* n'ont pas, en langue, le sens métaphorique qui leur est donné ici, Cyrano paraît bien créer ici une suite de syllepse *ad hoc*, en dehors de tout préfabriqué lexical.

§8

L'ambiguïté lexicale peut, dans un second temps, reposer sur une relation d'homonymie entre deux lexies ; au théâtre, ce sont les homonymes homophones qui sont en jeu. Lorsque Christian s'ingénie à interrompre Cyrano pour multiplier les références à son nez, il répond au « paf » de Cyrano par l'onomatopée « pif ! » (p. 201) : il exploite ici une relation d'homophonie avec le nom commun argotique (le « pif » désignant un gros nez). On peut parler, face à ce type d'ambiguïté, d'*équivoque* ou de *calembour*. Cependant, la définition large de la syllepse que nous avons retenue (« occurrence unique d'un signe actualisant en discours plusieurs sens ») nous conduit à inclure le calembour dans la catégorie de la syllepse¹⁶ : on considérera qu'il s'agit de syllepse par homophonie, moins prototypiques que les syllepse par polysémie, mais syllepse néanmoins.

Double sens grammatical : de la syllepse à l'amphibologie

§9

On parle d'ambiguïté grammaticale dès lors que le double sens se manifeste non plus au niveau du mot mais au niveau du syntagme ou de la phrase. Entre ces deux niveaux de l'ambiguïté, les unités polylexicales introduisent une étape intermédiaire, comme l'a

¹⁶Ce choix est motivé, d'abord, par la porosité de la frontière entre polysémie et homonymie – la langue tendant à fondre les homonymes en une valeur mixte, comme le rappelle notamment P. Le Goffic (« Ambiguïté et ambivalence en linguistique », art. cit., p. 94. De ce point de vue, nous rejoignons l'avis d'A. Romeborn qui ne dissocie pas le calembour de la syllepse (*La syllepse*, op. cit., p. 36 sqq). En outre, il nous semble problématique de distinguer le double sens par polysémie, qui relèverait de la catégorie littéraire des figures de style, du double sens par homophonie, qui relèverait de la catégorie non littéraire du jeu de mot. Notons cependant que l'opinion la plus répandue consiste à distinguer le calembour de la syllepse ; voir notamment, dans le collectif déjà évoqué de P. Wahl et Y. Chevalier, les articles de M. Le Guern, S. Rémi-Giraud, ainsi que J.-M. Messiaen. Enfin, une troisième option existe, qui consiste à élargir la catégorie du calembour pour y inclure la syllepse ; c'est ce que propose le *Trésor de la langue française* (le calembour y est défini comme un « jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots », *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, op. cit.), et cette définition est retenue notamment par C. Kerbrat-Orecchioni (« L'ambiguïté en langue et en discours », art. cit.).

signalé Annette Saban¹⁷. Il arrive en effet qu'une locution figée soit employée dans un contexte tel que son sens compositionnel est actualisé en même temps que son sens figé, souvent opaque. Ainsi dans cet échange :

DEUXIÈME CADET

J'ai les dents longues

CYRANO

Tu n'en mordras que plus large ! (p. 302)

§10

Avoir les dents longues est une locution dont le figement se manifeste, d'un point de vue sémantique, par la disparition du sens compositionnel (l'expression prend le sens d'« avoir faim », qui n'est pas déductible des éléments qui la composent), et d'un point de vue syntaxique, par le blocage des propriétés transformationnelles (comme la pronominalisation, *« je les ai longues », ou les substitutions paradigmatiques, *« j'ai les dents grandes »)¹⁸. On constate cependant qu'en discours, le sens compositionnel de l'expression *avoir les dents longues* est réactivé par la réponse de Cyrano, qui invite à relire la séquence non comme un mot, mais comme un syntagme. A. Romeborn voit dans ce type de tour des « syllepses de défigement¹⁹ » qui « rendent [...] leur valeur sémantique propre aux composants d'une expression figée²⁰ ». L'ambiguïté est donc à mi-chemin ici

¹⁷A. Saban, « À propos de l'ambiguïté dans le discours », dans P. Bogaards et al. (dir.), *Quitte ou double sens...*, op. cit., p. 305-320.

¹⁸Voir G. Gross, *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996, p. 8 sqq.

¹⁹Pour une analyse de ces syllepses, notamment dans la poésie de Francis Ponge, voir A. Romeborn, *La syllepse*, op. cit., p. 170 sqq.

²⁰P. Fiala, article « Figement » dans P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 202 ; voir également G. Gross, *Les expressions figées en français*, op. cit., p. 19 sqq. D'autres jeux de défigement se produisent dans *Cyrano de Bergerac*, en particulier dans les répliques du héros, qui mobilise souvent des locutions pour leur rendre « leur liberté combinatoire » (P. Fiala, « Figement », art. cit., p. 202) : ainsi la séquence « déjeuner chaque jour d'un crapaud » (p. 190) reformule la locution verbale *avalier un crapaud*. Nous avons exclu ces jeux phraséologiques de notre inventaire des procédés de double sens, bien qu'ils puissent parfois en constituer des cas marginaux : face à l'expression « déjeuner chaque jour d'un crapaud » par exemple, le souvenir de la locution verbale suffit sans doute à activer le sens formulaire (« faire une chose désagréable contre son gré »), tandis que le jeu des substitutions paradigmatiques réactive au moins en partie le sens compositionnel (« manger un crapaud »). Ces jeux phraséologiques constituent un point de jonction intéressant entre deux œuvres

entre le niveau du lexique et celui de la syntaxe, dans la mesure où le cotexte fait se superposer une lecture en locution, synthétique, et une lecture en syntagme, analytique.

§11

On se penchera sur une autre occurrence de ce procédé, intéressante dans la mesure où elle mobilise davantage les ambivalences de la syntaxe. Elle se trouve dans la réplique d'un cadet qui met Christian en garde contre Cyrano et le tabou du nez :

Deux nasillards par lui furent exterminés
Parce qu'il lui déplut qu'ils parlassent du nez ! (p. 195)

§12

Le contexte active en même temps deux interprétations, normalement exclusives, de la séquence « parler du nez ». D'un côté, l'adjectif « nasillard » suscite une lecture en locution verbale : « parler du nez » c'est « parler d'une voix nasillarde ». Cependant la réplique ne prend sens qu'au prix d'un cumul avec une autre lecture, en syntagme cette fois : Cyrano s'en prend à ceux qui osent évoquer le nez. Contrairement à ce qui se passait dans la syllepse « j'ai les dents longues », le double sens implique ici de voir dans une même séquence deux structures syntaxiques distinctes : d'un côté, une locution dans laquelle le verbe *parler* est employé absolument et suivi d'un complément accessoire, de l'autre un syntagme dans lequel *parler* régit un complément essentiel indirect. Le procédé est permis grâce à la polyvalence du verbe *parler*, qui accepte la construction intransitive et la construction transitive indirecte, et à la polysémie de *de*, qui indique dans un cas l'origine et, dans l'autre, « la matière d'un propos²¹ ». Cette occurrence relevant pleinement de l'ambiguïté grammaticale, on peut parler ici de forme amphibologique.

Double sens pragmatique : le *quiproquo*

§13

On évoquera pour finir l'ambiguïté pragmatique, décelable à l'échelle d'un énoncé dont une situation de communication valide deux lectures. Dans *Cyrano de Bergerac*, ce type d'ambiguïté repose toujours sur un problème de référenciation²² : une expression paraît renvoyer à deux référents concurrents, créant un quiproquo – soit une « méprise,

du corpus, *Cyrano de Bergerac* et les *Contes de fées* d'Aulnoy : l'autrice s'amuse également à raviver le sens compositionnel d'expressions figées, parfois les mêmes que celles que l'on rencontre dans *Cyrano de Bergerac* (« hacher comme chair à pâté », « avoir les dents longues », « mon petit doigt m'a dit », etc.). À ce sujet, voir K. Abiven, « “Faire du grabuge” dans le conte de fées : lexique et phraséologie burlesque chez D'Aulnoy », *L'Information Grammaticale*, à paraître en 2021.

²¹ *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, op. cit.

²² D'autres formes d'ambiguïté pragmatique sont possibles, dont nous n'avons pas trouvé d'exemple dans *Cyrano de Bergerac*. Voir C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ambiguïté en langue et en discours », art. cit.

[un] malentendu faisant prendre une personne, une chose pour une autre²³ ». C'est là un *topos* de la comédie amoureuse : « j'aime quelqu'un », avoue Roxane à Cyrano, « un pauvre garçon qui jusqu'ici m'aima / Timidement, de loin, sans oser le dire... » (p. 164). Les expressions indéfinies laissent Cyrano se méprendre : il y voit en effet une pudique énallage de personne, quand Roxane emploie très littéralement l'indéfini pour faire référence à cet amant que son cousin ne connaît pas. Elle répète le procédé, moins innocemment, pour berner de Guiche : « quand on tient à *quelqu'un*, le savoir à la guerre ! » (p. 226). On peut parler ici de double sens, en gardant à l'esprit qu'il s'agit, *stricto sensu*, d'une double référence – le mot *quelqu'un* est en réalité univoque du point de vue du sens, et le procédé relève du quiproquo mais non de la syllepse.

§14

Il arrive toutefois qu'une ambiguïté pragmatique crée par ricochet une syllepse de sens²⁴ : « Exquis ! Délicieux ! » (p. 153) s'exclament, la bouche pleine, les poètes à qui Ragueneau vient de lire sa recette rimée des tartelettes amandines. Les deux adjectifs prédisent au sujet d'un objet non mentionné ; c'est le contexte qui doit saturer la place du support du prédicat, laissée vide dans l'énoncé. Or cette place se voit deux fois saturée, puisque les mêmes adjectifs prédisent figurément au sujet du poème, et littéralement, au sujet des pâtisseries englouties²⁵. L'ambiguïté pragmatique, fondée sur la non-expression du support du prédicat, entraîne donc l'apparition d'une syllepse de sens. S'il est intéressant d'établir une typologie des phénomènes de double sens (et cette typologie fondera notamment notre approche rhétorique du phénomène, dans la seconde partie de cet article), on gardera à l'esprit que différents niveaux d'ambiguïté peuvent, en discours, se superposer.

Ce qui *ambiguïse*

§15

Dans ce second temps de notre inventaire des procédés de double sens dans *Cyrano de Bergerac*, on s'attachera à distinguer différents facteurs d'ambiguïssation – ce qu'on ap-

²³ *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, op. cit.

²⁴ À ce sujet, voir J.-É. Barou, « Définition de la syllepse théâtrale », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, op. cit., p. 245-260.

²⁵ Nous suivons ici l'article du dictionnaire *Littré*, qui illustre les deux adjectifs d'abord par des expressions de sens concret (« des fruits délicieux », « un mets exquis ») puis par d'autres de sens abstrait (« une lettre délicieuse », « une beauté exquise »). É. Littré, *Dictionnaire de la langue française. Supplément*, Paris, Hachette, version électronique créée par François Gannaz [en ligne], 1878.

pelle parfois, dans l'analyse de la syllepse, les « interprétants²⁶ » ou les « indices²⁷ » de la figure. On évoquera ici trois composantes qui interviennent à des degrés divers dans le cumul du sens : une composante *cotextuelle* (le double sens est activé par l'environnement textuel de l'expression), une composante *contextuelle* (le double sens est activé par la situation d'énonciation, et au sens large, par l'intrigue de la pièce), et une composante *mémorielle* (le double sens est activé par des savoirs communs aux personnages et aux spectateurs).

La composante cotextuelle

§16

Certaines structures de phrase sont particulièrement capables de faire apparaître une syllepse ; c'est le cas des zeugmes, ou encore des comparaisons²⁸. Dans *Cyrano de Bergerac*, on constate ainsi un lien privilégié entre la syllepse et les structures comparatives reposant sur des prépositions (« mon âme que je cambre *ainsi qu'*en un corset », p. 101), des verbes (« la molle amitié dont vous vous entourez, / *ressemble* à ces grands cols d'Italie », p. 192) ou encore des adjectifs (« *pareille* en tous points à la fraise espagnole / La haine est un carcan », p. 193). Il s'agit souvent d'employer un mot dans un sens figuré, tout en ravivant le sens littéral au moyen de la comparaison. Ainsi dans la fameuse tirade des « non, merci » :

Et que faudrait-il faire ?

Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,
Et comme un lierre obscur qui circonvient un tronc
Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce,
Grimper par ruse, au lieu de s'élever par force ? (p. 189)

§17

Les verbes *grimper* et *s'élever* sont employés figurément par Cyrano, qui évoque la gloire littéraire ; leur sens littéral est cependant réactivé par l'image du « lierre » déployée dans le complément de comparaison. Par ricochet, les mots employés dans le tour comparatif s'épaississent sémantiquement : « obscur » cumule les sens de « sombre » et de « méconnu » ; « tuteur » ceux de « support physique » et « support moral ou financier ». Dans plusieurs passages, dont la tirade des « non, merci » ou encore

²⁶Voir Y. Chevalier, « Les interprétants de la syllepse : essai de typologie », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, op. cit., p. 139-156.

²⁷Voir A. Romeborn, *La syllepse*, op. cit., p. 79 sqq.

²⁸Voir N. Beauzée, *Encyclopédie*, op. cit., p. 719.

l'éloge paradoxal de la haine, les syllepses s'inscrivent dans des analogies continuées (le lierre et l'écrivain, l'orgueil et la parure) ; le jeu des métaphores et des comparaisons entremêle ainsi sur une longue séquence textuelle deux isotopies appelées à se conjindre sur certaines lexies.

La composante contextuelle

§18

Parce que le texte de *Cyrano de Bergerac* est destiné à être joué, la composante contextuelle peut jouer un rôle capital dans la dynamique de l'ambiguïsation. On a déjà commenté la « giroflée » infligée au mousquetaire, ou encore les « Exquis ! Délicieux ! » des poètes ; or ces syllepses dépendent du jeu de scène prescrit par les didascalies : distribution d'un soufflet, ou réplique prononcée la bouche pleine. C'est encore la composante contextuelle qui intervient dans la création du quiproquo – si l'on s'accorde à dire que la pièce, dans sa globalité, constitue le contexte large de chaque réplique. Lorsque Roxane laisse croire à de Guiche qu'elle l'aime (« quand on tient à *quelqu'un*, le savoir à la guerre ! », p. 226), le double sens est ainsi perceptible pour les spectateurs et spectatrices qui sont au fait des amours de Roxane et Christian.

La composante mémorielle

§19

On mentionnera pour finir le rôle que peut jouer, dans la création d'un double sens, la sollicitation de savoirs partagés (par les personnages mais aussi le public). Il s'agit d'abord d'une certaine « mémoire de la langue²⁹ » : si la connaissance linguistique est toujours sollicitée dans la compréhension du double sens, c'est encore davantage le cas lorsque le discours actualise le sens d'une expression, sans actualiser l'expression elle-même. Au siège d'Arras, Cyrano se moque du Gascon qui prétend réclamer du vin à Richelieu :

LE MÊME [cadet]

Et du vin !

CYRANO

Richelieu, du Bourgogne, *if you please* ?

LE MÊME

²⁹C. Badiou-Monferran, « Le statut des expressions figées dans les dictionnaires monolingues de langue française au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 2004, n° 50, p. 142.

Par quelque capucin !

CYRANO

L'éminence qui grise ? (p. 303)

§20

Le jeu de mot de Cyrano exploite l'homophonie entre la forme féminine de l'adjectif *gris*, et le présent du verbe *griser*. C'est bien le verbe qui est employé dans la phrase, cependant le sens de l'adjectif est présent en filigrane, car l'emploi du nom « éminence » et l'homophonie avec l'adjectif activent le souvenir de la locution *éminence grise*³⁰. Pour désigner ce procédé de « transformation d'une locution, d'un mot composé, etc., dont le sens est présent en filigrane³¹ », on parle parfois de syllepse *in absentia*³². Le double sens ne fonctionne donc qu'à la faveur d'une mémoire phraséologique, car il s'appuie sur le souvenir d'une unité polylexicale qui n'est pas actualisée en discours.

§21

La composante mémorielle entre également pour beaucoup dans cet échange entre Cyrano et le bourgeois qui l'invective au théâtre :

CYRANO

Si j'entends encore une fois encor cette chanson
Je vous assomme tous.

UN BOURGEOIS

Vous n'êtes pas Samson !

CYRANO

Voulez-vous me prêter, Monsieur, votre mâchoire ? (p. 82)

§22

L'enchaînement des répliques ne prend sens que si l'on se souvient de l'épisode biblique dans lequel Samson décime les Philistins à l'aide d'une mâchoire d'âne. La fausse question posée par Cyrano au bourgeois présuppose donc l'insulte : « vous êtes un âne ». Une sorte de syllepse se réalise ici sur le mot *âne*, qui renvoie littéralement à l'animal dont Samson tire son arme, et figurément, à un imbécile ; pourtant ces deux signifiés sont activés sans que le signifiant lui-même n'apparaisse dans le texte.

³⁰Le premier personnage à avoir porté ce nom est en effet le père Joseph de Tremblay, conseiller du cardinal de Richelieu.

³¹C. Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, France, Armand Colin, 2010, p. 47 *sqq.* C. Fromilhague donne des exemples comme « armés jusqu'aux cheveux », qui exploitent une relation de paronymie entre une lexie actualisée en discours et une lexie absente, mais « appelée » par l'environnement locutionnel.

³²Il ne s'agit pas de la même syllepse *in absentia* que celle que décrit A. Rabatel dans son article « La plurisémié dans les syllepses et les antanaclases », art. cit.

RHÉTORIQUE ET STYLISTIQUE DU DOUBLE SENS

« Exploitations manipulatoires » du double sens : autour de Roxane

§23

Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue deux exploitations possibles du double sens : l'exploitation ludique, qui suppose d'exhiber le cumul de sens, et l'exploitation manipulatoire, qui consiste à leurrer l'allocutaire afin qu'il « ne perçoive qu'un seul des deux sens, justement le "mauvais"³³ ». Ainsi dans le dernier acte, Cyrano rend visite à Roxane, et lui parle à mots couverts de sa mort prochaine :

CYRANO

J'enrage. Je fus mis en retard, vertuchou !...

ROXANE

Par ?...

CYRANO

Par une visite assez importune.

ROXANE, *distracte, travaillant*.

Ah ! oui ! quelque fâcheux ?

CYRANO

Cousine, c'était une
Fâcheuse. (p. 393-394).

§24

Se superposent ici quiproquo et syllepse : Cyrano emploie des expressions indéfinies formées à partir de noms métaphoriques (*visite, fâcheuse*) ; Roxane les comprend littéralement, et se méprend donc sur le sens à donner aux paroles de Cyrano. L'échange s'achève sur une ultime et pathétique syllepse :

ROXANE, *légèrement*.

Eh bien ! cette personne attendra pour vous voir :
Je ne vous laisse pas partir avant ce soir.

³³C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ambiguïté en langue et en discours », art. cit., p. 160.

CYRANO, *avec douceur.*

Peut-être un peu plus tôt faudra-t-il que je parte. (p. 394)

§25 Au sens littéral de « partir » s'ajoute le sens figuré « mourir », métaphorique et euphémistique³⁴. L'aveu à mots couverts de Cyrano a pour le public un effet indéniablement pathétique, l'ignorance de Roxane attisant l'émotion provoquée par la mort prochaine du héros.

§26 Si Roxane est à la fin dupe de Cyrano, c'est elle qui apparaît, tout au long de la pièce, comme la grande maîtresse du quiproquo. Le personnage décrit de ce point de vue un parcours rhétorique intéressant, au sens où son apprentissage amoureux coïncide avec une maîtrise grandissante du discours³⁵. Précieuse d'abord, elle trompe Cyrano sans le vouloir, au moment de lui confesser son amour pour Christian. Puis elle répète le procédé, volontairement cette fois, au moment de duper de Guiche :

ROXANE, tout émue.

Ce... départ... me désespère !

Quand on tient à quelqu'un, le savoir à la guerre ! (p. 226)

§27 Le double sens repose sur la signification floue de l'anaphore résomptive « ce départ », de Guiche n'ayant pas entendu le nom « Christian » prononcé en aparté par Roxane. Il mésinterprète ensuite la maxime au présent de vérité générale, se figurant être celui auquel « tient » Roxane. La fin de l'échange prolonge le leurre :

DE GUICHE, *se rapprochant.*

Vous m'aimez donc un peu !

Elle sourit.

³⁴On trouve d'autres doubles sens exploitant ces euphémismes conventionnels, au moment de la mort de Christian (« c'est fini », p. 362, 363 et 364) et de celle de Cyrano (« je ne serais plus là », p. 412).

³⁵Roxane ressemble, en ce sens, à ses contemporaines fictionnelles : on songe à Agnès dans *L'École des femmes*, à l'héroïne de *La Princesse de Clèves*, ou encore à Lise dans le conte de La Fontaine « Comment l'esprit vient aux filles ».

Je veux voir dans ce fait d'épouser ma rancune
Une preuve d'amour, Roxane !...

ROXANE

C'en est une. (p. 229)

§28 C'est encore une anaphore qui perd de Guiche, puisqu'il ignore le véritable sens à donner au démonstratif « ce » – qui ne renvoie pas au « fait d'épouser [s]a rancune », comme il le croit, mais au fait de sauver Christian de la guerre. Roxane se paye ainsi le luxe de tromper de Guiche sans vraiment lui mentir, grâce à un art consommé du double sens.

§29 Prouvant à la fin de la pièce que « la précieuse était une héroïne » (p. 328), elle utilise encore le quiproquo pour rejoindre Christian au siège d'Arras, se faisant annoncer au cri de « Service du Roi ! » (p. 319). Le syntagme défini « [le] Roi » est repris en écho par plusieurs personnages, qui lui prêtent un sens propre (« souverain d'un pays »), et en calculent la référence à partir d'un « composant contextuel³⁶ » déictique (la personne qui *ici* et *maintenant* porte le titre de « roi »). Sortant du carrosse, Roxane révèle sa ruse : « Mais du seul roi, l'Amour ! » (p. 321). Le quiproquo a une visée manipulatoire (il s'agit pour Roxane d'entrer sur les lignes), mais aussi polémique : le double sens dispute au roi de France le droit de se faire appeler « le roi », si bien que le monarque est symboliquement dépossédé de son titre au profit de l'Amour. En réinvestissant le syntagme de ce sens polémique, Roxane tient un véritable discours de valeur, qu'elle explicite ensuite : « si c'est là le service / De votre Roi, le mien vaut mieux ! » (p. 323).

§30 Le double sens pragmatique est en somme la marque de fabrique rhétorique de Roxane, qui s'éduque à l'amour en même temps qu'à la parole. Au fil de la pièce, les spectateurs et spectatrices développent une empathie grandissante pour ce personnage dont ils deviennent les complices. Les quiproquos qu'elle crée construisent un *ethos* conventionnellement féminin : du point de vue formel, sa rhétorique se caractérise par la ruse, l'art de tromper sans mentir ; du point de vue du fond, ses doubles sens sont souvent engagés

³⁶Pour reprendre les mots de S. Chauvier, qui parle au sujet de ces syntagmes de *concepts singuliers* : « certains de ces concepts, [...] comme le concept de pape ou de président de la République, ne fonctionnent comme des concepts singuliers que lorsque leur contenu descriptif est complété par un élément contextuel. Ainsi le concept de pape peut fonctionner comme un concept sortant général, autorisant les constructions « un pape », « des papes », mais, dans l'expression « le pape », il devient un concept singulier en étant complété par un composant contextuel » (« L'unique en son genre », *Philosophie*, 2010, n° 106, p. 32).

dans un discours sur l'amour, qui offre un contrepoint féminin à l'obsession masculine de gloire incarnée par Cyrano.

Cyrano et la syllepse

§31 Manipulatoire chez Roxane, le double sens est essentiellement ludique chez Cyrano : il ne s'agit pas pour lui de duper son interlocuteur, mais au contraire d'exhiber le cumul de sens, souvent au cœur d'une virtuose syllepse. Le double sens construit chez lui l'*ethos* du bretteur, « grand riposteur du tac au tac » (p. 415).

L'équivoque, et la pointe en général, jaillit à chaque fois comme la réponse de l'esprit [...] aux circonstances, d'où le rôle majeur octroyé à la notion de « contingence » [...]. « Rhétorique en acte », selon la formule de Florence Vuilleumier, « l'art de l'esprit » est l'art par lequel l'acteur d'exception manifeste son excellence dans l'exploitation fulgurante de la contingence³⁷.

§32 L'effet ludique n'est jamais gratuit, et peut toujours s'interpréter au sein d'une stratégie de discours. Au siège d'Arras, Cyrano fait ainsi taire les plaintes des cadets en multipliant les syllepses :

DEUXIÈME CADET

J'ai les dents longues.

CYRANO

Tu n'en mordras que plus large !

UN TROISIÈME

Mon ventre sonne creux !

CYRANO

Nous y battons la charge. (p. 303)

§33 Puis à la fin du passage :

³⁷J.-P. Cavaillé, « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 2004, 33 [en ligne].

UN AUTRE

J'ai des faims d'ogre !

CYRANO

Eh ! bien !... tu croques le marmot ! (p. 304)

§34

Les syllepse de défigement ont vocation à distraire les cadets du sentiment de la faim, par « le mot, la pointe » (p. 304). En effet, elles coupent court à la plainte, car elles permettent de changer de sujet : en forçant ses interlocuteurs à donner un sens compositionnel aux expressions *avoir les dents longues*, *avoir le ventre creux* ou encore *une faim d'ogre*, Cyrano congédie le sens figé (« avoir faim »), comme pour mieux faire oublier leur faim aux cadets. En outre, ces syllepse réactivent souvent un sens proche de « manger » (« tu mordras », « tu croques ») comme si par son discours, Cyrano nourrissait symboliquement les cadets. Le jeu de mot ressemble à une formule magique qui nourrit les hommes en rendant leur sens littéral aux locutions qui expriment la faim. Cyrano préfigure ainsi l'arrivée magique de la fée Roxane, dans son carrosse de conte³⁸.

§35

Dans ces joutes verbales se jouent souvent de véritables rapports de pouvoir, comme dans le dialogue qui oppose Cyrano à de Guiche. Ce dernier invite le héros à méditer sur *Don Quichotte* et « le chapitre des moulins » (p. 187).

DE GUICHE

Car lorsqu'on les attaque, il arrive souvent...

CYRANO

J'attaque donc des gens qui tournent à tout vent ?

DE GUICHE

Qu'un moulinet de leurs grands bras chargés de toiles
Vous lance dans la boue !...

CYRANO

³⁸Le carrosse a en effet « l'air d'être fait avec une citrouille », « comme dans le conte, et les laquais / Avec des rats » (p. 322), tandis que Roxane est assimilée à une « bonne fée » (p. 333).

Ou bien dans les étoiles ! (p. 187-188)

§36

Du point de vue de la syntaxe, les répliques de De Guiche forment une seule et longue phrase, régulièrement interrompue par Cyrano ; du point de vue de la versification, les stichomythies partagent les répliques des personnages à l'intérieur d'un distique, voire d'un vers. Le cadre syntaxique et métrique apparaît donc comme le lieu d'une conquête énonciative, un territoire que les deux personnages se disputent par leur discours. Les syllepse jouent un rôle dans cet *agon*. Deux isotopies se croisent en effet, celle du moulin et celle de l'adversaire, qui engendrent plusieurs syllepses : *tourner à tout vent* (« tourner grâce au vent » et « être versatile »), *moulinet* (« mouvement circulaire du moulin » et « coup d'épée »), *lancer dans la boue* (« jeter à terre » et « dénigrer publiquement »). Du côté de De Guiche, ces doubles sens s'inscrivent dans une stratégie de discours oblique, car les énoncés au présent de vérité générale s'interprètent comme une menace voilée. À cette menace, Cyrano répond en dépossédant de Guiche du sens de son discours ; accusant ses adversaires de « tourner à tout vent », il file la métaphore d'une manière qui se retourne contre son adversaire³⁹.

§37

Pour les spectateurs et spectatrices de la pièce, cette répartie virtuose met en valeur le personnage de Cyrano, responsable de l'essentiel des effets comiques. De fait, ses syllepses occupent souvent une place de choix dans la structure syntaxique, métrique et rimique du texte théâtral. Voyons ces vers d'une tirade adressée à Le Bret :

Comme, sur les pourpoints, font d'amusantes taches
Le fiel des envieux et la bave des lâches ! (p. 192)

§38

La progression de la phrase dans le distique repose sur l'inversion de l'ordre canonique, par l'antéposition du circonstant et le rejet des deux sujets en position postverbale. Le premier vers prépare ainsi, grâce à la mention du « pourpoint » et des « taches », la « double interprétation, quasi simultanée⁴⁰ » des mots « fiel » et « bave » ; il se crée alors un effet de chute ou de « “formule” qui vient clore nettement une scansion

³⁹Ce procédé n'est pas éloigné de ce que C. Kerbrat-Orecchionni appelle « l'ambiguïté volontaire de réception », qui se produit lorsque le double sens est créé par le récepteur, « en imputant à l'énoncé un sens linguistiquement possible, mais plus ou moins invraisemblable en contexte – et plus le sens est invraisemblable, plus est violent l'effet produit » (« L'ambiguïté en langue et en discours », art. cit., p. 159).

⁴⁰Y. Chevalier, « Les interprétants de la syllepse », art. cit., p. 153. Au sujet de la dynamique d'apparition de la syllepse, voir également C. Rouayrenc, « Syllepse et co(n)texte », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, op. cit., p. 157-172.

textuelle⁴¹ ». On trouve également dans *Cyrano de Bergerac* des syllepse « rétroactives » ; c'est le cas du mot *mort* dans « j'ai deux morts à venger : Christian et mon bonheur ! » (p. 371)⁴². Il nous a cependant semblé, à la lecture, que la plupart des syllepse s'appuient sur le cotexte gauche, du fait notamment des isotopies évoquées qui, par le retour constant des mêmes sèmes, préparent l'effet de cumul sur une unité polysémique. Ajoutons que l'effet de chute virtuose est parfois renforcé par la coïncidence du double sens avec le mot-rime⁴³ : dans la réplique déjà évoquée « L'éminence qui grise ? » (p. 303), le mot qui porte le calembour clôture le groupe rimique en faisant écho au vers d'appel « Richelieu, du Bourgogne, *if you please* ». Il arrive donc souvent que le double sens « joue à la fois sur le plan prosodique en apportant la rime et sur le plan sémantique en apportant le calembour et/ou la rupture de ton⁴⁴ ».

Faire jouer les mots

§39

Au-delà des seuls contextes de joute verbale, les syllepse de *Cyrano* font de lui un personnage en révolte constante contre l'ordre établi, à commencer par celui de la langue. S'attaquant par des jeux de défigement au préfabriqué linguistique, le personnage manifeste une forme de hauteur vis-à-vis des usages.

c'est sans doute par le défigement qu'un locuteur peut au mieux manifester sa liberté. Dans la mesure où le lexique est de la doxa figée, le défigement des locutions aura un effet quelque peu subversif. Comme le paradoxe, il paraît contester les normes qui ont présidé au figement⁴⁵.

§40

Et tout en défaisant l'existant, *Cyrano* recrée des associations de mots et de sens. De ce point de vue, les syllepse qui reposent sur des figures vives peuvent s'interpréter comme des propositions faites à la langue, pour épaissir le sens des mots :

La Haine, chaque jour, me tuyaute et m'apprête
La fraise dont l'empois force à lever la tête ;

⁴¹Y. Chevalier, « Les interprétants de la syllepse », art. cit., p. 153.

⁴²D'après Y. Chevalier, cet ordre rétroactif convient davantage au régime de l'écrit : « aucun effet de surprise alors, mais la reconnaissance retardée d'une virtualité / virtuosité de l'écriture » (*ibid.*).

⁴³Sur la description des couples rimiques, voir notamment J.-L. Aroui, « Richesse de la rime », dans J. Dangel et M. Murat (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 183.

⁴⁴B. Degott, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *Études françaises*, 2015, vol. 51, n° 3, p. 94.

⁴⁵F. Rastier, « Défigements sémantiques en contexte », dans M. Martins-Baltar (dir.), *La locution entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1997, p. 310.

Chaque ennemi de plus est un nouveau godron
 Qui m'ajoute une gêne, et m'ajoute un rayon :
 Car, pareille en tous points à la fraise espagnole
 La Haine est un carcan, mais c'est une auréole ! (p. 192-193)

§41

Les croisements isotopiques motivent les syllepse finales, qui exploitent ce qui n'était pas déjà dans la langue. L'audace n'avait pas manqué d'arrêter le critique du *Mercury de France*, pour qui l'analogie entre la Haine et la fraise donne lieu à des « images [...] étranges », « fausses ou, tout au moins, arbitraires⁴⁶ ». Dans ces libertés prises avec la langue, l'*ethos* « mousquetaire » (p. 189) de Cyrano se confond avec le propre style de Rostand.

§42

On sait que Rostand était poète, et que son travail poétique informe son théâtre⁴⁷. De ce point de vue, les procédés du double sens donnent de la visibilité à la langue, qui intéresse pour elle-même et non comme simple *medium* nécessaire aux échanges entre les personnages⁴⁸. Ainsi dans le récit de Cyrano interrompu par les piques de Christian :

CYRANO

J'allais mécontenter quelque grand, quelque prince,
 Qui m'aurait sûrement...

CHRISTIAN

Dans le nez...
 Tout le monde se lève. Christian se balance sur sa chaise.

CYRANO

Une dent, –

⁴⁶Voir la critique de d'André-Ferdinand Herold, publiée dans *Le Mercury de France* de février 1898, citée p. 447 de notre édition.

⁴⁷Voir B. Degott, « Le comique en vers chez Rostand », art. cit. Concernant le rapport de Rostand à la langue, nous faisons ici un portrait de Rostand en poète ; pour un portrait de Rostand linguiste, et diachronicien, voire L. Gonon, « Le lexique précieux dans *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand », *L'Information Grammaticale*, à paraître en 2021.

⁴⁸De ce point de vue, on pourrait établir un parallèle entre l'exhibition des lexies, dans les doubles sens, et l'exhibition des phonèmes, par exemple dans les longues suites de noms propres où la quasi-disparition du sens conceptuel et la figure de la paronomase mettent à l'honneur le matériau phonique de la langue.

Qui m'aurait une dent... et qu'en somme, imprudent,
J'allais fourrer...

CHRISTIAN

Le nez...

CYRANO

Le doigt... entre l'écorce

Et l'arbre, car ce grand pouvait être de force
À me faire donner...

CHRISTIAN

Sur le nez...

CYRANO, *essuyant la sueur à son front.*

Sur les doigts. (p. 199-200)

§43

Christian phagocyte le récit de Cyrano en clôturant toutes les expressions figées à l'aide du mot *nez* ; la lexie prend un sens littéral, tout en intégrant une expression dont le sens figé est pertinent en contexte. Cyrano répond par d'autres suites possibles, si bien que tout l'échange tend à dramatiser des opérations de substitutions paradigmatiques, au sein d'expressions partiellement figées. Il s'agit de donner de la visibilité aux paradigmes qui structurent la langue, comme dans cette réplique de Cyrano adressée à Carbon :

J'aime que leur souffrance ait changé de viscère
Et que ce soit leur cœur, maintenant, qui se serre ! (p. 306)

§44

Le clivage défige ici l'expression *serrer le cœur*, et conduit à envisager un paradigme du sujet dans lequel le nom *cœur* commuterait avec d'autres noms comme *estomac* ou *ventre*. La transformation de la phrase par le clivage met en valeur la parenté entre deux expressions qui renvoient pourtant à deux réalités distinctes, la tristesse et la faim. Les jeux de doubles contribuent ainsi à *faire voir* des rapports invisibles en langue.

§45

On peut s'arrêter encore sur quelques doubles sens qui engagent un rapport *méta* au texte théâtral, notamment dans ces échanges entre Ragueneau et ses commis :

RAGUENEAU

Vous, veuillez m'allonger cette sauce, elle est courte !

LE CUISINIER

De combien ?

RAGUENEAU

De trois pieds. (p. 135)

§46 Puis, à celui qui lui présente des pains :

Vous avez mal placé la fente de ces miches :
Au milieu la césure, – entre les hémistiches ! (p. 136)

§47 Sur scène, les mots *pied*, *césure* et *hémistiche* prennent un sens concret (le premier se comprend comme une unité de mesure, les deux autres renvoient par métaphore à la forme du pain). Mais pour les spectateurs et spectatrices, conscient d'assister à une représentation théâtrale, ces mots prennent une valeur métatextuelle et, qui plus est, performative : les mots « de trois pieds » allongent en effet le vers de trois syllabes, tandis que le mot « césure » se trouve placé parfaitement entre les deux hémistiches du vers. Ces syllepse créent de la réflexivité dans le texte théâtral, détournant l'attention du public des échanges pour l'attirer plutôt vers le *medium* linguistique.

§48 Dans la même perspective, Rostand s'ingénie à donner corps aux mots, à les transformer en *choses*, comme il le rêvait dans ce poème du *Cantique de l'aile* (1915) où les mots prennent vie et fuient les livres :

Fuyons, devenons les choses
Dont nous n'étions que les noms !
Devenons de l'air... des roses...
Du ciel... du soir... devenons...⁴⁹

⁴⁹E. Rostand, « Les mots », *Le Cantique de l'aile*, Paris, Charpentier, 1922, p. 136. C'est avec les termes que Cyrano sollicite, pour Christian, un baiser : « Le mot est doux. / Je ne vois pas pourquoi votre lèvre ne l'ose ; / S'il la brûle déjà, que sera-ce la chose ? » (p. 261).

§49

Par certains aspects, cette métamorphose du mot en chose semble se produire sur la scène du théâtre, notamment par les doubles sens. Une syllepse est emblématique, sans doute, de ce jeu : c'est celle qui s'exerce sur le fameux « panache » de Cyrano. Dans toute la pièce, et jusque dans la réplique finale du personnage, le mot renvoie littéralement à la plume qui orne son chapeau, et par métonymie, à l'allure fière du personnage. C'est toute « l'âme mousquetaire » (p. 189) de Cyrano qui s'incarne dans l'objet, la plume réelle, rendue nécessaire par la représentation théâtrale. Avec les objets, il faut compter les jeux de scène : lorsque la duègne presse Roxane de se rendre chez Clomire, elle s'exclame « mais mon petit doigt / Dit qu'on va les manquer ! » (p. 233) tout en « mettant son petit doigt dans son oreille ». C'est ici le geste du personnage qui donne corps au sens compositionnel de l'expression. Songeons encore à la syllepse déjà évoquée qui exploite la forme amphibologique « parler du nez » :

Deux nasillards par lui furent exterminés
Parce qu'il lui déplut qu'ils parlassent du nez ! (p. 195)

§50

D'après le récit du cadet, Cyrano punit les nasillards non pour la *chose* – leur voix – mais bien le *mot*, car seule l'existence de l'amphibologie peut motiver son geste. Sur scène, le double sens n'est donc pas qu'un effet de discours : comme on en a déjà fait l'hypothèse au sujet des syllepses qui transforment la faim en nourriture, le double sens est investi dans la pièce d'un véritable pouvoir magique. Il fonctionne comme une *formule* qui fait passer du domaine de l'abstrait au domaine du concret, du domaine du *mot* à celui de la *chose*, de manière à placer la langue elle-même sur le devant de la scène.

§51

Le double sens est un procédé central dans *Cyrano de Bergerac*, fécond pour l'analyse tant rhétorique que stylistique. D'un point de vue rhétorique, la distinction entre ambiguïté lexicale et ambiguïté pragmatique nous aura permis de caractériser les stratégies discursives propres à deux personnages : Roxane et Cyrano se spécialisent respectivement dans la création de quiproquos et de syllepses, et ces deux types de doubles-sens sont constitutifs d'*ethei* marqués du point de vue du genre – d'un côté, la ruse féminine au service de l'amour, de l'autre, l'éclat de la fierté masculine. Du point de vue stylistique, les doubles sens nous renseignent sur un certain rapport de Rostand à sa langue, souvent mise au premier plan de son théâtre par le jeu des syllepses. Si l'on nous permet de conclure nous-même sur cette amphibologie, le double sens chez Rostand suppose un double *jeu de mots* : non seulement un usage ludique de langue, mais encore sa théâtralisation.

Quelques mots à propos de : Emily Lombardero

Emily Lombardero est stylisticienne et spécialiste du récit de fiction de l'âge classique, en particulier des romans, contes et nouvelles historiques et galantes publiés dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Sa thèse, dirigée par Claire Badiou-Monferran et soutenue en 2020, porte sur « la langue de la fiction dans la nouvelle historique et galante (1650-1700) ». En tant qu'enseignante du supérieur, elle intervient dans le cadre de la préparation aux épreuves de langue des concours de l'enseignement (capes et agrégation).

BIBLIOGRAPHIE

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

ABIVEN Karine, « “Faire du grabuge” dans le conte de fées : lexique et phraséologie burlesque chez D'Aulnoy », *L'Information Grammaticale*, à paraître en 2021.

AROUI Jean-Louis, « Richesse de la rime », dans J. Dangel et M. Murat (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, 2005.

BADIOU-MONFERRAN Claire, « Le statut des expressions figées dans les dictionnaires monolingues de langue française au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 2004, n° 50, p. 139-165.

BAROU Jean-Éric, « Définition de la syllepse théâtrale », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 245-260.

BEAUZÉE Nicolas, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers*, t. XV, à Neufchâtel, chez Samuel Faulche & compagnie, 1765.

BOGAARDS Paul et ROORYCK Johan, « Ambiguïté et compréhension du langage », dans P. Bogaards et al. (dir.), *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 19-31.

BOURGEOIS Jean, « La nourriture et la faim dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010, vol. 110, n° 1, p. 83-92.

-----, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008, vol. 108, n° 3, p. 607-620.

CAVAILLÉ Jean-Pierre, « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 2004, 33 [en ligne].

CHAUDIER Stéphane, « Proust et la syllepse vive », dans Y. Chevalier et P. Wahl

(dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 421-430.

CHAUVIER Stéphane, « L'unique en son genre », *Philosophie*, 2010, n° 106, p. 3-22.

CHEVALIER Yannick, « Les interprétants de la syllepse : essai de typologie », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 139-156.

DEGOTT Bertrand, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *Études françaises*, 2015, vol. 51, n° 3, p. 77-97.

FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Paris, France, Armand Colin, 2010.

FUCHS Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Paris, France, 1994.

GONON Laetitia, « Le lexique précieux dans *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand », *L'Information Grammaticale*, paraître en 2021.

GROSS Gaston, *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « L'ambiguïté en langue et en discours », dans P. Bogaards et al. (dir.), *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Pays-Bas, Etats-Unis d'Amérique, Rodopi, 2001, p. 135-164.

LALLOT Jean, « Apollonius Dyscole et l'ambiguïté linguistique : problèmes et solutions », dans I. Rosier (dir.), *L'Ambiguïté. Cinq études historiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 33-49.

LANDHEER Ronald, « L'ambiguïté — Un pommier de discorde dans le verger linguistique », *Neophilologus*, 1985, n° 69, p. 501-524.

-----, *Aspects linguistiques et pragmatique-rhétoriques de l'ambiguïté*, Leiden, 1984.

LAVOREL Guy, « Le dédoublement, principe théâtral de *Cyrano de Bergerac* », dans G. Lavoire et P. Bulinge (dir.), *Edmond Rostand. Renaissance d'une œuvre*, Université Jean Moulin-Lyon 3, CEDIC, 2007, p. 61-67.

LE GOFFIC Pierre, « Ambiguïté et ambivalence en linguistique », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande – Vincennes*, 1982, n° 27, p. 83-105.

LE GUERN Michel, « Retour à la syllepse », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 97-104.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française. Supplément*, Paris, Hachette, version électronique créée par François Gannaz [en ligne], 1878.

RABATEL Alain, « La plurisémié dans les syllepses et les antanaclases », *Vox Romanica*, 2015, n° 74, p. 124-156.

RASTIER François, « Défigements sémantiques en contexte », dans M. Martins-Baltar (dir.), *La locution entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1997, p. 305-329.

ROMEBORN Andreas, *La syllepse. Aspects généraux et usage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2018.

ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, éd. P. Besnier, Paris, Gallimard, 1999 [1897].

-----, *Le Cantique de l'aile*, Paris, Charpentier, 1922.

ROUAYRENC Catherine, « Syllepse et co(n)texte », dans P. Wahl et Y. Chevalier (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 157-172.

SABAN Annette, « À propos de l'ambiguïté dans le discours », dans P. Boogaards et al. (dir.), *Quitte ou double sens. Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landbeer*, Amsterdam, Pays-Bas, Etats-Unis d'Amérique, Rodopi, 2001, p. 305-320.

WAHL Philippe et CHEVALIER Yannick, « Présentation », *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 5-9.

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, page consultée le 28 septembre 2021.

Pour citer cet article

Emily Lombardero, « Syllepse et autres « sens doubles » dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 14/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/713>.

Le vers « est un carcan, mais c'est une auréole ! » : usages de la versification dans *Cyrano de Bergerac*

Esther Pinon

§I

Les vers de *Cyrano de Bergerac* ont suscité des réactions aussi contrastées que vives¹, du mépris d'André-Ferdinand Herold, qui estime que le dramaturge « versifie aussi mal qu'il écrit » et que ses personnages « ne s'expriment qu'en une prose lourde et peu claire² », à l'enthousiasme sans bornes d'Émile Faguet, qui voit en Rostand « un grand poète » et en *Cyrano* « le plus beau poème dramatique qui eût paru depuis un demi-siècle³ », en passant par l'admiration plus sereine de Jules Lemaître, qui trouve les vers de Rostand « d'une souplesse incomparable », tantôt d'une « virtuosité pure », tantôt d'une « belle ivresse de couleurs et d'images⁴ ». De telles divergences d'opinion ne

¹Sur la réception de *Cyrano de Bergerac*, voir Jeanyves Guérin, « Contre Rostand », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2018/4 (Vol. 118), p. 905-917.

²André-Ferdinand Herold, « Revue du mois – Les théâtres », *Mercure de France*, février 1898, p. 594-595.

³Émile Faguet, « La semaine dramatique », *Journal des Débats*, 2 janvier 1898, p. 1.

⁴Jules Lemaître, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1898, p. 701.

§2

s'expliquent pas uniquement par la susceptibilité d'Herold, visiblement froissé que Rostand ait montré un Cyrano peu soucieux d'être « Dans les petits papiers du *Mercur* *François*⁵ », ni même par les sensibilités diverses des critiques. Si le vers de Rostand divise, c'est peut-être parce qu'il est lui-même traversé par une tension forte, presque une contradiction, que suggère Jules Lemaître en opposant la virtuosité et l'ivresse.

Au cœur de la pièce, le héros délivre à sa précieuse cousine une leçon de poésie et de morale amoureuses fondée sur un idéal d'authenticité. Mais son éloge d'un langage naturel et spontané, qu'émblématise la métaphore des mots qu'il désire lui « jeter, en touffe, / Sans les mettre en bouquet » (p. 254, v. 1442-1443) est doublement paradoxal. Non seulement la sincérité que prône Cyrano est quelque peu altérée de ne pouvoir se faire entendre qu'à travers le masque de Christian, mais l'esthétique instinctive et presque sauvage qu'il défend paraît difficilement conciliable avec la forme ciselée dans laquelle elle s'énonce, celle du théâtre en vers. Certes, l'alexandrin est une convention théâtrale (au même titre, par exemple, que celle qui veut qu'un aparté entendu du public ne le soit pas des autres personnages) : Cyrano, Roxane, Christian et les autres sont supposés parler en prose (sauf dans les morceaux de bravoure tels que la ballade du duel, la recette des tartelettes amandines, ou encore l'épithaphe du héros, que distingue le recours à des mètres simples), et n'ont pas conscience de s'exprimer dans une langue rythmée et rimée. Il n'en demeure pas moins que les spectateurs, et à plus forte raison les lecteurs⁶, perçoivent ces rythmes et ces rimes, et ne peuvent en faire totalement abstraction. Aussi sont-ils confrontés à un discours qui proclame avec art la nécessité de parler, sinon sans art, du moins sans artifice. L'« artificiel » est « une escrime » (p. 254, v. 1429 et 1435), et par conséquent une arme redoutable et fort utile, qui touche et fait mouche, grâce notamment à la technique de la pointe, dont le vers souligne l'acuité. La rime, en particulier, installe dans le discours une attente qui, lorsqu'elle est satisfaite, rehausse la prouesse verbale, et que Rostand dramatise plaisamment dans la ballade du duel (p. 106, v. 424-426) : lorsque Cyrano feint d'hésiter (« Il me manque une rime en eutre... »), le public, sur scène comme dans la salle, retient son souffle, le temps d'une rime croi-

⁵Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 190, v. 995. Toutes les références à la pièce renverront désormais à cette édition et seront signalées dans le corps du texte par le numéro de page suivi du numéro de vers.

⁶Sur la distinction qu'il convient d'opérer entre la perception du vers lu et du vers dit, nous renvoyons à l'indispensable article de Benoît de Cornulier : « L'alexandrin de *Cyrano* », dans B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Claverie (dir.), *Edmond Rostand poète de théâtre*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2021, p. 247-261. Comme lui, et pour les mêmes raisons méthodologiques, nous étudierons ici « le poème de *Cyrano de Bergerac* », c'est-à-dire la versification telle qu'elle peut être perçue à la lecture, et non les virtualités de sa réalisation scénique.

sée comme le fer des combattants (« Vous rompez, plus blanc qu'amidon ? ») ; enfin il jubile lorsqu'adviennent la bonne rime et le bon mot (« C'est pour me fournir le mot pleutre ! »). Mais cette arme est à manier avec mesure (c'est le propre du vers) et avec précaution, parce qu'elle est aussi un « passe-temps vai[n] » (p. 254, v. 1432). Comment porter la « pointe au cœur » (p. 409, v. 2483) sans tuer l'émotion, sans que « le vrai du sentiment ne se volatilise » (p. 254, v. 1431) ? C'est tout l'enjeu de la versification de *Cyrano* qui, pareille à la haine que le bretteur cultive et à sa fraise soigneusement empesée, est à la fois un « carcan » et une « auréole » (p. 193, v. 1041).

« SANS MARCHER SUR LES PIEDS ? »

§3

Ce carcan, Rostand semble avoir voulu s'en libérer en jouant avec les usages traditionnels de la langue des vers, et en particulier avec le rythme 6+6, caractéristique des alexandrins dits « classiques », à la manière de Racine ou, ici, de Baro, alexandrins dont le patron est fourni par les deux premiers vers de la *Clorise* : « Heureux qui loin des cours, + dans un lieu solitaire, / Se prescrit à soi-même + un exil volontaire » (p. 76, v. 179-180). Émile Magne, on le sait, s'est indigné de ce que Rostand avait situé en 1640 la représentation de cette pièce jouée pour la première fois en 1631. L'anachronisme, si anachronisme il y a (car rien n'empêche qu'une pièce créée en 1631 soit reprise en 1640), est peut-être motivé par le fait que ces deux vers exacerbent la tension avec laquelle le vers de Rostand est aux prises : ils prescrivent une éthique de l'indépendance et du naturel, mais, déclamés dans une forme convenue par un mauvais comédien avide de l'assentiment du public, ils deviennent ridicules et creux. Il n'est guère étonnant que, dans ce premier acte où sont raillés tout ensemble les académiciens, les précieux et tous les faux-semblants d'un théâtre social qui fait obstacle à la vraie comédie et à la vraie poésie, l'alexandrin soit d'emblée mis à mal. Le tout premier de la pièce est morcelé entre trois répliques : « Ho-là ! vos quinze sols ! + J'entre gratis ! / Pourquoi ? » (p. 41, v. 1). La césure à l'hémistiche est parfaitement réalisable, mais la coupe qui s'impose après la dixième syllabe confère au vers une cadence mineure, premier signe discret d'une contestation de la noblesse supposée de l'alexandrin. Rostand crée l'illusion d'un vers fait « à la six-quatre-deux » (c'est son rythme), c'est-à-dire fait « sans soin, sans grâce, à la hâte⁷ », à l'image du profil cyranesque que l'on peut dessiner en superposant un 6, un 4 et un 2. Le coup que le vers suivant porte aux hiérarchies métriques est plus acéré encore. Le cavalier qui vient de refuser de payer son entrée au théâtre proclame avec hauteur, et dans le plus parfait respect

⁷ Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Dentu, 1866, p. 359.

de la césure et des hémistiches : « Je suis cheveu-léger + de la maison du roi » (p. 41, v. 2). C'est par l'héroï-comique que l'alexandrin est cette fois attaqué : la forme noble devient le réceptacle d'une platitude prosaïque au possible. Ce procédé est récurrent à l'acte I, avec des vers tels que : « C'est gentil de venir + avant que l'on n'éclaire » (p. 43, v. 8), « Lorsqu'on vient en avance + on est bien pour manger » (p. 44, v. 10), « Pour pendre son chapeau, + c'est vraiment très commode » (p. 98, v. 337), « C'est là ce qui s'appelle + avoir pignon sur rue ! » (p. 99, v. 345), ou encore le savoureux « C'est queuqu'navet géant + ou ben queuqu'melon nain ! » (p. 99, v. 347). Ce contraste entre régularité de la forme et prosaïsme du propos reparait ici et là par la suite, en particulier dans la langue boutiquière de Ragueneau, dont les marchandages rappellent que l'alexandrin peut n'être qu'affaire de (mauvais) calculs : « Au lieu de trois pâtés, + je vous en donne six » (p. 141, v. 656). Mais nulle part il n'est aussi fréquent qu'à l'acte I, où il est parfois souligné par des effets de parallélisme, tel celui auquel se livre un marquis indigné de faire une arrivée peu remarquée, et qui semble vouloir compenser par l'enflure de son verbe la discrétion de son entrée : « Sans déranger les gens ? + sans marcher sur les pieds ? » (p. 49, v. 34). Étant donné le goût de Rostand pour les jeux de mots⁸, il n'est pas impossible de lire dans ce vers une intention ludique et méta-poétique. Certes, les marquis sont des personnages repoussoirs, mais ils partagent avec Cyrano le plaisir de se singulariser et de surprendre les foules, qui est probablement aussi celui du dramaturge. Celui-ci piétine gaiement la versification traditionnelle, les « pieds », unités de base des métriques quantitatives grecque et latine, représentant mieux encore que la syllabe sur laquelle se fonde la métrique française une culture savante du vers.

§4

Cette « subversification⁹ » peut reposer sur des procédés sémantiques, que l'alexandrin « à la Baro » détonne par excès de banalité ou au contraire par excès d'audace : les provocations les plus insolentes de Cyrano – « Je vais être obligé + de te fesser les joues ! » (p. 79, v. 192), « Ou bien je l'essorille + et le désentripaille ! » (p. 80, v. 196) ou « Elle vous flanquerait + quelque part son cothurne » (p. 81, v. 204) – se coulent parfaitement dans le moule traditionnel du mètre. Le plus souvent cependant, c'est par un jeu avec les usages métriques ou rimiques que Rostand opère. Il use ainsi volontiers de rejets ou contre-rejets externes et internes, qui peuvent avoir pour conséquence de placer à la rime ou devant la césure, c'est-à-dire à des places où le schéma métrique impose en principe de faire porter l'accent, des monosyllabes normalement atones. Ainsi, le vers

⁸Voir par exemple le « Quatre flans. Quinze choux. » de Ragueneau (p. 60, v. 96).

⁹Néologisme forgé par Philippe Rocher, « Les possibilités harmoniques et architecturales des détachements syntaxiques et de la frontalité chez le premier Rimbaud », *Parade sauvage. Colloque n° 5*, 16-19 septembre 2004, p. 285.

« À l'heure où l'onde par + la lune est attirée » (p. 284, v. 1676) présente une discordance : il suppose, pour que soit respecté le rythme de l'alexandrin, que soit accentuée la préposition « par » ; le lecteur accoutumé à la forme 6+6 peut alors être aussi dérouté par cette extravagance métrique, que l'est de Guiche à l'écoute du récit extravagant du périple lunaire de Cyrano, et ne peut apaiser ce trouble qu'en relisant, *a posteriori*, le vers comme un trimètre « À l'heure où l'ond/e par la lune / est attirée¹⁰ ». Dans ce même récit, le voyageur suggère son propre vertige par un enjambement interne (un participe passé et son complément étant placés de part et d'autre de la césure) et par un contre-rejet externe très marqué :

J'ai les yeux tout remplis + de poudre d'astre. / J'ai
Aux éperons, / encor, + quelques poils de planète ! (p. 277, v. 1618-1619)

§5 L'accentuation inhabituelle de « j'ai », en attirant l'attention sur la première personne, semble souligner l'originalité du geste poétique qu'est en train d'accomplir Cyrano.

§6 Les rimes sont elles aussi, bien que de manière moins massive, le lieu de ce travail sur la tradition du vers. Rostand n'hésite pas à s'affranchir de l'usage qui veut que deux mots ne puissent rimer s'ils ne possèdent pas la même consonne finale, même lorsque celle-ci n'est plus prononcée¹¹ ; il fait par exemple rimer « pardi » avec « grandit » (p. 301, v. 1761-1762), de manière peut-être intentionnelle : à un cadet qui se plaint d'avoir l'estomac dans les talons, Cyrano répond : « Moi de même, pardi ! » et précise que « cela [le] grandit », affirmant une fois de plus sa différence, tout comme Rostand marque la sienne par sa liberté rimique. La famine qui affaiblit et diminue les cadets rehausse au contraire Cyrano de la grandeur de l'ascèse, tout comme la rime à laquelle il manque une

¹⁰La coupe advient nécessairement après une syllabe tonique, si bien que le e post-tonique de « l'onde » est récupéré dans le segment suivant.

¹¹Jean Yves Guérin analyse cette liberté comme la preuve que les vers de Rostand sont avant tout destinés à être oralisés : « Il est rare que dans *Cyrano* on ait à la fois rime isosyllabique et homographie. Les phonèmes prévalent sur les graphèmes, l'oreille a priorité sur l'œil. Le texte théâtral est fait pour être entendu, non lu. » (« L'alexandrin dans *Cyrano de Bergerac* », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, juillet-septembre 2004, p. 225). Néanmoins, comme il le signale lui-même, Hugo, dont les pièces en vers sont également écrites pour la scène, ne s'autorise pas de tels écarts (« Hugo poète de théâtre fait preuve de plus de virtuosité que Rostand. », *ibid.*) ; écarts que Rostand, en revanche, ose dans *Les Musardises*, destinées à la lecture. On lit par exemple dans « À ma lampe » (*Les Musardises, édition nouvelle, 1887-1993*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1911, p. 13) : « Et, lorsque j'habitais tout là-haut, sous le toit, / Seuls m'étaient doux les soirs passés autour de toi. » Le théâtre favorise donc la liberté de la rime mais ne suffit pas à l'expliquer.

consonne graphique rehausse le vers d'un éclat d'indépendance. À l'inverse, mais toujours dans un esprit frondeur, il arrive que Rostand se livre à des prouesses réprouvées depuis Malherbe comme de vaines jongleries. Il enrichit certaines rimes, au risque d'un mauvais goût assumé : ainsi de la rime « grignotes / bourguignotes », qui compte deux phonèmes d'appui, [i] et [n] et, en amont, les consonnes [r] et [g] qui viennent elles aussi rendre la rime particulièrement sonore sans pour autant lui appartenir. Acrobatique et presque grotesque, cette rime rend bien l'inventivité des cadets, prêts à tout pour se remplir le ventre et qui, à défaut, remplissent le vers. Quelques vers léonins procèdent également de cette tendance à la fantaisie rimique, notamment celui dans lequel Cyrano raille la faiblesse poétique de Baro en un tour de force : « Les vers du vieux Baro + valant moins que zéro » (p. 88, v. 250), équation qui, une fois de plus, ramène ironiquement l'alexandrin traditionnel à un puéril exercice d'arithmétique. En digne héritier de Hugo et de Banville, Rostand ne craint donc pas de « disloquer ce grand niais d'alexandrin », ni de se hasarder sur la corde raide de rimes funambulesques¹², pour forger des vers à l'image de son héros, disgracieux parfois, mais libre toujours.

« LE DOUX RYTHME OBSESSEUR »

§7

De même que Cyrano, bretteur téméraire et indiscipliné, respecte néanmoins son supérieur Carbon dont il connaît le courage et la bonté, Rostand sait revenir aux formes traditionnelles quand elles servent son propos. Après avoir fait au premier acte la preuve éclatante de sa capacité à s'en dégager, il peut y recourir en un geste librement consenti, dont il a d'autant mieux éprouvé la valeur qu'il l'a impitoyablement mise en question. L'équilibre et l'harmonie de l'alexandrin 6+6 n'ont en effet pas perdu leurs droits. Ainsi que l'a montré Benoît de Cornulier, les « rythmes modernes disséminés dans la pièce accompagnent la périodicité en 6-6 plutôt qu'ils ne la contredisent¹³ ». La césure peut se faire entendre jusque dans des vers où elle est apparemment mise à mal de façon radicale par un mot qui s'étend au-delà de la sixième syllabe du vers, laquelle est donc occupée par une syllabe prétonique et, par définition, non accentuable. Dans « Découper cette mortadelle d'Italie ! » (p. 80, v. 199) et « S'il était aussi maldisant que bien coiffé ! » (p. 168, v. 819), la césure est discordante, mais réalisable et signifiante. Elle produit un effet suspensif qui ajoute à la saveur du vers : dans la menace adressée à Montfleury, non

¹²Sur le rapport de Rostand à Banville, et sur ce que la fantaisie du vers rostandien doit à ce dernier, voir Bertrand Degott, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur. » *Études françaises*, vol. 51, n° 3 : *La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire*, 2015, p. 77-97.

¹³B. de Cornulier, « L'alexandrin de *Cyrano* », art. cit., p. 261.

seulement elle « découpe » le mot en une onomatopée métrique, mais elle fait porter l'accent sur la syllabe [mor], laquelle est de nature à faire trembler le comédien, et peut-être le public, avant le soulagement qu'apporte la retombée charcutière et bouffonne du second hémistiche. De même, lorsque Cyrano se livre à des suppositions sur le peu d'esprit de Christian, la pression du rythme 6+6 invite à accentuer le préfixe mal-, ce qui a pour conséquence non seulement de souligner la défiance du héros à l'égard de son rival, mais aussi de mettre en relief l'antonymie « mal / bien », et avec elle la non concordance de l'apparence et de l'esprit qui constitue le nœud de la pièce. Dans les rares cas où au contraire la césure n'est pas réalisable, Rostand prend souvent soin de suggérer la monstruosité du vers qu'il vient de produire, en nommant l'animal chimérique qu'Aristophane (ou plutôt Le Bret¹⁴) « Appelle Hippocampelephantocamélos » (p. 98, v. 334), ou en faisant imaginer aux cadets un massacre qui contraste avec l'amitié que Cyrano est sur le point de témoigner à Christian : « Quelque chose d'épouvantable ! / Embrasse-moi ! » (p. 203, v. 1099). Il s'agit ici manifestement de surenchérir sur le célèbre et fracassant vers de Verlaine : « Et la tigresse / épouvanta/ble d'Hyrcanie », dans lequel le rythme du trimètre pouvait se substituer à celui de l'alexandrin 6+6, ce qui n'est pas le cas dans les deux exemples qui précèdent ; il n'en demeure pas moins que c'est bien à l'aune de ce rythme traditionnel, et parce qu'il est dans tous les esprits, que peut se mesurer l'audace de ces vers chimériques.

§8

Le rythme 6+6 est en effet largement majoritaire dans *Cyrano de Bergerac*, même si des coupes viennent très fréquemment lui apporter variété et vigueur, en multipliant les accents, comme dans le vers liminaire ou dans ceux où Cyrano refuse de marchander ses œuvres :

Non merci ! / Chez le bon + éditeur de Sercy

Faire éditer ses vers + en payant ? / Non merci ! (p. 190, v. 986-987)

§9

Les enjambements internes rendent ici les coupes aussi fortes que la césure, si ce n'est plus, mais celle-ci demeure pertinente et conduit à accentuer des mots particulièrement signifiants. Benoît de Cornulier a montré que les exceptions à cette règle, c'est-à-dire les cas où la sixième syllabe est soit un e atone, soit la syllabe prétonique d'un mot, sont peu nombreuses, relativement à la longueur de la pièce, et que parmi elles, rares sont les vers qui ne présentent pas le rythme d'un trimètre¹⁵. N'en déplaise à Herold, Rostand sait très bien que « pour faire des vers, il [ne] suffit [pas] de mettre une rime toutes les douze

¹⁴Voir la note de P. Besnier, p. 98.

¹⁵B. de Cornulier, « L'alexandrin de *Cyrano* », art. cit., p. 257-261.

syllabes¹⁶ ». Sur les 2485 vers de douze syllabes que compte la pièce, plus d'un cinquième présente la forme la plus traditionnelle de l'alexandrin, soit un rythme 6+6 qui offre une parfaite concordance entre unités métriques et syntaxiques, donc sans fragilisation de la césure, sans coupe forte, ni enjambement interne ou externe. Nous en avons relevé 538, mais ce dénombrement n'échappe pas à une part de subjectivité, dans la mesure où l'identification de « la forme la plus traditionnelle de l'alexandrin » est scalaire et non absolue : ont été admis dans le décompte quelques alexandrins affectés d'un enjambement, dès lors que celui-ci n'est pas un rejet ou un contre-rejet, et que le vers s'inscrit dans une suite d'alexandrins 6+6 telle que la pression métrique impose ce rythme dans toute la série, comme lorsque Cyrano rêve sa mort idéale :

Et je voudrais mourir, + un soir, sous un ciel rose,
 En faisant un bon mot, + pour une belle cause !
 – Oh ! / frappé par la seule + arme noble qui soit,
 Et par un ennemi + qu'on sait digne de soi,
 Sur un gazon de gloire, + et loin d'un lit de fièvres,
 Tomber la pointe au cœur + en même temps qu'aux lèvres ! (p. 304, v. 1775-1780).

§IO La très grande régularité de ces vers rend à peine perceptibles l'éventuelle coupe du vers 1777, après la première syllabe, et son enjambement interne, causé par la présence d'une épithète et du nom qu'elle qualifie de part et d'autre de la césure.

§II La fréquence de ces alexandrins parfaitement conformes au modèle dit « classique » n'est pas égale tout au long de la pièce : relativement peu élevée à l'acte I, elle va croissant dans les trois actes centraux, avant de diminuer légèrement à l'acte V¹⁷, où l'approche de la mort et la puissance de l'émotion serrent la gorge et syncopent le vers, comme en témoigne l'abondance des points de suspension qui invitent à multiplier les coupes :

CYRANO

[...]
 Ce n'est rien. / Laissez-moi ! +

¹⁶ A.-F. Herold, *loc. cit.*

¹⁷ Plus précisément, nous avons dénombré (suivant la méthode exposée ci-dessus), 103 alexandrins strictement réguliers sur les 580 vers de douze syllabes de l'acte I (soit 17,76 % du total), 106 sur les 509 de l'acte II (20,83 %), 114 sur les 506 de l'acte III (21,27 %), 143 sur les 523 de l'acte IV (27,34 %) et 72 sur les 523 de l'acte V (22,15 %). Il est à noter également que la répartition de ces alexandrins dans les actes diffère de l'acte I, où ils sont disséminés sporadiquement, aux actes II, III, IV et V, où ils sont plus souvent groupés en séries qui accentuent la perception de la périodicité 6+6.

ROXANE

Pourtant... /

CYRANO

C'est ma blessure

D'Arras... / qui... / quelquefois... + vous savez... /

ROXANE

Pauvre ami !

(p. 401, v. 2430-2431)

La part de la régularité est donc proportionnelle à la tension dramatique et à l'émotion lyrique qui s'installent progressivement dans la pièce : peu à peu s'impose le « doux rythme obsesseur » (p. 304, v. 1785) de l'alexandrin dont l'effet, pareil à celui du fifre sur les cadets, agit puissamment sur l'état d'esprit des lecteurs, et probablement des spectateurs. Le « double étui de cuir » (p. 304, v. 1783) dont est tiré l'instrument rappelle la structure du vers en deux hémistiches, et la tirade qui accompagne les « airs languedociens » (p. 305) est la plus longue suite d'alexandrins réguliers de la pièce. Vingt-et-un vers se succèdent (p. 304-305, v. 1785-1804) sans altération du rythme 6+6. Tout juste peut-on relever d'une part un enjambement interne au vers 1786 (« Dont chaque note est comme + une petite sœur ») qui crée une discrète suspension et après laquelle le comparant, inattendu et poétique, est mis en valeur, d'autre part quelques coupes, légères et facultatives, qui mettent l'harmonie à l'abri de la monotonie, comme au vers 1801 : « Écoutez... / C'est le val, + la lan/de, la forêt¹⁸ ». Les premiers vers de cet ensemble peuvent recevoir une lecture métapoétique et semblent commenter leur propre musicalité :

Ces vieux airs du pays, au doux rythme obsesseur,
Dont chaque note est comme une petite sœur,
Dans lesquels restent pris des sons de voix aimées,
Ces airs dont la lenteur est celle des fumées
Que le hameau natal exhale de ses toits,
Ces airs dont la musique a l'air d'être en patois !

¹⁸Le vers peut se lire selon un rythme 3/3+2/4, qui fait se succéder une symétrie apaisée et l'élévation d'une cadence majeure.

§12 Cyrano parle aux cadets exilés la langue des *Regrets* de Du Bellay (les fumées du hameau natal rappellent le célèbre « Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village / Fumer la cheminée [...] » du sonnet XXXI), et au public la langue des souvenirs partagés.

§13 Si l'alexandrin peut sembler pesant lorsqu'il représente une norme prescrite, il a en revanche à l'oreille des auditeurs le charme d'un air ancien : de l'écriture à l'actualisation par la voix, le vers s'élève, s'allège, s'envole, sans pour autant se délester de la charge affective qu'il revêt même pour ceux qui n'ont aucune connaissance en matière de versification mais reconnaissent le bercement familial d'un rythme entendu dès l'enfance.

« NOTRE ALCHEMIE EXQUISE »

§14 Si en 1640, et à l'acte I, Richelieu et la toute jeune Académie française ont érigé l'alexandrin au rang d'objet culturel, en 1897 et dès l'acte II, il est depuis longtemps devenu un objet naturel, ancré dans une mémoire commune, et que l'irrévérence des premières scènes a libéré, de même que la poésie du XIX^e siècle tout entière a travaillé à assouplir la versification. L'auteur et son public sont nourris d'un rythme dont ils peuvent se délecter ensemble, comme on partage un mets à la portée de tous. Peut-être n'est-ce pas un hasard si, dans « La Rôtisserie des poètes », l'alexandrin métaphorise l'aliment le plus simple et sacré qui soit, le pain (« Vous avez mal placé la fente de ces miches : / Au milieu la césure, – entre les hémistiches ! », p. 136, v. 622-623), tandis que les formes poétiques plus élaborées correspondent à des victuailles plus riches ou plus raffinées : l'« odelette » est une « tartelette », les triolets, « des petits pains au lait » (p. 59, v. 79-82) et les strophes polymétriques, des volailles rôties à la broche (« Et toi, sur cette broche interminable, toi, / Le modeste poulet et la dinde superbe, / Alterne-les, mon fils, comme le vieux Malherbe / Alternait les grands vers avec les plus petits, / Et fais tourner au feu des strophes de rôtis ! », p. 136, v. 625-629). Si les personnages s'adonnent à la confection de formes strophiques et/ou de formes fixes (la ballade du duel, la recette des tartelettes amandines, les triolets de la présentation des cadets), les prouesses que celles-ci constituent manifestement n'en font que mieux ressortir la paradoxale simplicité des alexandrins en rimes suivies. L'exploit, pour Rostand comme pour toute sa génération, dont la formation scolaire incluait la pratique de la versification française, mais aussi grecque et latine, n'est pas de rimer toute une pièce en alexandrins, rythme si bien intégré qu'il est comme une seconde nature. C'est lorsqu'il s'en affranchit qu'il fournit un effort et livre sa virtuosité à l'admiration du public. La difficulté la plus haute – Cyrano le suggère qui souffre bien plus en combattant sa jalousie qu'en affrontant cent adversaires¹⁹ – consiste

¹⁹Voir la fin de l'acte II, scène 6 : « ROXANE. [...] Cent hommes ! Quel courage ! / CYRANO, la

à lutter contre ses mouvements intérieurs, et le rythme de l'alexandrin est l'un d'eux.

§15

En ce sens, le vers est une langue intermédiaire, plus élevée que la prose quotidienne et non musicale, mais plus modeste que le langage précieux du bel esprit, si bien que l'une est contrainte d'accomplir une « gymnastique » si elle veut atteindre l'« altitude » de l'autre (p. 249, v. 1386-1387). Aussi la langue des vers peut-elle être la langue du cœur, sans être suspecte d'artifice ou d'insincérité. Mieux encore, elle est un lieu de rencontre. Le langage théâtral permet de partager le vers entre plusieurs locuteurs, et ainsi de donner à entendre les accords ou désaccords qui unissent ou opposent les personnages. En qualifiant les vers de « lignes inégales » (p. 138, v. 642), Lise Ragueneau trahit sa surdité totale à toute poésie : les « lignes » des poètes sont par définition égales rythmiquement, à défaut de l'être visuellement. Elle n'entend strictement rien à la passion de son mari, et un vers inégalement partagé entre eux le souligne :

RAGUENEAU

Avec des vers / faire + cela ! /

LISE

Pas autre chose. (p. 139, v. 646)

§16

Bien que l'on puisse lisser ce vers en le rythmant comme un trimètre, la présence d'un e post-tonique avant la césure en gêne la lecture, et fait fugacement éprouver au lecteur le malaise du pâtissier-poète, au point que la lecture en 6+6 est peut-être plus concluante que la lecture en 4/4/4 : on entend Ragueneau s'étrangler d'indignation. La discordance métrique mime ici la discordance conjugale, mais lorsqu'au contraire les âmes se répondent, le partage se fait harmonieux. Après la grande déclaration de Cyrano à Roxane, leurs voix et leurs vers sont à l'unisson :

ROXANE

Oui, je tremble, / et je pleure, + et je t'aime, / et suis tienne !
Et tu m'as enivrée ! +

CYRANO

Alors, que la mort vienne ! (p. 256, v. 1478-1479)

saluant. Oh ! j'ai fait mieux depuis. » (p. 171, v. 847).

§17

Autant que la polysyndète et le rythme doublement binaire du vers 1478 (en 3/3+3/3), la distribution des deux hémistiches du vers 1479 manifeste l'union accomplie par la grâce des mots, d'autant plus que la césure du vers est féminine, de sorte que la voix de Cyrano prolonge celle de Roxane sans que s'interpose le choc, même infime, d'une consonne²⁰.

§18

Là se joue une « alchimie exquise », non pas celle de la métaphore, de la périphrase et de l'allégorie, métamorphoses figurales au cours desquelles Cyrano redoute que « Le vrai du sentiment ne se volatilise » (p. 254, v. 1430-1431), mais une alchimie du vers qui atteint la quintessence de l'émotion parce que le rythme et la musicalité qui la constituent relèvent du sensible et non de l'intelligible. Cette alchimie a toutefois en commun avec l'autre d'être un point de fusion : « notre alchimie exquise », dit Cyrano, et de fait, la parole versifiée est dans la pièce toujours un échange, à de très rares exceptions. Les apartés y sont rares, et le seul monologue qu'elle comporte, à l'acte III, scène 13, est minimaliste, et tient en moins de deux vers (« Comment faire perdre à de Guiche un quart d'heure ? / Là !... Grimpons !... J'ai mon plan !... », p. 271, v. 1584-1585), après lesquels Cyrano entame un dialogue avec les théorbes. Rien de comparable aux stances du *Cid* dans *Cyrano de Bergerac*. Le lyrisme y est toujours adressé (même si Le Bret est un confident commode qui sauve parfois de justesse la confiance de la forme monologique, notamment dans la scène 5 de l'acte I), et se coule dans la même forme métrique que les rumeurs d'une salle de spectacle ou les cris d'un champ de bataille. C'est donc dans les modulations de l'alexandrin que sont données à entendre les vibrations d'une sensibilité ; aussi est-il non seulement le terrain de la rencontre (hostile ou harmonieuse) entre les personnages, mais aussi l'espace de l'empathie. Parce qu'il appartient tout ensemble à la mémoire collective (celle de la représentation théâtrale et de la récitation), et à l'expérience intime (celle de l'écriture ou de la lecture silencieuse), il est l'instrument qui permet au lecteur de « sentir avec » les personnages, et particulièrement avec Cyrano, à qui revient la très grande majorité des vers de la pièce. Ce partage du sensible par le vers réduit peut-être l'in vraisemblance de la scène du balcon au cours de laquelle Roxane ne distingue pas les voix de Christian et de Cyrano. L'alexandrin leur imprime en effet un rythme dans lequel résonnent à la fois un battement de cœur extrêmement personnel et « les sons des voix aimées » qui, jadis ou naguère, ont parlé cette même langue. Cette

²⁰Voir l'interprétation par Marc Bertrand des césures féminines dans la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, qui en use plus fréquemment que ses contemporains : « elle rejette ce qui contribue à un arrêt plus ou moins brutal, ou même plus ou moins sensible, et se plaît à lier les deux hémistiches par une sorte de "*lectio continua*", préférant en quelque sorte un procédé qui crée un enchaînement à celui qui dresse un écran. » (*Les Techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*, thèse présentée devant l'Université de Grenoble III, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981, p. 16).

faculté de la versification à traduire l'intime tout en « volatilissant » les individualités est nettement perceptible dans l'éloge du baiser, autre modalité de la rencontre à laquelle Cyrano invite Roxane :

Je ne vois pas pourquoi votre lèvre ne l'ose ;
 S'il la brûle déjà, que sera-ce la chose ?
 Ne vous en faites pas un épouvantement :
 N'avez-vous pas tantôt, presque insensiblement,
 Quitté le badinage et glissé sans alarmes
 Du sourire au soupir, et du soupir aux larmes !
 Glissez encore un peu d'insensible façon :
 Des larmes au baiser, il n'y a qu'un frisson ! (p. 261, v. 1506-1513)

§19

De même que Cyrano communique à Roxane ce « frisson » dans lequel son désir et celui de Christian ne sont plus distincts, Rostand communique aux lecteurs ou aux spectateurs une émotion dans laquelle son souffle se mêle à celui du personnage, tant l'alexandrin estompe ses propres frontières pour rendre sensible l'impalpable, la communion des âmes et des corps, la fusion du mot et de la chose. L'alexandrin ici *est* le baiser. Dans les deux premiers vers, la coïncidence de la structure rythmique et de la structure syntaxique est d'une parfaite rigueur, une proposition occupe chaque hémistiche (« Je ne vois pas pourquoi + votre lèvre ne l'ose ; / S'il la brûle déjà, + que sera-ce la chose ? »), et Cyrano dit « je », affirme une individualité, en ayant probablement encore conscience de plaider pour Christian : la distance, même infime, qui sépare les êtres et les mètres est clairement posée. Mais très vite, le « je » s'efface et les lignes se brouillent. À partir du discret enjambement interne du troisième vers, qui invite à alléger la césure pour ne pas séparer un verbe de son complément d'objet direct (« Ne vous en faites pas + un épouvantement »), la phrase « glisse insensiblement » hors des unités métriques : la proposition suivante se déroule sur trois vers grâce à deux enjambements externes, eux aussi peu prononcés et donc d'autant plus efficaces qu'ils agissent sur Roxane et sur le lecteur sans que ces derniers en aient pleinement conscience. « D'insensible façon », le charme a opéré, et l'alexandrin peut renouer avec sa binarité pour délivrer une conclusion parémique et sensible, mais d'où a disparu toute marque personnelle, et qui signe donc déjà le triomphe du partage lyrique, dont les inflexions de l'alexandrin ont été le vecteur, tout comme les branches de jasmin portent à Cyrano les frémissements de Roxane.

§20

L'apparent carcan d'une forme contrainte peut ainsi être le support de l'émotion la plus haute, de la vérité la plus pure, parce que dans cette forme qui entrelace une voix singulière et une émotion collective se joue la diffusion du sens. Par la grâce du vers, une

onde musicale se propage qui devient onde lumineuse, auréole, en ce qu'elle éclaire le texte, lui confère l'éclat d'évidence de ce qui a été intérieurement éprouvé et non rationnellement acquis. Parce qu'elle s'adresse à la sensation plus qu'à l'intellection, parce que, de pratique culturelle, elle est devenue langage naturel, la versification peut atteindre au surnaturel. Le vers de Rostand a la rigueur d'un rite accompli avec révérence, bien que sans dogmatisme : libre et « libertin » comme l'était l'auteur de *L'Autre Monde*, mais aussi comme peut l'être un sonnet²¹, l'alexandrin de *Cyrano de Bergerac* n'en est pas moins un lieu de communion. En cela, qu'il soit lu ou joué, il participe bien de la sacralité du théâtre, cet espace-temps où il est donné à chacun de comprendre et de vivre l'ineffable d'un amour « sans mesure » (p. 404, v. 2455), mais rendu tangible parce qu'il a pris forme dans une langue mesurée.

Quelques mots à propos de : Esther Pinon

Esther Pinon est maîtresse de conférences à l'Université Rennes 2. Après une thèse sur le sacré dans l'œuvre de Musset, elle consacre ses recherches à la poésie et au théâtre du XIX^e siècle. Elle s'intéresse notamment à la place du doute dans la poésie romantique, et aux enjeux de la versification.

Pour citer cet article

Esther Pinon, « Le vers « est un carcan, mais c'est une auréole ! » : usages de la versification dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/671>.

²¹Est dit « libertin » un sonnet qui ne suit pas le schéma rimique abba abba pour les quatrains et ccd ede ou ccd eed pour les tercets.

Les écrivains en représentation dans *Cyrano de Bergerac*

Nathalie Macé

§1 Les figures d'écrivains sont nombreuses sur la scène française au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et la mode du théâtre biographique suscite alors la représentation de figures référentielles. C'est dans ce contexte qu'Edmond Rostand crée trois pièces mettant en scène des personnages d'écrivains : *La Princesse lointaine* (1895), *Cyrano de Bergerac* (1897)¹ et *Chantecler* (1910).

§2 Chez ce poète-dramaturge, la récurrence des personnages d'écrivains, volontiers poètes, peut s'expliquer par la prédilection pour un théâtre poétique et versifié à une époque où le vers, surtout l'alexandrin, semble remis en question : quelle meilleure manière de légitimer les vers que de les mettre dans la bouche de personnages dont la vocation consiste à

¹Sauf mention différente, nous utilisons l'édition suivante : Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, édition présentée, établie et annotée par Patrick Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999. Pour situer les passages cités ou évoqués, nous indiquons entre parenthèses les numéros de pages de cette édition. Pour une étude complète de la pièce, en particulier de ses sources et de sa réception critique, lire Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, édition critique par Jeanyves Guérin, Paris, Champion Classiques, 2018, et Jeanyves Guérin, *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Un auteur une œuvre », 2018.

les composer ? Sans parler du lyrisme romantique ainsi réaffirmé en face de voies contemporaines différentes, réaliste et symboliste. Dans *Chantecler*, Rostand, tenaillé par le doute sur sa capacité à créer encore des chefs-d'œuvre comparables à *Cyrano* et à *L'Aiglon*, a souligné le scepticisme du Coq éponyme.

§3 L'intrigue de la pièce antérieure, *La Princesse lointaine*, offre déjà une rivalité amoureuse, mais cette fois-ci entre deux poètes. Le lyrisme amoureux — les vers composés par l'Aquitain et chantés par de nombreux ménestrels, avant l'ami provençal — y est capital pour conquérir de loin la merveilleuse princesse orientale. Le troubadour provençal Bertrand d'Allamanon s'est en effet mis au service de l'amour du troubadour aquitain Joffroy Rudel (auteur de chansons amoureuses du XII^e siècle), apparemment comme Cyrano de Bergerac se dévoue à la flamme de Christian. Et dans les deux dénouements, la reconnaissance amoureuse a lieu trop tard : la mort vient clore la situation tragique des deux poètes qui ne peuvent connaître l'amour, à cause de la maladie ou du complexe physique.

§4 Dans le cas de *Cyrano* s'ajoute une dimension mythique : cette figure d'écrivain oublié est retravaillée par Rostand dans le sens d'une légende héroïque. Autre particularité de *Cyrano de Bergerac* : le dramaturge démultiplie la figure de l'écrivain comme s'il voulait dresser un tableau du monde littéraire du XVII^e siècle et surtout exploiter la richesse polytonale et esthétique d'une telle représentation. *Cyrano de Bergerac* a donné lieu à des récupérations idéologiques diverses, mais la mise en spectacle des figures d'écrivains nous invite à saisir plutôt la primauté des enjeux esthétiques. Loin d'insuffler une pensée unique à travers un personnage principal porte-parole, Rostand a composé un kaléidoscope de facettes d'écrivains, poètes ou « rimeurs », qui se caractérise par un art des contrastes et par des ambiguïtés qui enrichissent la théâtralité.

LE KALÉIDOSCOPE DES ÉCRIVAINS

§5 La mise en scène simultanée de plusieurs écrivains amis ou/et rivaux et l'évocation d'auteurs réels recréent une atmosphère culturelle et historique. Rostand situe le premier acte de *Cyrano de Bergerac* en 1640 à l'Hôtel de Bourgogne lors d'une représentation de *La Clorise*, pastorale de Balthazar Baro (personnage absent). Ce haut lieu de la vie théâtrale du XVII^e siècle donne l'occasion d'évoquer des noms plus ou moins célèbres comme Rotrou (45), Corneille (45), Baro (47), d'Assoucy (56, 218), Richelieu (114, 183)². Des au-

² Plus loin, dans la rôtisserie de Ragueneau, Cyrano s'amuse avec les poèmes d'autres auteurs de cette période : Benserade, Saint-Amant (un autre « grotesque » de Gautier), Chapelain (158) ; il rend hommage à Cervantès, « cet hurluberlu » (187). La précieuse Roxane compare les cheveux de Christian à ceux

teurs oubliés, membres de l'Académie française (fondée en 1634), sont énumérés dans une réplique du Bourgeois, que Rostand ne se prive pas de teinter d'ironie : « Tous ces noms dont pas un ne mourra, que c'est beau ! » (54). À l'acte V, situé en 1655, Ragueneau, tombé dans la misère comme Cyrano, devenu « moucheur de... de... chandelles, chez Molière³ » (410), raconte la représentation (anachronique) des *Fourberies de Scapin*. En marge de cette catégorie des figures extra-scéniques, il faudrait ajouter les nombreuses réminiscences d'auteurs de cette période ; par exemple, dans la tirade des nez (99), Cyrano parodie des vers de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau ; sans oublier les allusions à des pièces de Musset et Hugo.

§6

Le dramaturge met surtout en situation, de manière vivante et comique, son personnage éponyme au milieu d'autres écrivains qui ont également existé, au prix de certains anachronismes et transformations. Apparaissent ainsi sur scène le pâtissier, poète et comédien Ragueneau⁴, le poète satirique et libertin Lignière⁵, l'homme de lettres Le Bret (ami d'enfance de Cyrano, auteur d'une préface biographique en tête de *L'Autre Monde* publié par ses soins en 1657), Brissaille (ami de Cyrano et poète à ses heures), ainsi que le personnage collectif des Poètes crottés. Rostand n'oublie pas de leur adjoindre des précieuses⁶, en particulier une sorte de Muse, l'héroïne Roxane, et des acteurs ayant existé,

d'« un héros de d'Urfé » (167). Le poète précieux Voiture est un modèle écarté par Cyrano dans le dialogue amoureux avec Roxane (253). Dans une catégorie à part, celle des journalistes, apparaît sur scène, cette fois-ci, Théophraste Renaudot, « l'inventeur de la gazette » (178), directeur du *Mercurie François* (190) : d'abord désigné comme « un homme de lettres » (177), il devient, dans la didascalie suivante, « le poète », désireux de « faire un pentacrostiche » sur le nom de Cyrano (178) ; Cyrano fera sa propre gazette à l'acte V pour Roxane, ce qui justifie le titre de cet acte ultime.

³Sur Cyrano et Molière, lire l'édition critique de Jeanyves Guérin, *op. cit.*, p. 337, note 3, et sur les réminiscences de Molière dans la pièce, voir Jeanyves Guérin, *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, *op. cit.*, p. 95.

⁴Charles Coyneau d'Assoucy évoque Cyprien Ragueneau au chapitre 12 de ses *Aventures burlesques*. Rostand s'est inspiré du livre de Francisque Michel et Édouard Fournier, *L'Histoire des hôtelleries, cabarets, courtilles et des anciennes communautés et confréries d'hôteliers, de taverniers et marchands de vins* (cité *passim* dans l'édition critique de Jeanyves Guérin). Un portrait éclaté de ce personnage pittoresque, comme celui de Cyrano au premier acte (62-63), est proposé au dernier acte (386-387). Notons que Cyrano l'appelle « mon confrère » à la page 409.

⁵Ce pilier de cabaret ou de taverne, « un peu débraillé, figure d'ivrogne distingué » (50), peut rappeler Verlaine, mort au début de l'année précédente, au public de 1897. Cyrano protège son « ami », ce « rimeur » (131), contre les ennemis qu'il s'est attirés par une chanson satirique (66, 126-128) ; de Guiche, la cible de sa satire, le qualifie plus sévèrement de « rimailleur ivrogne » (185). Lire Jeanyves Guérin, éd. critique, *op. cit.*, p. 91, note 2.

⁶Des précieuses sont nommées, avec leurs pseudonymes, aux pages 55, 238 et 399. Les relations entre Cyrano (qui utilise la rhétorique précieuse pour séduire Roxane au nom de Christian) et les précieuses

Montfleury, Bellerose, Jodelet ; s'agissant de Montfleury, la pièce ne précise pas qu'il est aussi auteur.

§7

Les Poètes crottés sont décrits dans la didascalie liminaire de la scène 4 de l'acte II (acte intitulé « La rôtisserie des poètes ») : « *les Poètes, vêtus de noir, les bas tombants, couverts de boue* » (148). Ils forment une compagnie de parasites (« méchants écrivains de lignes inégales », selon Lise, 138), que Cyrano, tout absorbé par l'écriture de sa lettre d'amour, demande à Ragueneau d'écarter. Si Ragueneau est gentiment burlesque, ces « crottés » (148) sont nettement ridicules ; dénués de noms, interchangeables, ils sont conformes aux clichés satiriques du XVII^e siècle⁷.

§8

Ces comparses de Cyrano sont avant tout nécessaires pour mieux faire ressortir son originalité. Le personnage éponyme est présenté par ses amis avant même son entrée en scène (acte I, scène 2). La fidélité au modèle historique – dont la vie est, de toutes façons, mal connue – est très discutable⁸. La fantaisie et la couleur historique l'emportent sur la ressemblance avec le personnage réel et contribuent à la constitution d'une belle légende. Cette création doit autant aux sources littéraires qu'aux sources historiques⁹, surtout au sixième chapitre des *Grotesques* et au *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier (ainsi qu'à son adaptation théâtrale par Émile Bergerat), aux romans et pièces de cape et d'épée d'Alexandre Dumas père (Le Bret évoque l'« âme mousquetaire » de Cyrano,

ou la préciosité sont ambivalentes dans la pièce de Rostand ; cela commence par un vers ironique, plutôt misogynne : « Inspirez-nous des vers... mais ne les jugez pas ! » (88) et par le jugement négatif sur la pièce précieuse de Baro qu'il interrompt (88), cela se poursuit avec le mot « singes » appliqué aux précieux Alcandre et Lysimon parlant dans le salon de Clomire (233). Avec Roxane Cyrano se montre plus gentiment moqueur : « Eh quoi ! la précieuse était une héroïne ? », ce qui lui vaut une réponse malicieuse : « Monsieur de Bergerac, je suis votre cousine. » (328). Rostand avait écrit, en 1887, une dissertation intitulée *Deux Romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Émile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste*. Voir Myriam Dufour-Maître, « Edmond Rostand et la préciosité », *RHLEF*, n° 4, déc. 2018, p. 859-871.

⁷Mathurin Régnier avait fait la satire du poète famélique, du poète crotté, dans la deuxième de ses *Satires* ; à partir de là, cette figure est devenue récurrente au XVII^e siècle, chez Saint-Amant, Tallemant des Réaux, Charles Sorel, Boileau. Un poète crotté apparaît dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier.

⁸Voir Christian Meurillon, « De Cyrano de Bergerac au Cyrano de Rostand : une infidélité scrupuleuse », in *Le Théâtre incarné. Études en hommage à Monique Dubar*, textes réunis par Franck Bauer et Guy Ducrey, Lille 3, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, coll. UL3 travaux et recherches, 2003, p. 41-55.

⁹Dans cette présentation incomplète, ajoutons les sources biographiques suivantes : le surveillant de lycée, poète amateur, surnommé Pif-Luisant (qui inspire le poème « À un vieux pion » dans *Les Musardises*) et la rencontre d'un ami amoureux (voir Jeanyves Guérin, éd. critique, *op. cit.*, p. XXXIV-XXXV). Jeanyves Guérin (p. XLI) mentionne aussi la préface du Bibliophile Jacob aux œuvres de Cyrano publiées en 1858.

189), au *Bossu* de Paul Féval. Si la figure légendaire s'écarte de la vérité historique¹⁰ (c'est déjà le cas chez Gautier), Rostand reprend néanmoins les grandes lignes de la vie et de la personnalité de Savinien Cyrano de Bergerac : sa liberté d'esprit dans les domaines politique et spirituel, l'art des formules variées et originales, le caractère hétéroclite de ses actions et de ses écrits. Il montre son héros tour à tour duelliste, auteur satirique, poète galant, romancier de science-fiction (voyageur lunaire dans la scène 13 de l'acte III), philosophe dans une moindre mesure ici (disciple de Gassendi et lecteur de Descartes, tous deux mentionnés). S'ajoute une dimension autobiographique¹¹ : Rostand prête à Cyrano son propre désir d'indépendance, au moins dans le domaine esthétique, et ses doutes. Certains critiques ont souligné chez Rostand la verve ou le talent (d'un faiseur) plutôt que le génie (d'un poète) ; il est tentant de voir là un autre trait commun entre le dramaturge (justement obsédé par la question du talent et du pouvoir de sa parole poétique) et son personnage¹².

§9

Cyrano de Bergerac met en scène des écrivains professionnels (Cyrano, Lignière, les Poètes crottés) et des amateurs (Ragueneau, Brissaille, Le Bret). Cette distinction est assez claire pour Ragueneau, présenté avec humour par Lignière comme « le pâtissier des comédiens et des poètes », « Mécène », « poète de talent lui-même » (58), « fou de vers » donnant une « tartelette » pour une « odelette » et « idolâtr[ant] » le théâtre (59). Elle paraît moins probante pour Cyrano : c'est un polygraphe professionnel, mais il redevient un amateur dans la composition de ses vers amoureux et de ses vers de combats. Or ces derniers jouent un rôle plus important dans l'intrigue que sa tragédie *La Mort d'Agrippine* (« *Agrippine* », 183) et sa comédie *Le Pédant joué* (410), même si cette dernière constitue, avec le chapitre IX du *Capitaine Fracasse*, une source de l'ouverture de *Cyrano de Bergerac* et inspire à Rostand de nombreux vers. Le roman *L'Autre Monde* est également à la source de plusieurs passages.

¹⁰Par exemple, le refus catégorique de chercher un puissant protecteur n'est pas conforme à la réalité historique, plus nuancée : après s'être rangé du côté de la Fronde avec les Conti, le vrai Cyrano est devenu le protégé de Mazarin, puis du duc d'Arpajon. De plus, comme l'explique Jeanyves Guérin (*op. cit.*, p. XLVI), « en 1640, le Cyrano historique n'a rien écrit »... Et le vrai Cyrano n'était pas amoureux de sa cousine.

¹¹Une annexe de l'édition critique de Jeanyves Guérin (*op. cit.*, p. 380-382) propose une « gazette rimée » de Raoul Ponchon qui rapproche étroitement le personnage et son créateur.

¹²René Lalou, *Histoire de la littérature française*, Crès, 1922 (cité par Jeanyves Guérin, éd. critique, *op. cit.*, p. 363) : « *Cyrano* – qui n'est pas un chef-d'œuvre – ne mérite point l'oubli parce qu'il renferme la peinture d'un drame réel, le drame de Cyrano et celui de Rostand, le drame de l'écrivain de deuxième ordre qui aspire au génie » ; cf également la citation de Léon Blum, p. 356.

DES QUESTIONS ET DES AMBIGUÏTÉS

§10 Rostand fait coup double avec la mise en spectacle de tous ces écrivains : une peinture du monde littéraire du Grand Siècle et des allusions, volontiers satiriques, à sa propre époque (satire poursuivie plus nettement dans *Chantecler*). Mais Cyrano n'expose pas une conception de la poésie, ou alors il le fait de manière secondaire et ambiguë. Ainsi dans la scène du balcon (acte III, scène 7), il impose le passage de la poésie précieuse, éloquente et artificielle, inspirée de *L'Astrée* et des poèmes de Voiture, à la poésie sincère et spontanée, improvisée par le « vrai cœur » (251) ou par l'âme. Devant la répétition du mot « esprit » par Roxane, Cyrano en vient à lancer cette exclamation provocatrice : « Je le hais dans l'amour ! » (254). Contre toute attente, cette conversion plaît à la précieuse Roxane et va susciter sa propre conversion à partir de l'acte IV.

§11 La question du statut de l'écrivain est elle aussi mise en avant. Rostand n'a pas voulu écrire une œuvre politique ou engagée, satirique et moralisante, pas plus qu'une œuvre réellement historique¹³ ; l'action de sa pièce est inscrite dans l'histoire, avec un personnage principal qui dénonce, à l'occasion, les travers de son époque, quitte à fragiliser son statut social. Cyrano revendique fièrement sa position de marginal ; à l'inverse, les Poètes crottés sont bien involontairement marginalisés.

§12 L'image du poète dans sa tour d'ivoire est un vieux cliché que Rostand reprend et transforme. Il joue sur le contraste, au sein d'un même personnage, entre l'action au service des autres et l'activité poétique indépendante. Cyrano s'engage pleinement dans ses combats privés ou sur le champ de bataille et se montre très généreux dans ses relations amicales, mais il refuse d'asservir la poésie à des buts mesquins, tels que « la fortune et la gloire » (189). Face à Le Bret, il explique à l'acte II dans la tirade des « non, merci » qu'il tient à son indépendance ; à l'acte I, il a déjà rejeté toute idée de s'aliéner à un patron. Il refuse de devenir un littérateur à gages opportuniste, un « lierre parasite » (191), autrement dit de « chercher un protecteur puissant » (selon une pratique courante au XVII^e siècle), de craindre les critiques, de sacrifier son œuvre à une carrière mondaine. Le Cyrano de Rostand symbolise le poète libre et authentique, pur rêveur détaché des ambitions et des coteries :

Non, merci ! non, merci ! non merci ! Mais... chanter,
Rêver, rire, passer, être seul, être libre,

¹³Voir Jeanyves Guérin, « Lectures politiques de *Cyrano de Bergerac* », in Bertrand Degott, Olivier Goetz et Hélène Laplace-Claverie, *Edmond Rostand poète de théâtre*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2021, p. 221-231.

Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre,
 Mettre, quand il vous plaît, son feutre de travers,
 Pour un oui, pour un non, se battre. —ou faire un vers !
 Travailler sans souci de gloire ou de fortune,
 À tel voyage, auquel on pense, dans la lune !
 N'écrire jamais rien qui de soi ne sortît,
 [...]
 Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! (191)

§13 Cette enthousiaste déclaration d'indépendance fait suite à la demande du comte de Guiche, qui souhaiterait l'avoir à son service, ainsi qu'à celle de son oncle, le cardinal de Richelieu. Cyrano martèle l'unique finalité de sa poésie : le plaisir d'un beau vers écrit pour lui seul, par lui seul, en toute liberté, et apprécié de lui seul. Cette gratuité de la poésie connaît toutefois une exception, quand il compose et récite un poème à la gloire des Cadets de Gascogne (181-182).

§14 Un tel rejet des pratiques mercenaires de son temps n'est pas sans poser problème : la crainte d'être récupéré, institutionnalisé, contrôlé, conduit Cyrano à renoncer à une aide précieuse pour faire jouer sa tragédie *La Mort d'Agrippine*, malgré toute l'envie qu'il en a. Et le parti pris de la solitude l'amène à « exagérer » (189)¹⁴ et à tomber dans une misanthropie – Molière n'est pas loin – dont il souffre secrètement : « J'aime qu'on me haïsse » (192). L'amertume du mal-aimé se laisse entrevoir, ce qui crée une ambiguïté. En tout cas, la poésie est l'activité désintéressée et fantaisiste d'un artiste dégagé des soucis mondains et des règles de la raison, comme le suggère le projet du voyage sur la lune (dont il invente le récit devant de Guiche à la scène 13 de l'acte III).

L'ESTHÉTIQUE AVANT TOUTE CHOSE : LE MÉLANGE DES TONS ET DES FORMES

§15 Comme le veut la théorie du drame romantique, *Cyrano de Bergerac* associe le comique et le pathétique (et même le tragique), le poétique (ou le lyrique) et le dramatique, l'épique (au double sens de la forme romanesque et de la tonalité épique) et le dramatique. L'alliance, fondamentale, de la poésie et du théâtre est louée par Rosemonde Gérard dans le premier chapitre de l'ouvrage qu'elle consacre à l'œuvre de son époux :

Pourquoi le théâtre et la poésie échangent-ils un sourire infini en constatant qu'après tant de chefs-d'œuvre il pouvait encore en surgir un, à la fois classique et moderne,

¹⁴Cyrano assume cette exagération devant Le Bret qui lui reproche d'« assassiner toujours la chance passagère » (189) et de se poser « tout seul » « contre tous » (191).

les réunissant tous et les surpassant à ce point que jamais le théâtre n'avait été si loin dans la poésie ni la poésie si près du théâtre¹⁵ ?

§16 La création poétique s'allie à l'art culinaire pour Ragueneau et à l'art militaire pour Cyrano, ce qui ajoute au mélange du poétique et du dramatique respectivement le comique et l'épique. Le comique peut avoir une double fonction : dramaturgique (servir de contrepoint à la dimension tragique, héroïque et sublime) et satirique.

§17 Les scènes de l'acte II déploient de manière spectaculaire l'alliance de la poésie et du burlesque. Le rôti-seur-pâtissier est en train de composer de mauvais vers (la recette des « *tartelettes amandines* », lue aux pages 152-153), « *écrivain d'un air inspiré, et comptant sur ses doigts* » (134), au milieu des noms de plats lancés par ses employés.

RAGUENEAU, *cessant d'écrire et levant la tête.*

Sur les cuivres, déjà, glisse l'argent de l'aube !
Étouffe en toi le dieu qui chante, Ragueneau !
L'heure du luth viendra, — c'est l'heure du fourneau ! (135)

§18 Figure parodique de poète inspiré, Ragueneau éloigne sa Muse par précaution, mais, dans les paroles adressées aux cuisiniers, il mêle le vocabulaire culinaire et le vocabulaire poétique :

RAGUENEAU, *devant la cheminée.*

Ma Muse, éloigne-toi, pour que tes yeux charmants
N'aillent pas se rougir au feu de ces sarments !

À un pâtissier, lui montrant des pains.

Vous avez mal placé la fente de ces miches :
Au milieu la césure, — entre les hémistiches !
[...]
Et toi, sur cette broche interminable, toi,
Le modeste poulet et la dinde superbe,
Alterne-les, mon fils, comme le vieux Malherbe
Alternait les grands vers avec les plus petits,
Et fais tourner au feu des strophes de rôtis ! (136)

¹⁵Rosemonde Gérard, *Edmond Rostand*, Paris, Fasquelle, 1935, p. 6-7.

§19

Il se désole ensuite de voir les papiers contenant les vers de ses amis, monnaie d'échange pour les gâteaux (allusion aux *États et Empires de la Lune*), servir de sacs pour envelopper des croquantes. Il reproche à sa femme Lise, responsable de ce sacrilège, de « renouvele[r] Orphée et les bacchantes » (138)¹⁶, en une querelle conjugale comique. La scène suivante, avec les enfants qui achètent des pâtés enveloppés par « le sonnet à Philis » (141), est savoureuse. Cyrano choisit ce lieu pour attendre Roxane et lui écrire une lettre d'amour-poème avec toute son âme (147) : le lyrisme amoureux contraste avec la poésie burlesque du pâtissier. Surviennent alors les Poètes crottés nourris par Ragueneau ; ces pique-assiettes donnent à leur hôte complaisant les dénominations les plus ronflantes et ridicules (« Aigle des pâtisseries », « Phœbus-Rôtisseur », « Apollon maître queux », 148) et le cajolent avec excès pour sa plus grande joie. La gourmandise et la poésie se mêlent en des jeux comiques : tandis que Ragueneau récite avec un grand sérieux sa « recette en vers », les Poètes se régalent et « s'empiffrent » (154)¹⁷. La double joie de Ragueneau, liée à sa double compétence, fait de lui un jouisseur généreux (154). D'ailleurs, Cyrano, qui cultive lui aussi la veine comique, poursuit avec la Duègne ce jeu d'alliance entre gastronomie et poésie (158).

§20

Poète, soldat et amoureux « hétéroclite » (comme le qualifie Lignière au vers 102), Cyrano est un spectacle total à lui tout seul. Il est écrivain, donc fabulateur (doublé d'un acteur cabotin), être de papier et de paroles (« homme-parole », pour reprendre l'expression de Patrick Besnier dans sa préface, 26, et bien sûr « homme-théâtre »). Aussi peut-il finir par être tout et rien à la fois. Outre l'alliance hugolienne du « grotesque » (361)¹⁸ et du « sublime » (368, 407), Cyrano concentre en lui de nombreuses formes littéraires : poésie épique teintée de burlesque (dans les triolets sur les Cadets), roman ou pièce de cape et d'épée, poésie bucolique¹⁹, satire²⁰, lyrisme amoureux, et surtout théâ-

¹⁶Ragueneau introduit une autre référence littéraire en traitant sa femme de « fourmi » en face des « divines cigales » que sont ses amis poètes (139).

¹⁷Les adjectifs « exquis » et « délicieux » qualifient à la fois les gâteaux et les vers dans « *la bouche pleine* » des Poètes (153).

¹⁸Sur le mot « grotesque », également employé par le Cyrano historique, lire la note 1 de la page 294 de l'édition critique de Jeanyves Guérin.

¹⁹Pour distraire et attendrir les Cadets affamés, prêts à la révolte, Cyrano demande à « Bertrandou, le fifre, ancien berger » de jouer « *des airs languedociens* » et il évoque lui-même la Gascogne dans une poésie bucolique (304-305) ; mais aussitôt après, pour réveiller en eux les « héros », il fait rouler le tambour (306).

²⁰La satire exercée à l'égard du comédien Montfleury, à la scène 4 de l'acte I, peut être rapprochée du texte « Contre un gros homme », initialement intitulé « Contre le gras Montfleury, mauvais auteur et comédien » (dans *Lettres satiriques*, 1654).

tralité spectaculaire.

§21

« *Cyrano de Bergerac*, c'est "la merveille". Toute une époque revit, déjà popularisée par Dumas père et les dramaturges du mélodrame, c'est du roman dans de l'histoire et un tas de souvenirs rappelés, du *Cid* à Molière. [...] »²¹. Le roman, avec ses aventures héroïques et sentimentales, est monté sur la scène, ainsi que l'épopée à travers la représentation des Cadets de Gascogne au siège d'Arras (acte IV). La bravoure audacieuse de Cyrano s'exerce autant par les mots, actes véritables, que par l'épée ; Gautier soulignait déjà cette qualité rare chez un poète. Il peut se battre et improviser un poème dans le même temps : au cours du duel de l'acte I, Cyrano improvise et déclame une ballade, poème à forme fixe, plutôt archaïsante ; il profite de l'occasion pour revendiquer fièrement son statut de « poète » en réponse à l'exclamation « méprisant[e] » de son adversaire « Poète !... » (103). Les diverses facettes de ce riche personnage convergent vers le jeu théâtral.

LE RÈGNE DE LA MÉTATHÉÂTRALITÉ

§22

La métathéâtralité est mise en place grâce aux figures d'écrivains²². Le personnage éponyme aime particulièrement se poser en spectateur et surtout en acteur et metteur en scène. Spectateur à l'origine d'un esclandre à l'acte I ou bien acteur dans la célèbre tirade des nez, il devient metteur en scène avant l'épisode de la porte de Nesle (129-130). La scène où il joue le voyageur interstellaire (largement inspirée de *L'Autre Monde*, d'ailleurs annoncé comme un livre futur par allusions, 279, 286-287) est un numéro de théâtre étourdissant auquel de Guiche se laisse prendre, malgré lui, de son propre aveu (286).

§23

Dans le domaine sentimental, par ses démarches, fructueuses, pour favoriser les amours de Christian et Roxane, Cyrano est auteur (« Et faisons à nous deux un héros de roman ! »), metteur en scène (faisant « répéter » son « interprète » Christian, 208) et acteur cachant son amour pour Roxane.

CYRANO, avec enivrement.

Cela...

Se reprenant, et en artiste.

²¹Marc Andry, *Edmond Rostand. Le panache et la gloire*, Paris, Plon, 1986, p. 72.

²²Ragueneau n'est pas en reste à l'acte IV pour proposer, avec le carrosse rempli de victuailles, un petit numéro théâtral, volontiers « lyrique » (337), d'un lyrisme teinté de burlesque. Voir Jean Bourgeois, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *RHLF*, n° 3, sept. 2008, p. 607-620.

Cela m'amuserait !
 C'est une expérience à tenter un poète.
 [...]
 Nous avons toujours, nous, dans nos poches,
 Des épîtres à des Chloris... de nos caboches,
 Car nous sommes ceux-là qui pour amantes n'ont
 Que du rêve soufflé dans la bulle d'un nom !...
 Prends, et tu changeras en vérités ces feintes ; (209-211)

§24

Le risque est grand dans ce jeu entre la « feinte »²³ et la « vérité » pour le personnage de Rostand (risque ignoré par le Cyrano historique, de fait très éloquent et peu sincère dans ses lettres amoureuses) : acteur et grand parleur, Cyrano passe à côté de sa réalité d'homme amoureux et d'écrivain. Ses désirs profonds (amour pour Roxane, gloire militaire et littéraire) demeurent inassouvis, comme le montre le dénouement.

CYRANO

« D'un coup d'épée,
 Frappé par un héros tomber la pointe au cœur ! »...
 Oui, je disais cela ! ... Le destin est railleur ! ...
 Et voilà que je suis tué dans une embûche,
 Par-derrière, par un laquais, d'un coup de bûche !
 C'est très bien. J'aurai tout manqué, même ma mort. (409)

§25

Cyrano rappelle ironiquement, par une autocitation approximative, un vœu de mort héroïque formulé de manière lyrique à l'acte IV en plein camp militaire ; il y mêlait l'activité du poète et l'action du soldat-bretteur, grâce à la polysémie du mot « pointe » :

CYRANO

Oui, la pointe, le mot !
 Et je voudrais mourir, un soir, sous un ciel rose,
 En faisant un bon mot, pour une belle cause !
 Oh ! frappé par la seule arme noble qui soit,
 Et par un ennemi qu'on sait digne de soi,

²³Pour justifier auprès de Christian la larme sur la lettre d'adieu, Cyrano utilisera encore l'argument de la feinte : « Oui... Poète, on se prend à son *jeu*, c'est le charme !... » (318) (nous soulignons). Plus loin, il emploie le verbe « interpréter », doté d'une signification théâtrale : « j'interprétais ta flamme ! » (346).

Sur un gazon de gloire et loin d'un lit de fièvres,
Tomber la pointe au cœur en même temps qu'aux lèvres ! (304)²⁴

§26

Le décalage entre le rêve héroïque et la réalité de son destin se remarque dans les conditions de sa mort, mais aussi dans sa destinée de poète²⁵. Ragueneau, « indigné » (410), apprend à Cyrano que Molière lui a volé une scène du *Pédant joué* pour son *Scapin*. Cyrano se montre moins choqué par le plagiat, pratique alors courante, que soucieux de l'« effet » comique produit et attristé par sa propre destinée :

CYRANO

Oui, ma vie
Ce fut d'être celui qui souffle —et qu'on oublie !

À Roxane.

Vous souvient-il du soir où Christian vous parla
Sous le balcon ? Eh bien ! toute ma vie est là :
Pendant que je restais en bas, dans l'ombre noire,
'autres montaient cueillir le baiser de la gloire !
C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau :
Molière a du génie et Christian était beau ! (411)

§27

Le bonheur amoureux, assimilé au fruit de « la gloire » poétique (à travers l'image du « baiser de la gloire ») est une réalité qui échappe à Cyrano, pour profiter à d'autres, plus chanceux. Gautier avait déjà commenté le phénomène du plagiat et l'injuste méconnaissance du *génie* de Cyrano dans son chapitre des *Grotesques*. Paradoxalement, le personnage principal de Rostand a conscience de faire figure de second rôle, en littérature et en amour. Il ne lui reste que sa poésie et le rêve de monter, sans machine, dans la lune, pour y retrouver les libres penseurs « Socrate et Galilée » (414). Dans son « délire », il crée cette épitaphe, qui rappelle tous ses traits caractéristiques :

Philosophe, physicien,
Rimeur, bretteur, musicien,
Et voyageur aérien,

²⁴Lire la note 2 de la page 244 de l'édition critique de Jeanyves Guérin pour l'éloge de la pointe chez le Cyrano historique (préface aux *Entretiens pointus*).

²⁵Cyrano distingue alors « le conte » et la réalité (412).

Grand riposteur du tac au tac,
 Amant aussi — pas pour son bien ! —
 Ci-gît Hercule-Savinien
 De Cyrano de Bergerac
 Qui fut tout, et qui ne fut rien, (415)

§28

Le dernier vers résume l'accumulation des activités de ce personnage avide, mais sa chute est d'autant plus frappante : elle associe au néant de la mort le vide fondamental d'une existence apparemment si remplie. Cette ambiguïté de Cyrano nous ramène à l'ambiguïté liée au statut ontologique de tout comédien : il joue l'apparence de l'être dans sa diversité, par sa parole apparemment souveraine, mais il n'est lui-même « rien » en réalité. Dans ce dénuement final, il ne lui reste que son « panache », fière attitude élevée sur du vide, quand la mort met fin à toutes les activités terrestres énumérées, de même que l'issue de la représentation met fin à toute la geste du comédien et ne lui laisse que la gloire éphémère des applaudissements et peut-être la mémoire, plus durable, du public.

LA DESTINÉE POÉTIQUE DU LÉGENDAIRE CYRANO

§29

La théâtralité triomphante, qui réunit le *tout* et le *rien*, met en place une belle légende qui peut trouver son symbole dans le « panache » de ce héros singulier qui doit plaire et émouvoir le public le plus large possible à différentes époques.

§30

Si Edmond Rostand s'est intéressé à la grande époque du XVII^e siècle, c'est sans doute parce qu'elle est romanesque en elle-même et fertile en figures géniales, contribuant à la richesse du patrimoine culturel français. Mais il faut noter qu'à la différence de Sacha Guitry qui mettra fréquemment en scène des écrivains célèbres, tels Jean de La Fontaine, Racine, Molière, réunis dans *Histoires de France* (1929), il choisit un auteur que la postérité a plutôt oublié. Ce choix s'explique peut-être par l'ambition de créer une légende, *sa* légende, à partir d'une figure du passé moins connue et plus malléable, ou de recréer, voire redorer, une légende puisque Cyrano de Bergerac était déjà une figure légendaire.

§31

Rostand prête à son héros un double désir de gloire, par l'épée et par la plume ; si ce désir ne se réalise pas à l'intérieur de la fiction théâtrale, une destinée poétique se dessine grâce au dramaturge moderne dans l'histoire de la scène française. S'il ne meurt pas « sur un gazon de gloire », « la pointe au cœur en même temps qu'aux lèvres » (304), c'est quand même sur une belle formule qu'il meurt en présence de Roxane, presque l'épée à la main, dans un décor poétique d'automne, au milieu des feuilles mortes (par une infidélité volontaire à la biographie du personnage historique), et sur un « fauteuil classique » (391) (sans doute par allusion au dernier fauteuil de Molière). Il achève sa vie dans

une pauvreté proche de celle des Poètes crottés (dont son habit finit par prendre la couleur noire), dans la solitude et la lutte contre toutes sortes d'ennemis à travers des épîtres (comme le Cyrano historique multipliant les *Lettres satiriques*)²⁶. Proche des poètes de la Bohème du XVII^e (ou du XIX^e siècle), il a certes raté sa vie sociale, mais le plus important est qu'il laisse l'image d'un héros digne et libre dans tous les domaines, comme le reconnaît de Guiche lui-même, ajoutant « Je sais, oui : j'ai *tout* ; il n'a *rien*... » (384, nous soulignons ces termes importants). Ses amis pleurent la perte d'un poète au grand cœur (414), « Un poète inouï » et « Un esprit sublime », « Un cœur profond, inconnu du profane, / Une âme magnifique et charmante » (368), selon les mots de Roxane parlant de Christian à sa mort, mais parlant sans le savoir de Cyrano. Si le même vers « Molière a du génie et Christian était beau ! » rapproche deux dons qui lui ont été refusés par le destin, si les « vieux ennemis » (417) contre lesquels il lutte dans son délire final – les allégories que sont le Mensonge, les Compromis, les Préjugés, les Lâchetés, la Sottise – lui enlèvent « le laurier et la rose », autrement dit la gloire et l'amour, il gardera du moins pour l'éternité et dans toute sa pureté son « panache » (418), c'est-à-dire son attitude théâtrale (justement) de grâce fière et pudique à la fois²⁷. L'épée l'ayant symboliquement entraîné dans sa chute, Cyrano lance ce dernier mot de la pièce, qui passera à la postérité et l'élèvera au-dessus des autres mortels. Le dramaturge exauce le vœu du personnage : en le plaçant au cœur d'un drame romantique et idéaliste spectaculaire, œuvre populaire ovationnée par le(s) public(s) pendant des décennies, il lui offre une destinée poétique supérieure. Sans doute répare-t-il ainsi une injustice faite au Cyrano historique, figure trop méconnue.

§32

« Cette pièce se passe dans le Lagarde et Michard²⁸ ». La culture littéraire du dramaturge, faisant volontiers le pont entre le XVII^e siècle et le XIX^e siècle, envahit *Cyrano de Bergerac* par toutes sortes de procédés intertextuels et surtout par la présence de figures plus ou moins connues d'écrivains du passé. Aussi a-t-on l'impression que les interpré-

²⁶En témoignent son ami Le Bret (383-384) et Ragueneau (389). Lire les notes de l'édition critique de Jeanyves Guérin (*op. cit.*, p. 313).

²⁷Voir le discours de réception à l'Académie française (prononcé le 4 juin 1903) : « Le panache n'est pas la grandeur, mais quelque chose qui s'ajoute à la grandeur, et qui bouge au-dessus d'elle [...] le panache, c'est *l'esprit de la bravoure*. Oui, c'est le courage dominant à ce point la situation qu'il en trouve *le mot* [...] Plaisanter en face du danger, c'est la suprême politesse, un délicat refus de se prendre au tragique ; le panache est alors la pudeur de l'héroïsme, comme un sourire par lequel on s'excuse d'être *sublime*. [...] Un peu frivole peut-être, un peu *théâtral* sans doute, le panache n'est qu'une *grâce* » (nous soulignons). Voir également des extraits du *Cantique de l'aile* dans Jeanyves Guérin, éd. critique, *op. cit.*, p. 383-385.

²⁸Pierre Citti, « Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac* », *Littérature et nation*, n° 5, mars 1991, p. 35.

tations idéologiques diverses ne sauraient faire oublier l'enjeu premier de la pièce dans l'esprit de Rostand : plaire et toucher par des personnages et situations du passé, attachants ou amusants, aux couleurs variées, confronter la beauté (des sentiments et des vers) avec la bouffonnerie et la satire pour émouvoir et faire rire en même temps. Les personnages d'écrivains jouent un rôle capital dans cette visée, tout particulièrement la figure légendaire si « hétéroclite » de Cyrano.

§33

Il est tentant d'évoquer, pour finir, le personnage de Jean Vauthier nommé Bada, apparu dans la pièce de 1952 *Capitaine Bada*. Si le héros Cyrano fut « tout » et « rien », le Bada qui se prétend poète, alors qu'il n'a pratiquement rien écrit, cette baudruche gonflée d'orgueil et de paroles, désespérée dans ses éclairs de lucidité, n'est en fait rien, conformément à une dérision moderne qui n'a pas encore touché Rostand. Dans le cadre de l'esthétique novatrice du Nouveau Théâtre, la théâtralité ostentatoire et vaine a pris toute la place dans la quête de l'héroïsme. Dans les deux pièces, la vision particulière, mythologique, du personnage de poète est indissociable d'une esthétique fondée sur l'hybridité des genres : l'ambition démesurée et vaine d'une figure qui consacre sa vie à la quête de la beauté s'accompagne d'un lyrisme exalté, d'un combat épique et tragique, d'un comique burlesque ou satirique ou d'un comique de dérision selon les époques. Au-delà de leurs différences, Rostand et Vauthier font du théâtre une fête des mots et du spectacle dont la poésie est l'invitée d'honneur et le poète la figure centrale polysémique.

Quelques mots à propos de : Nathalie Macé

Nathalie Macé est professeur de littérature théâtrale à Avignon Université et spécialiste du théâtre français du xx^e siècle. Elle a publié un livre sur Paul Claudel aux éditions Honoré Champion (*Le pays à l'envers de l'endroit. Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*), des études sur le drame romantique et des articles sur la représentation des personnages d'écrivains chez certains dramaturges comme Apollinaire, Guitry, Cocteau, Camus, Anouilh, Ionesco et d'autres auteurs du Nouveau Théâtre.

Pour citer cet article

Nathalie Macé, « Les écrivains en représentation dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne],
« Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021,
URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/674>.

La mort dans *Cyrano de Bergerac*

Sylvain Ledda

§I

La programmation de la mort au dénouement de *Cyrano de Bergerac* structure en profondeur sa composition. C'est en effet à partir de cet événement mémorable que s'élaborent à rebours la valeur esthétique et la puissance émotionnelle de la pièce, celle d'une comédie ambiguë qui, au fil des actes, évolue vers une héroïde funèbre. Après avoir bravé tous les dangers, Cyrano succombe des suites d'un lâche attentat. Après avoir ri de ses excentricités, on pleure son agonie. Car la mort gagne toujours, même dans la comédie, même contre celui qui n'a ni dieu ni maître, qui ne craint ni le passé ni l'avenir. La camarade, qui fait son apparition dès le premier acte, accomplit finalement son œuvre : elle emporte le bel esprit de Cyrano, suscitant soupirs et compassion. À bien des égards, *Cyrano de Bergerac* est un succès de larmes, orchestré par Rostand de manière virtuose autour de la fin de son héros. Or les constructions de la critique informent sur la capacité de la mort scénique à redéfinir les contours des genres dramatiques. Qui voudrait qualifier *Cyrano* de « comédie » quand la guerre meurtrière est représentée, quand meurent successivement les deux personnages masculins aux quatrième et cinquième actes ? Certes, les moments de bravoure gasconne, le panache, les passages héroï-comiques ont marqué

la mémoire collective et participé au mythe de la pièce, mais la mort de Cyrano trouble finalement son identité générique : prenant comme repère dramaturgique et émotionnel la fin du héros, la critique qualifie souvent *Cyrano de Bergerac* de « drame », voire de « drame romantique¹ », lors même que Rostand affiche clairement son appartenance à la « comédie héroïque² ». Cet écart entre le genre de la pièce et son glissement vers le drame s'explique en partie par la manière dont le dramaturge inscrit la mort au programme de sa comédie. Cette inscription est en effet plurielle, plurivoque et constante. Elle prend d'abord les allures d'un défi comique au premier acte : forfanterie du nez qui s'achève en un dangereux duel que fait presque oublier l'inventivité de la ballade improvisée par Cyrano³. La présence de la mort accompagne ainsi d'emblée la caractérisation du héros, redoutable bretteur, qui joue avec sa vie comme avec celle des autres : il blesse sans doute mortellement un adversaire à la scène 4 de l'acte I, se jette à corps perdu à la fin du même acte vers une rixe qui se révélera un véritable bain de sang. Le tableau épique du quatrième acte, quant à lui, fait entrer de plain-pied le spectateur dans les territoires du drame : le point de rupture se produit avec la mort de Christian, dont le spectateur comprend qu'il s'agit d'un suicide masqué. Aussi la fin de l'acte IV offre-t-elle un premier dénouement. Cyrano le formule lui-même : « C'est fini ! » (acte IV, scène 10, v. 2021, p. 364⁴). Si l'on s'en tient à la structure temporelle, les quatre premiers actes forment en effet un ensemble cohérent sur le plan chronologique et diégétique. Les ellipses sont relativement brèves entre les séquences, compensées par de fortes liaisons entre les différents tableaux (jeux de scène, signes audibles, prolepses). C'est pourquoi le dernier acte s'apparente davantage à un *épilogue* qu'à un dénouement et en présente certaines caractéristiques par sa dimension récapitulative et par son éloignement temporel par rapport à l'action principale. L'acte V dresse l'inventaire d'une existence d'homme. Le contrecoup

¹Comme le note Florence Naugrette, « *A posteriori*, l'histoire littéraire a étiqueté *Cyrano de Bergerac* comme un drame romantique intempestif, ressuscitant ce genre caduc cinq décennies après le certificat de décès du mouvement. » (« *Cyrano de Bergerac*, un drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 118, octobre-décembre, 2018, p. 235).

²La mention apparaît sous le titre dès la première édition de la pièce ; elle disparaît dans certaines éditions, y compris contemporaines. Voir notre article, « *Cyrano de Bergerac* et la comédie héroïque », à paraître dans l'ouvrage collectif *Relire Cyrano de Bergerac*, sous la dir. de Violaine Heyraud et Bernard Vouilloux, Paris, Classiques Garnier, 2021.

³Dans son adaptation cinématographique, Jean-Paul Rappeneau introduit une nette rupture de *tempo* dramatique et de tonalité à l'issue du duel et du dernier « envoi » : après la liesse, il filme une fuite collective mêlée de panique, qui suggère qu'un grave danger plane sur le héros.

⁴Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999. Toutes les références à la pièce renverront désormais à cette édition.

de la tragédie qui referme l'acte IV ouvre sur une vaste rétrospection. Quinze années séparent la mort du jeune premier de celle du vieux poète, qui vient agoniser au jardin de Roxane, lui révélant, vérité ultime, qui fut le véritable auteur des lettres et quelle est la vraie nature de ses sentiments. Au total, plusieurs disparitions ponctuent fortement l'intrigue selon un processus de *crescendo* dramatique et participent de la richesse poétique de la comédie, de sa plasticité, tout en tissant des liens sensibles avec la tradition classique et romantique.

LE LIBERTIN ET LA MORT COMIQUE

§2

Dès le premier acte, Cyrano adopte le ton du défi, brave le danger et par conséquent la mort. Sa démonstration de force face à Montfleury est une première étape comique vers l'action mortifère du duel de la scène 4. La hâblerie affichée fait certes partie de l'éthos d'un matamore ou d'un capitaine ; mais ce sont des types que Cyrano dépasse, dans la mesure où ses fanfaronnades sont suivies d'actes et de gestes courageux. Ainsi ses forfanteries de l'acte I se transforment en véritable mise en péril à l'acte IV : chaque jour, il brave les feux ennemis pour porter sa lettre, en raillant les vaines tentatives contre lui : « Tu sais bien qu'ils ont pris l'habitude/De me manquer tous les matins », ironise-t-il à propos de l'ennemi espagnol. Conformément au genre qu'affiche la pièce, la mort est le plus souvent traitée sur le mode burlesque : Cyrano ne la craint pas et ses agissements procèdent de l'élan pittoresque et plaisant d'un enfant qui joue avec le risque. À cet égard, la pièce s'inscrit dans la tradition des épopées militaires bouffonnes. Le bref passage en scène de d'Artagnan à l'acte I (scène 4, p. 108) rattache le héros de Rostand à l'univers romanesque de Dumas et confirme la filiation : Cyrano possède l'amour du risque ; c'est un soldat comique, ce que corrobore le choix radical de Rostand d'en faire un Gascon (lors même que le Cyrano historique ne l'était pas). Mettre à distance le caractère inéluctable et inacceptable du trépas appartient en propre au personnage du soldat bouffon. Jusqu'à sa rencontre avec la mort, Cyrano en rit ou en sourit, usant de la personnification pour donner du relief à ses saillies. Aux portes du tombeau, il plaisante encore. Aux regrets et aux aveux se mêlent toujours quelques traits d'humour, antidote contre la fatalité, contre une fin qu'on aurait rêvé plus glorieuse mais qui se trouve bêtement démystifiée :

– Oui, je disais cela !... Le destin est railleur !...
Et voilà que je suis tué dans une embûche,
Par derrière, par un laquais, d'un coup de bûche !
C'est très bien. J'aurai tout manqué, même ma mort.

(acte V, scène 6, v. 2484-2487, p. 409)

§3

Narguer la mort, l'affronter avec courage, fait également partie de la prise de risque qui motive le joueur. Aussi Rostand construit-il un rapport ludique entre le personnage et l'idée de mort, pour mieux suggérer la maîtrise de sa destinée. Comme le rappelle en effet Pierre Citti dans son édition de la pièce, « le jeu est possession du temps (le sérieux est la soumission au temps), le théâtre n'est pas autre chose⁵. » Pourtant Cyrano offre la caractérisation d'un joueur paradoxal. Il défie certes la mort de manière amusée et s'inscrit ainsi dans la tradition du soldat fanfaron qui raille la camarade, mais son courage est bien réel ; il ne craint ni d'affronter le danger, ce dont se désole à plusieurs reprises son ami Le Bret, ni de postuler le défi comme modalité « d'être au monde ». Aussi est-ce sur le double rapport au danger, comique et sérieux, que le personnage se présente au public :

Et j'adresse un défi collectif au parterre !
 – J'inscris les noms ! – Approchez-vous, jeunes héros !
 Chacun son tour ! Je vais donner les numéros ! –
 Allons, quel est celui qui veut ouvrir la liste ?
 Vous, Monsieur ? Non ! Vous ? Non ! Le premier duelliste,
 Je l'expédie avec les honneurs qu'on lui doit !
 – Que tous ceux qui veulent mourir lèvent le doigt.

(acte I, scène 4, v. 222-227, p. 83)

§4

En provoquant avec les mots et avec les gestes, Cyrano donne corps à son existence. Une partie du comique de la pièce et de son sens métaphysique reposent donc sur le pari que le personnage lance à son propre destin. Dans *Cyrano de Bergerac*, rire de la mort, la tenir en bride, est une forme de provocation dont les implications dépassent largement la seule fonction comique. Sur ce point, le choix de Rostand est conforme à la pensée du personnage historique : le libertin, affranchi des peurs religieuses liées à la mort, aborde la question de la finitude de l'existence sur le mode de la conscience individuelle⁶. À l'image d'un autre célèbre libertin, don Juan, Cyrano existe sur le mode de l'individualité qui revendique son autonomie face à toute *doxa* – même si le débat religieux est nettement moins présent dans la pièce de Rostand que dans celle de Molière. En revanche, c'est

⁵ *Cyrano de Bergerac*, éd. Pierre Citti, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 27.

⁶ Sur les idées philosophiques de Cyrano de Bergerac et leur contexte, voir en particulier : Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVIIe siècle. Études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*, Paris, PUF, 1998.

l'épicurisme philosophique de Cyrano qui se manifeste dans son rapport à la mort. Rostand semble en effet appliquer à son héros le principe d'Épicure selon lequel il ne faut pas la redouter, dans la mesure où la mort ne peut faire l'objet d'aucune expérience vécue : « on prononce donc de vaines paroles quand on soutient que la mort est à craindre », rappelle Épicure dans sa lettre à Ménécée⁷. Ces thèses font écho aux prises de position matérialistes du Cyrano historique, inspirées d'Épicure *via* Gassendi⁸.

§5

C'est pourquoi quand Rostand dote son personnage d'une certaine morgue envers la mort, il introduit dans sa comédie des éléments contextuels, autour de débats séculaires sérieux, qui rappellent les polémiques liées au libertinage des années 1640-1650. Le Cyrano de Rostand ne redoute pas plus le scandale de la mort que le devenir de son âme. Entrevu dans la dernière scène, le destin *post-mortem* du héros s'incarne d'ailleurs de manière humoristique mais polémique dans des modèles qui firent débat au XVII^e siècle : Socrate, Galilée et Copernic. Le premier a été condamné à mort pour « impiété » ; le second est voué aux gémonies par l'Église et finit sa vie en reclus ; après la mort du troisième, ses travaux seront mis à l'index. Le jeu comique avec la mort, jusqu'aux dernières paroles de Cyrano, ouvre donc l'horizon philosophique de la pièce : l'homme peut apprendre grâce au rire et à l'ironie à dompter la peur de la mort. C'est ce parti pris métaphysique que dévoilait la mise en scène de Georges Lavaudant à Bobigny en 2013 : la profondeur de la surface comique comme discours sur le sens de l'existence.

CYRANO CRÉPUSCULAIRE

§6

Dans *Cyrano de Bergerac*, la présence verbale et scénique de la mort surdétermine les scansions dramatiques. Une simple observation des signes lexicaux montre l'inflexion vespérale de la pièce. Au fil des actes, Rostand fait entrer de plus en plus souvent dans ses vers le verbe « mourir » et son cortège de termes funèbres, selon une logique de dramatisation aisément identifiable. Quantitativement, les deux premiers actes n'offrent que de rares occurrences des termes « mourir », « meurt » et « mortel » ; ils sont employés à deux occasions à l'acte I et à chaque fois dans un contexte métaphorique ou comique : « On meurt de soif, ici », se plaint Lignière. À l'acte III, Rostand place en revanche à trois reprises le verbe « mourir » dans les répliques de Christian et de Cyrano, mais cette fois dans une perspective dramatique et poétique. L'action a évolué, le triangle amoureux a empiégé les personnages, les vouant irrémédiablement au mensonge, à l'illusion et au drame. Avant la scène du balcon, Christian, « ému », contrôle difficilement son trouble

⁷Épicure, *Lettre à Ménécée*, éd. Damien Girard, Paris, coll. « Petits classiques », Larousse, 2013, p. 34.

⁸Voir Nicole Gengoux, *Une lecture philosophique de Cyrano*, Paris, Honoré Champion, 2015.

à l'idée de parler nuitamment à Roxane. Intuition mortifère qui le fait hésiter et presque reculer ? Au sein d'une séquence assez brève, Christian formule à deux reprises en le modulant le désir de « mourir », hyperbole traditionnelle du bouleversement amoureux – notons ici que dans *Les Caprices de Marianne*, Coelio, qui envoie Octave parler à sa place, est tout aussi troublé : « Ah ! mon dieu, le cœur me manque⁹ » seront ses dernières paroles. Chez Christian, la répétition du verbe « mourir » s'accompagne d'un même « effet de nuit » que chez Musset¹⁰, suivant ici un schéma poétique de dramatisation qui associe le trépas à un climat nocturne :

CHRISTIAN, lui saisissant le bras.

Oh ! là, tiens, vois !

(La fenêtre du balcon s'est éclairée.)

CYRANO, ému.

Sa fenêtre !

CHRISTIAN, criant.

Je vais mourir !

CYRANO.

Baissez la voix !

CHRISTIAN, tout bas.

Mourir !...

CYRANO.

⁹ *Les Caprices de Marianne*, acte II, scène 4 ; de la même manière, Coelio hésite d'abord à faire parler Octave à sa place. Il faut ici insister sur l'importance de Musset dans le paysage théâtral et l'imaginaire du théâtre de la seconde moitié du XIX^e siècle ; pour le public et la critique contemporains de *Cyrano*, le triangle amoureux des *Caprices de Marianne* est, sinon une source possible, du moins une référence intertextuelle probable ; il paraît donc à tout le moins hasardeux de nier le rapprochement entre les personnages de Musset et ceux de Rostand.

¹⁰ « La nuit s'avance », précise Octave. *Id.*

La nuit est noire...

(acte III, scène 6, v.1348-1350, p. 243)

§7

Ce bref échange et la formule assertive ont valeur de prolepses, qui annoncent le destin de l'amoureux comme celui de son porte-voix. Le lexique de l'acte IV accompagne plus nettement encore la descente vers le drame et entre en conformité avec le décor. L'action revêt alors la dynamique d'une épopée sur fond d'épisode historique : les Gascons meurent littéralement de faim, ce qui donne lieu à tout une variation métaphorique remarquablement étudiée par Jean Bourgeois¹¹. La joyeuse bombance de l'acte II a laissé place à des corps décharnés, désespérés, engourdis. Or cet arsenal tragi-gastrique s'accompagne d'une basse continue qui n'a pas quitté le hors-scène depuis la fin de l'acte III : celle des bruits de la guerre qui, comme une marche à la mort, scandent le destin des personnages et imposent un cadre mortifère. Les mentions « *On entend au loin quelques coups de feu* » ou encore « *détonations nouvelles* » encadrent la séquence durant laquelle Roxane, la bonne fée marraine, vient au camp. Durant tout le tableau du siège, l'usage que Rostand fait de la téichoscopie pour conduire les personnages vers leur destin funèbre est d'une grande maestria. Bruits, regards portés vers le hors-scène et description de ce qui se produit au loin, tout concourt à la dramatisation.

§8

L'apparence physique des soldats, décrite dans les didascalies initiales du quatrième acte, les fait apparaître comme des morts-vivants « très pâles et très maigris », tandis que Rostand, sacrifiant à un *topos* de préfiguration de la mort¹², montre Christian dans son sommeil : « *Christian dort, parmi les autres, dans sa cape au premier plan, le visage éclairé par un feu. Silence*¹³. » (acte IV, didascalie liminaire, p. 291). Dans le drame, la dormition d'un personnage annonce bien souvent le sommeil éternel. La première image du camp, comme celle du jeune homme à la guerre, ressemblent à une veillée funèbre, que concrétise la fin du passage. Mort, Christian revient en scène « *couché dans son manteau* » (acte IV, scène 10, p. 364) : la même image ouvre et clôt la séquence. Or la fin de Christian est ambivalente. Le jeune homme aurait pu mourir en soldat au champ d'honneur, si sa mort n'était un suicide masqué. Cependant, dans la mesure où sa disparition

¹¹ « La nourriture et la faim dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n°1, 2010, p. 83 et suiv.

¹² Voir les analyses que nous consacrons au lien entre sommeil et mort dans notre ouvrage : *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009, *passim*.

¹³ Notons que Rostand utilise une image similaire au début de l'acte V de *L'Aiglon*, dont l'action se situe sur la plaine de Wagram : « *Tous les trois, immobiles dans leurs manteaux, attendent. Silence, – pendant lequel on entend le vent souffler.* »

se produit dans le contexte épique du siège d'Arras, il tire sa révérence grandi par la gloire militaire, auréolé du désespoir amoureux d'un héros romantique. En somme, sa mort redore son blason et lui donne un relief tragique ; elle vient donner sens à sa naïveté et à son aveuglement. Sur le plan dramaturgique, sa fin accomplit d'une part le désir de vengeance mortifère de Guiche, formulé à la fin de l'acte III, mais signifie aussi pour Cyrano une première mort symbolique, puisque désormais il ne pourra plus écrire de lettres passionnées à celle qu'il aime. La mort de Christian condamne son éloquence amoureuse au silence.

§9

À ce stade de l'intrigue, la comédie obéit à la logique d'obscurcissement qui est celle du drame : traité avec primesaut dans le premier et le deuxième acte, le motif de la mort fait littéralement basculer la pièce à la fin de l'acte III, dès que les roulements de la guerre se font entendre, comme un écho immédiat à la revanche de Guiche : « *On entend au loin des tambours qui battent une marche* », précisent les didascalies (acte III, scène 14, p. 289) : ce rythme est celui d'une implacable avancée mortifère. Un tel schéma dramatique est renforcé par l'usage d'un motif bien connu du théâtre romantique, celui de « la noce et de l'enterrement », qu'emploie habilement Rostand à la fin de l'acte III. Alors qu'ils sont au comble de la félicité, les amants ne peuvent vivre pleinement leur union matrimoniale à cause du retour de Guiche que Cyrano n'a pu qu'un moment retarder. Le duc revient et brise l'idylle. On retrouve ici une situation proche de celle de « La nuit de noces » qui forme le dernier acte d'*Hernani* ; Guiche contraint des jeunes mariés à se séparer – mais à la différence d'*Hernani*, qui se suicide en respectant un pacte, la mort inévitable de Christian est mise en sursis jusqu'à la fin de l'acte suivant. Le double thème de la noce et de l'enterrement est un poncif du drame et du mélodrame romantiques, que Rostand utilise comme un coup de théâtre qui renverse le cours du destin des personnages et fait vaciller le genre de la pièce vers le drame.

DU SYMBOLISME À L'HÉROÏSME

§10

Après la mort de Christian, on n'en a pas fini avec la mort. L'acte IV se referme sur le chaos de la guerre en un tableau épique où disparaissent beaucoup de cadets sous les feux ennemis. Pris dans la tourmente de l'hécatombe, Cyrano se jette à corps perdu dans la bataille, ayant désormais « deux morts à venger : Christian et [s]on bonheur ! » (p. 371). La fin de l'acte est ouverte et le sort du héros est indécis. Cyrano aurait pu mourir au combat comme nombre de ses camarades, mais Rostand lui réserve une mort poétique, émouvante et paradoxalement glorieuse. L'ensemble de l'acte cinq est en effet tendu vers la fin du héros. Les signes funèbres se superposent dès les premières indications scéniques

pour créer un espace propre à accueillir l'agonie de Cyrano – à tel point que, conformément à l'hypothèse que nous formulions selon laquelle le cinquième acte forme un épilogue, cette séquence dramaturgique constitue un tableau autonome. Plusieurs signes concourent à lui donner le relief d'un drame symboliste. Le premier d'entre eux se dessine dans le cadre mélancolique et automnal du couvent des dames de la Croix, décor empreint de religiosité, dont la discrète touche obituaire rappelle un cimetière : banc de pierre, silence, recueillement, ombre des arbres, va-et-vient silencieux, femme en deuil, etc. L'atmosphère presque immobile, qui rompt ici radicalement avec l'agitation des actes précédents, rappelle également l'univers de Maeterlinck. À l'image du dramaturge belge, Rostand explore le registre du symbole. Ainsi le « message » que portent les feuilles mortes du couvent fait songer aux « feuilles qui tombent sur la terrasse¹⁴ » de *L'Intruse*, ou à « l'odeur des feuilles mortes¹⁵ » des *Aveugles*. Chez Rostand comme chez Maeterlinck, les feuilles mortes sont annonciatrices de deuil. Leur chute silencieuse fournit à Cyrano l'occasion d'une méditation sur la brièveté de la vie, mais surtout d'une projection mentale de sa propre fin, entre crainte de la mort et désir de mourir en beauté :

Comme elles tombent bien !
 Dans ce trajet si court de la branche à la terre,
 Comme elles savent mettre une beauté dernière,
 Et malgré leur terreur de pourrir sur le sol,
 Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol !

(acte V, scène 5, v. 2404-2408, p. 398)

§II

L'idée de la beauté du geste, jusque dans la mort, chère à la poésie symboliste, accompagne ici le cheminement vers le trépas. Autre signe visible du public, le deuil de Roxane. Vêtue de noir, la jeune femme porte le fardeau de la mort de Christian : dans son vêtement, dans le scapulaire qui contient ce qu'elle croit être ses derniers mots, les biens paraphernaux d'un mort qu'elle pleure depuis quatorze ans. Bientôt, Rostand exploitera le deuil de Roxane au moment des adieux de Cyrano, celui-ci lui demandant désormais de porter le double souvenir de ses amours défuntes.

§I2

Le troisième élément qui fait signe vers la mort relève quant à lui de l'action proprement dite, puisqu'il s'agit des événements extérieurs successivement mentionnés par les différents personnages qui entrent en scène. C'est d'abord le fidèle Le Bret qui évoque certes les inimitiés que Cyrano s'est attiré, mais insiste surtout sur la misère et la faim qui

¹⁴Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, Bruxelles, Paul Lacombez, 1952, p. 64.

¹⁵Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, *ibid.*, p. 94.

menacent de le conduire au tombeau. Dans un aparté qu'il adresse à Le Bret, de Guiche confirme ces avertissements en rapportant des paroles entendues à la cour : « Ce Cyrano pourrait mourir d'un accident. » (acte V, scène 2, v. 2327, p. 386). Cette information est presque aussitôt concrétisée par l'irruption de Ragueneau qui, au sein d'un bref récit, décrit le complot ourdi contre Cyrano. Le recours à l'hypotypose scelle son sort et offre au public une première image de Cyrano trépassé : « Je le vois, là, par terre, un grand trou dans la tête ! » (acte V, scène 3, v. 2346, p. 389). L'image violente du sang versé et de la blessure béante, puis le récit de l'évanouissement exhibent déjà un cadavre. Rostand ménage ainsi les différentes étapes qui conduisent à la mort en recourant à des ressorts traditionnels de la tragédie classique : la multiplication des dangers annoncés par les personnages, la survenue d'un tiers qui fait le récit d'une action effroyable que la scène ne peut montrer. Avant de faire son retour, Cyrano est déjà un mort en puissance.

§13

Conscient de l'effet que doit produire la mort de son personnage, Rostand joue avec l'imaginaire collectif. Plusieurs éléments vont dans le sens d'une mort sublime, ou à tout le moins d'une forme d'héroïsme jusqu'au seuil des ténèbres. Deux détails scéniques associent la fin de Cyrano aux plus illustres représentants de l'héroïsme français et l'inscrivent dans la tradition des « fins mémorables », promises à s'enraciner dans l'inconscient collectif : le fauteuil et l'arbre. L'évocation de Molière peut être, *a priori*, interprétée, non comme une allusion contextuelle et ludique, mais comme un premier modèle de mort théâtrale. Assis dans son fauteuil, la tête enrubannée, Cyrano rappelle par son apparence et sa posture le dernier rôle tenu par Molière, celui d'Argan dans *Le Malade imaginaire*¹⁶. Or la fable a longtemps couru selon laquelle Molière serait mort en jouant l'hypocondriaque. La suggestion du mythe de la mort de Molière ajoute à la fin de Cyrano un surcroît de théâtralité, une mise en abyme qui offre un pendant tragique au jeu comique du théâtre dans le théâtre de l'acte I. C'est le choix que fait Denis Podalydès dans sa mise en scène de *Cyrano de Bergerac* à la Comédie-Française : le fauteuil abîmé de Cyrano ressemble comme un frère à celui de Molière. Le lien visuel et historique est ici explicite.

§14

Cyrano refuse cependant de finir assis dans son fauteuil et choisit d'aller s'appuyer contre un arbre pour libérer son dernier souffle. Le fait de mourir debout appelle plusieurs commentaires. Il s'agit tout d'abord d'une dernière marque de courage, de bravoure militaire, d'héroïsme chevaleresque¹⁷. Mais là encore, ce choix de mouvement scé-

¹⁶ Afin de donner du relief à ce fauteuil, Georges Lavaudant choisit un velours écarlate dans sa mise en scène (2013).

¹⁷ Rapportant son expérience avec l'entrepreneur de spectacles Raoul Gunsbourg, le compositeur Jules Massenet explique qu'ils avaient choisi de faire mourir debout le héros de sa comédie héroïque *Don Quichotte*, afin de rappeler sa grandeur chevaleresque : « Et notre Don Quichotte [...] s'adossa contre un grand

nique rappelle deux célèbres défunts de l'épopée nationale : Roland à Roncevaux, mais surtout le chevalier Bayard, « sans peur et sans reproche ». Dans les récits apologétiques publiés au XIX^e siècle qui relatent les hauts faits de ces deux personnages, il est systématiquement fait mention de leur grandeur au moment de leur mort, et de leur désir de se relever. Ainsi, Bayard, blessé « par derrière », trouve refuge contre un arbre, avant de prononcer ses dernières paroles. C'est du moins de cette manière que l'historiographie se réapproprie cette figure héroïque pour en faire un modèle de bravoure nationale¹⁸. Mais à la différence de ces héros qui ont participé à la construction d'une légende française, Cyrano ne meurt pas au champ de bataille ; il vit « seulement » un dernier fantasme belliqueux avant de mourir. Sa guerre est devenue un vain théâtre. C'est cette fin « ratée » qui fait justement sa singularité, car la beauté de ces derniers moments est dans leur vacuité et dans leur grandeur sans objet. C'est pourquoi les dernières répliques rattachent surtout Cyrano à la figure de Don Quichotte, même si la mention du panache, dernière petite victoire contre la fatalité, réinsuffle à la mort du héros une forme de sublime.

§15

Sur les affiches des tournées Moncharmont et Luguet de réalisées par Lucien Métivet en 1898, les spectateurs pouvaient voir illustrer les moments forts du drame. D'emblée, le prospectus publicitaire annonçait les tonalités d'une pièce connue de tous. Aucun suspense. La modification des titres des actes sur l'affiche attire l'attention sur les lieux emblématiques et les actions majeures de la pièce : « 1. L'Hôtel de Bourgogne », « 2. La rôtisserie des poètes », « 3. Le Baiser de Roxane », « 4. Le Siège d'Arras », « 5. La Mort de Cyrano ». Cette dernière mention rappelle, si besoin est, l'attente décisive autour de la fin du personnage principal. Moment de bravoure pour l'acteur autant que « scène à faire », la mort de Cyrano fait intrinsèquement partie de la « comédie héroïque à grand spectacle » que promet l'affiche publicitaire. Grand spectacle d'une mort commuée en communion collective que Rostand a su élever au rang de mythe national.

arbre de la forêt et exhala ainsi son âme fière et amoureuse. » Jules Massenet, *Mes souvenirs* (1848-1912), Paris, Lafitte, 1912, p. 268.

¹⁸ « Le marquis de Pescaire dès qu'il apprit que Bayard avait été blessé accourut à son secours et voulut saluer une dernière fois ce glorieux adversaire ; le connétable de Bourbon qui avait autrefois combattu en tant de brillantes affaires à côté du Chevalier sans peur et sans reproche vint pour adresser un dernier adieu à son ancien compagnon d'armes. *Il le trouva encore appuyé à l'arbre sous lequel on l'avait placé le visage tourné vers l'ennemi* et comme il lui disait quelle pitié lui inspirait l'état d'un si vertueux chevalier : « Monsieur, lui répondit Bayard, il n'y a point de pitié en moi car je meurs en homme de bien ; mais j'ai pitié de vous, de vous voir servir contre votre prince, votre patrie, votre serment. » Louis Michelant, *Faits mémorables de l'histoire de France*, Paris, Didier, 1850, p. 188. (*Nous soulignons*).

Quelques mots à propos de : Sylvain Ledda

Sylvain Ledda est professeur de littérature française à l'université de Rouen-Normandie et membre du CEREDI. Il est spécialiste du romantisme et ses travaux portent sur le théâtre du XIX^e siècle. Il a publié plusieurs articles sur Edmond Rostand et édité *L'Aiglon* (GF-Flammarion, 2018).

Pour citer cet article

Sylvain Ledda, « La mort dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/678>.

« Voilà de la nouvelle ». Le dialogue dans *Le Mur*

Esther Demoulin

§I

« [A]nalyste très lucide des formes littéraires, conscient à la fois de leurs enjeux et de leurs limites¹ », Jean-Paul Sartre n'a pas ignoré, dans sa poétique éclatée, la forme du dialogue. La critique de *La Fin de la Nuit* de François Mauriac, publiée en février 1939 dans *La NRF*, peut en effet être considérée comme une poétique existentialiste du dialogue romanesque qui sera strictement respectée dans *Les Chemins de la liberté*. Pour Sartre, et à la différence de Mauriac, il convient de ne pas économiser du temps dans les conversations de ses personnages en subtilisant la voix narrative pour résumer leurs propos. En condensant ainsi les entretiens de ses protagonistes, l'auteur de *La Fin de la nuit* a commis une erreur profonde, car « [d]ans un roman, il faut se taire ou tout dire, surtout ne rien omettre, ne rien "sauter"² ». Mauriac a, par cette condensation, imposé sa propre conception temporelle à ses personnages. Or, selon Sartre, qui attachait

¹Gilles Philippe, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 17.

²Jean-Paul Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », dans *Situations, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 48.

une grande importance à la question du temps dans sa technique romanesque, la temporalité du roman ne doit jamais s'établir à partir de celle du romancier. Au contraire : puisque le temps, tel que le conçoit Sartre dans *L'Être et le Néant*, figure la manière dont la conscience structure le monde, il doit être propre à chaque personnage dans le roman³. En outre, en ôtant de la sorte le droit au lecteur d'assister à l'intégralité du dialogue, Mauriac a empêché la temporalité du lecteur de coïncider avec celle du personnage, pourtant « créée pour lui⁴ ». L'ambition de transparence du roman existentialiste reposant en grande partie sur l'identification du lecteur au personnage, Sartre ne pouvait que réprouver cette pratique mauriacienne. Composées avant la rédaction et la publication de cet article célèbre, les nouvelles du *Mur* ne répondent cependant pas aux reproches adressés à la pratique dialogale de Mauriac, au contraire : la poétique du dialogue attribuée par Sartre à Mauriac semble énoncer le mode d'emploi d'un bon dialogue de nouvelle.

« [...] IL FAUT DE TEMPS EN TEMPS “RACCOURCIR” » : *LE MUR* ET L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DISCURSIVE

§2

La théorie sartrienne du dialogue, ici brièvement résumée, implique la prédilection, au sein des modes de représentation discursive, du seul discours direct, mode discursif le plus largement usité dans *Les Chemins de la liberté* – nous l'avons déjà montré⁵. Mais dans *Le Mur*, le discours direct alterne visiblement avec d'autres modalités, tout particulièrement dans « Le Mur » et « L'Enfance d'un chef » – « La Chambre » et « Intimité » privilégient le discours direct, là où la nouvelle « Érostrate » raréfie les prises de parole, comme l'indiquent les pourcentages de discours direct référencés dans ce tableau⁶ :

« Le Mur »	27 %
------------	------

³Gerald Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, Genève, Droz, 1968, p. 60.

⁴Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, suivi d'*Entretiens avec Jean-Paul Sartre* (août-septembre 1974), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 291.

⁵Esther Demoulin, « Théorie et pratique du dialogue romanesque chez Jean-Paul Sartre », *Sartre Studies International*, vol. 22, Issue 1, Spring 2016, p. 69-82.

⁶Ces pourcentages ont été obtenus en comptant les lignes du roman intégrées dans du discours direct par rapport au nombre total de lignes du roman. Cette méthode est empruntée à la démarche de Claudine Gothot-Mersch, reprise par Sylvie Durrer. Voir C. Gothot-Mersch, « De *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*. La parole des personnages dans les romans de Flaubert », *RHLF*, n° 4/5, juillet-octobre 1981, p. 542-562 ; S. Durrer, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.

« La Chambre »	29,3 %
« Érostrate »	10,4 %
« Intimité »	25,7 %
« L'Enfance d'un chef »	22,1 %

§3

Bien que la nouvelle « Le Mur » soit, avec « La Chambre », la nouvelle qui présente la plus grande proportion de dialogues en discours direct, elle contient plusieurs discours narrativisés et, chose plus rare sous la plume sartrienne, deux discours indirects : « Ils demandèrent à Tom si c'était vrai qu'il servait dans la Brigade internationale » ; « Il commença à m'expliquer qu'il en avait bousillé six depuis le début du mois d'août [...] »⁷. Quant à la narrativisation des dialogues, elle semble due au fait que Pablo incarne « l'auditeur passif » évoqué par Sartre dans le *Saint Genet*. Autrement dit, le désintérêt du personnage pour les propos de Tom fonctionne comme un « raccourci », défini par Sartre comme un « changement de vitesse dans la narration »⁹ ; il permet à Sartre d'abrégier les dialogues sans imposer pour autant de narration omnisciente.

§4

« Genre miniaturisé¹⁰ », la nouvelle ne semble pas propice aux dialogues pâteux¹¹ désirés par Sartre. La proportion des dialogues dans les nouvelles sartriennes est en effet moindre que dans ses romans, à l'exception de *La Nausée* (16,5 %) : 35,5 % pour *L'Âge de raison* ; 31,3 % pour *Le Sursis* ; 40,9 % pour le cycle Mathieu et 55,5 % pour le cycle Brunet de *La Mort dans l'âme*. La critique des dialogues dans les nouvelles d'Hemingway

⁷J.-P. Sartre, « Le Mur », dans *Le Mur* [1939], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 12 et 16.

⁸« Lorsqu'on parle, on ramasse les vocables très vite et n'importe où pour les relancer à l'interlocuteur, on ne prend même pas garde aux outils dont on se sert, bref, on ne s'entend pas. Mais si quelque interdit permanent nous confine dans le rôle d'auditeur passif, les interlocuteurs semblent officier, le langage s'isole à la façon du latin de messe, il fait l'objet d'une intuition esthétique : le jeu de ces volutes sonores semble obéir à une finalité sans fin : le langage *visible* est devenu chose. » (J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 323.)

⁹*Id.*, « M. François Mauriac et la liberté », art. cit., p. 48-49.

¹⁰Geneviève Idt, « Bluettes sartriennes », J. Lecarme et B. Vercier (dir.), *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1988, p. 243.

¹¹J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », art. cit., p. 50.

par Virginia Woolf le montre bien ; selon elle, « l'usage que M. Hemingway [y] fait du dialogue est assurément excessif¹² ». Les nouvelles du *Mur*, et particulièrement la nouvelle liminaire du recueil, révèlent donc la tension existant entre la poétique sartrienne du dialogue et les traits définitoires du genre de la nouvelle. Pour le dire simplement, la « concentration des moyens et des effets¹³ » qui caractérise la nouvelle interdit, au moins partiellement, le recours aux « redites » et aux « futilités »¹⁴ du dialogue romanesque désiré par Sartre. Dès lors, si la première nouvelle du recueil tente d'exprimer « l'écoulement de la durée et le néant de l'attente¹⁵ », elle ne le fait guère par le moyen de la parole – ce sont au contraire les silences qui, au sein du texte, revêtent cette fonction.

§5

Une exception, cependant : le dialogue entre Lulu et Rirette à la terrasse du Dôme (p. 119-126) est caractérisé par l'infraction au « principe de coopération », mis en évidence par Paul Grice, qui implique « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé¹⁶ ». Le récit de la rupture avec Henri se voit constamment interrompu par les tentatives de Lulu de commander un café-crème (« – Mais comment ça s'est-il passé ? – Où est le garçon ? [...] » ; « – Vous savez, je n'ai rien décidé, dit Lulu modestement, ça s'est décidé tout seul. Elle tapa nerveusement sur la table : “Garçon ! Garçon ! Il m'embête ce garçon, je voudrais un café-crème” », p. 120-121). Outre les interruptions de discours, le dialogue est victime des difficultés d'enchaînement entre les répliques¹⁷ : le récit n'est pas raconté « en ordre » (p. 123), mais avec des redites (« Mais oui, voilà une heure que je vous l'explique » ; « Elle répéta plusieurs fois : “votre mari sur le balcon et les Texier dans le studio...” », p. 123-124)

¹²Virginia Woolf, « An Essay in Criticism », *New York Herald Tribune*, 9 octobre 1927, cité dans A.-M. Harmat, « Quelques citations anglo-saxonnes sur la nouvelle », A.-M. Harmat et alii (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 36.

¹³Marianne Vidal, « Tentatives de définition d'un genre », dans *ibid.*, p. 25.

¹⁴S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, dans *Mémoires*, éd. J.-L. Jeannelle et É. Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I, p. 674.

¹⁵G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972, p. 88.

¹⁶Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 61.

¹⁷On retrouve donc ici deux des trois cas d'accidents attribuables à la structure même du dialogue et relevés par Gillian Lane-Mercier dans sa poétique : l'accaparement de la parole par un des locuteurs, les difficultés d'enchaînement des répliques d'un dialogue et les interruptions du discours, qui peuvent être le fait du locuteur lui-même – cas d'auto-interruption – ou de l'auditeur qui peut interrompre la parole du locuteur de manière tacite ou ouverte. Voir G. Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 175.

et des silences (« [...] les mots ne vinrent pas » ; « [...] elles n'avaient plus rien à se dire », p. 126). Parce qu'« Intimité » est le récit d'une occasion manquée, le langage des personnages est, lui aussi, marqué du sceau du tâtonnement.

§6

Outre « Le Mur », l'autre nouvelle du recueil à privilégier l'hétérogénéité discursive est, très clairement, « L'Enfance d'un chef », où l'on peut relever pas moins d'une quarantaine d'occurrences de discours transposé et une cinquantaine d'occurrences de discours narrativisé. Aucune autre fiction sartrienne ne présente autant de jeux de variations entre les différents modes de représentation du discours oral. Le discours direct reste cependant le type de discours le plus largement usité, et le personnage de Lucien possède à lui seul 133 répliques en discours direct. D'où vient dès lors cette impression chez le lecteur d'une absence quasi totale de discours rapporté – impression qui fait dire à Gerald Prince que « [l]es *rare*s fois que le discours direct est employé, il est bourré de lieux communs¹⁸ » ? Cette impression semble due à plusieurs artifices mis en place par Sartre dans les dialogues de sa nouvelle.

§7

Si Sartre privilégie le discours direct, c'est qu'il offre, nous l'avons vu, l'avantage de faire coïncider le temps du lecteur avec celui du personnage en vertu de l'isochronie conventionnelle de la scène soulignée par Gérard Genette. Mais l'isochronie dépend en partie du présent du discours attributif. Or, les discours attributifs de « L'Enfance d'un chef » sont tantôt au passé simple (« Il désignait Guignard et Fanny et ajouta : "Nous autres, nobles vieillards..." »), tantôt à l'imparfait :

Il se trouvait toujours quelqu'un pour dire négligemment : « Fleurier qui aime tant les Juifs... » ou bien « Léon Blum, le grand ami de Fleurier... » et les autres attendaient dans le ravissement, en retenant leur souffle, la bouche ouverte. Lucien, devenant rouge, il frappait sur la table en criant : « Sacré nom... ! » et ils éclataient de rire, ils disaient : « Il a marché ! il a marché ! Il n'a pas marché : il a couru ! » (p. 230).

§8

Ce recours à l'imparfait possède la particularité de rendre la parole romanesque itérative en l'insérant dans une mécanisation des rapports sociaux entre Lucien et les autres personnages de la nouvelle. Ce fait est d'autant plus frappant que les temps du passé sont très peu présents dans les romans et nouvelles sartriennes : puisque seul le présent rend possible la nécessaire proximité entre le personnage et le lecteur (« Le roman se déroule au présent, comme la vie. Le parfait n'est romanesque qu'en apparence¹⁹ [...] »), Sartre

¹⁸G. Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre*, op. cit., p. 29. C'est nous qui soulignons.

¹⁹J.-P. Sartre, « À propos de John Dos Passos », dans *Situations, I*, op. cit., p. 15.

ne recourt qu'avec parcimonie aux temps du passé.

§9

En outre, le discours direct établit normalement une distance maximale entre le narrateur et le personnage, désormais à même de s'exprimer de manière plus ou moins autonome. Or, le discours direct dans la nouvelle est souvent introduit par un discours transposé qui, en dévoilant l'enjeu du discours, empêche tout effet de surprise chez le lecteur. Ce faisant, l'imprévisibilité du discours des personnages, préconisée par Sartre pour créer l'illusion de la liberté de ses personnages, se voit réduite à néant. Le discours rapporté apparaît alors dans le seul but d'exemplifier le discours :

Ils eurent de longues conversations sur les devoirs du patron et M. Fleurier lui montra que la propriété n'était pas un droit mais un devoir : « Qu'est-ce qu'ils viennent nous embêter avec leur lutte de classes, dit-il, comme si les intérêts des patrons et des ouvriers étaient opposés ! Prends mon cas, Lucien. Je suis un petit patron, ce qu'on appelle un margoulin dans l'argot parisien. Eh bien ! je fais vivre cent ouvriers avec leur famille. Si je fais de bonnes affaires, ils sont les premiers à en profiter. Mais si je suis obligé de fermer l'usine, les voilà sur le pavé. *Je n'ai pas le droit*, dit-il avec force, de faire de mauvaises affaires. Voilà ce que j'appelle, moi, la solidarité des classes. »

§10

En offrant au lecteur un bref extrait du discours du personnage, le discours direct lui permet d'accéder brièvement à la matérialité de l'énoncé, imprégné des discours d'autrui. Cela est particulièrement visible à certains endroits de la nouvelle. Pendant les phases de somnolence de Lucien – périodes de lutte entre l'expérience de la liberté et celle de l'aliénation²⁰ – le discours rapporté est absent. Une fois la phase de sommeil terminée, le discours direct revient et révèle les victoires progressives de l'aliénation. Après la conversation entre Lucien et son père au sujet de la définition de la mission du chef (« Eh bien, quand je serai mort, tu seras le patron de mon usine et tu commanderas à mes ouvriers », p. 165), on observe une absence du discours rapporté pendant environ deux pages, pages dans lesquelles l'abbé Gerromet se plaint à la mère de Lucien de l'indifférence de son fils. L'incursion suivante du discours direct rapporte les paroles de Lucien à la bonne Germaine ; le ton paternaliste et l'injonction de Lucien portent clairement la marque du père de Lucien : « Germaine, ma bonne Germaine ! [...] Je voudrais que vous écriviez sur ce papier : "Lucien Fleurier est une grande asperge" » (p. 167). Après cette incursion,

²⁰ « [...] la somnolence révèle certes "l'expérience existentielle de la liberté", mais elle est moins "perdue dans le néant que dans diverses aliénations" qui progressent dans les espaces de ce sommeil. » (J.-F. Louette, « La dialectique dans "L'Enfance d'un chef" », *Études sartriennes*, IV, 1990, p. 125-151, repris dans *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 187.)

nouvelle absence du discours rapporté. Les Fleurier s'installent à Paris, Lucien part en Angleterre pendant quelque temps et rentre « tout somnolent à Paris » (p. 162). Il fait alors la connaissance des Dessalés au lycée Condorcet. La nouvelle apparition du discours direct pour rapporter les paroles de Lucien se trouve à la page 174 : « Tu piges ? Si tu ne piges pas, mon vieux Riri, n'aie pas peur de le dire, on remettra ça ». Au vocabulaire du père de Lucien (« “Au temps pour moi.” C'était une expression qu'il tenait de M. Fleurier et qui l'amusait beaucoup », p. 174), s'ajoute le langage familier des jeunes lycéens parisiens. L'aliénation a repris le dessus, seul le modèle a changé, et chaque parole en discours direct de Lucien est empreinte des expressions et du style de sa référence du moment.

§II

Outre le temps passé des verbes attributifs, la présence de discours transposés en introduction des discours directs et l'imprégnation du discours d'autrui dans les paroles de Lucien, une quatrième raison semble justifier l'impression de rareté du discours direct dans la nouvelle : l'aspect visuel des dialogues ou, pour reprendre l'expression d'Àron Varga, « la pragmatique “visuelle” du dialogue²¹ », diffère des autres récits sartriens. Alors que dans *La Nausée* et les autres nouvelles, les dialogues étaient essentiellement constitués de répliques en discours direct annoncées par un retour à la ligne et un tiret, les dialogues de « L'Enfance d'un chef » entremêlent des répliques en discours transposé, narrativisé et rapporté dans le corps du texte qui s'apparente de la sorte à une masse compacte, à une « mélodie monotone²² » qui dénie à la parole toute singularité. Ce phénomène textuel sera commenté par Sartre dans sa critique de *L'Étranger* de Camus :

Les dialogues même sont intégrés au récit : le dialogue, en effet, c'est le moment de l'explication, de la signification ; lui donner une place privilégiée, ce serait admettre que les significations existent. M. Camus le rabote, le résume, l'exprime souvent en style indirect, *lui refuse tout privilège typographique, en sorte que les phrases prononcées apparaissent comme des événements semblables aux autres, miroitent un instant et disparaissent, comme un éclair de chaleur, comme un son, comme un odeur*²³.

§I2

²¹ Àron Varga, « Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman », *Littérature*, n° 13, 1994, p. 7.

²² J.-P. Sartre, « Explication de l'étranger », dans *Situations, I*, op. cit., p. III.

²³ *Ibid.* C'est nous qui soulignons. Un dialogue fait cependant exception : l'arrivée de Bergère dans la nouvelle suscite un long échange en discours direct avec Berliac puis Lucien ; tirets et retours à la ligne sont utilisés. Cette disposition typographique apparaît-elle seulement pour répondre à un souci de lisibilité ? Est-elle chargée d'une valeur sémiotique qui insisterait sur l'importance de la rencontre avec Bergère dans le parcours du jeune Lucien ?

Dans « L'Enfance d'un chef », le discours direct se voit donc dépourvu des caractéristiques qui, dans la métaphysique de Sartre romancier, lui conféraient sa valeur. En mettant au passé le discours attributif et en imprégnant les paroles de Lucien des mots d'Autrui, Sartre est parvenu à faire du discours direct le lieu de la négation des consciences libres et de la durée. Nous sommes donc loin des ingrédients du roman sartrien, ce que confirme cette déclaration de Sartre à Francis Jeanson au sujet de « L'Enfance d'un chef » : « C'est une longue nouvelle, consacrée à un seul personnage, et ce personnage au fond, ne *prend* pas comme un personnage de roman ; on ne se dit pas : "Qu'est-ce qui va lui arriver²⁴ ?" ».

§13

L'inspirateur d'une telle technique est le romancier américain John Dos Passos. Au sujet des dialogues dans l'œuvre de ce dernier, Jean-Pierre Morel citait un passage du texte de présentation de Dos Passos mis en tête du volume réunissant, en janvier 1938, *Le 42^e Parallèle*, 1919 et *La Grosse Galette* : « *U.S.A.*, c'est avant tout comment parlent les gens (*the speech of the people*)²⁵. » Selon Jean-Pierre Morel, cette expression renvoie à la fois à l'attention de Dos Passos pour « l'intonation » et « le lexique propres à certaines régions ou certains groupes sociaux », mais également au goût de l'écrivain pour la restitution des proverbes, stéréotypes et clichés de l'expression populaire²⁶. Sans surprise, ces deux caractéristiques apparaissent dans le volume, et une nouvelle comme « Intimité » rend compte aussi bien de l'argot de Montparnasse dans le langage de Lulu que des clichés du langage des magazines féminins dans le langage de Rirette²⁷. Car l'intérêt de Sartre pour l'auteur de la trilogie *U.S.A.* est ancien. Dans les traductions du *42^e Parallèle* que proposa Beauvoir dans les marges de la conférence sartrienne consacrée à l'auteur américain pour la Lyre havraise en 1932-1933, plusieurs passages rendent compte de la pratique du dialogue chez Dos Passos :

[...] Alice et Janey mirent deux chaises l'une à côté de l'autre et bavardèrent. Un orchestre jouait et on dansait, mais elles ne dansèrent pas à cause des hommes grossiers qui se tenaient autour de l'espace réservé aux danseurs faisant des commentaires. Elles bavardèrent et, en remontant le fleuve pour rentrer, Janey, à voix très basse, penchée sur le bastingage contre Alice, lui parla d'Alec. Alice avait appris sa

²⁴ Francis Jeanson, *Sartre par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 7. Le soulignement était dans le texte.

²⁵ Jean-Pierre Morel, *John Dos Passos*, Paris, Belin, 1998, p. 17.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Sur ce sujet, voir G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 155 et J.-F. Louette, « À propos d'"Intimité" », *Europe*, n° 1014, octobre 2013, p. 299-316, repris dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, 2019, p. 12-13.

mort par le journal, mais n'avait pas supposé un instant que Janey l'avait si bien connu et avait été à ce point affectée par sa mort. Elle pleura et Janey avait l'impression d'être très forte de caractère en la consolant ; il leur sembla qu'elles allaient devenir amies très intimes après cela. Janey murmura que jamais elle ne pourrait aimer quelqu'un d'autre et Alice dit qu'elle ne pensait pas pouvoir aimer un homme quel qu'il soit, car ils buvaient tous et fumaient et disaient des mots grossiers entre eux et n'avaient qu'une idée en tête²⁸.

§14

Ce passage n'est pas sans faire penser à certains dialogues de la nouvelle, comme la première conversation entre Lucien et Bergère :

Lorsque Berliac fut parti, Bergère se leva et vint s'asseoir sans façon à côté de Lucien. Lucien lui raconta longuement son suicide ; il lui expliqua aussi qu'il avait désiré sa mère, et qu'il était un sadico-anal, et qu'il n'aimait rien au fond, et que tout en lui était comédie. Bergère l'écoutait sans mot dire en le regardant profondément, et Lucien trouvait délicieux d'être compris. Quand il eut fini, Bergère lui passa familièrement le bras autour des épaules, et Lucien respira une odeur d'eau de Cologne et de tabac anglais (p. 189).

§15

Le mélange des modalités discursives (ici le discours narrativisé se mêle au discours transposé), la polysyndète, les clichés de la théorie psychanalytique, très à la mode dans les années 1920, mis en évidence par le recours au discours indirect conjonctionnel, évoquent la pratique du dialogue chez Dos Passos. On est bien loin de la pratique du dialogue telle qu'elle sera pratiquée, quelques mois plus tard, dans *L'Âge de raison* : le discours oral n'y fera que très rarement l'objet d'un jeu stylistique, le discours direct étant presque exclusivement utilisé pour le représenter²⁹.

« SES CRÉATURES PARLENT COMME AU THÉÂTRE » : GYP DANS « LA CHAMBRE »

§16

Là où Genette voyait dans la scène romanesque une « sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique³⁰ », et dans le discours direct une scorie du genre

²⁸John Dos Passos, *Le 42^e Parallèle*, trad. Norbert Guterman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 160.

²⁹Sur ce point, voir G. Philippe, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, op. cit., p. 193-194. Selon lui, cette utilisation exclusive par Sartre du discours direct émanerait de la « stratégie réaliste » du roman et aurait pour effet de créer l'« esthétique cinématographique » du cycle. Voir *id.*, « Pour une étude linguistique du discours intérieur dans *Les Chemins de la liberté* : le problème des modalités des discours rapportés », *Études sartriennes*, n° 6, 1995, p. 122-123.

³⁰Gérard Genette, *Discours du récit* [1979], Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 176.

théâtral, Sartre s'attachait dès 1939 à différencier nettement le dialogue théâtral et le dialogue romanesque. En homme pressé, François Mauriac avait choisi de faire s'exprimer ses personnages dans un style très rapide et trop clair qui est propre au théâtre. Grave erreur, selon Sartre, car si, dans le roman, le personnage doit parler avec « le superflu, les redites, les tâtonnements du langage parlé³¹ », le quotidien et le naturel ne conviennent guère au genre théâtral ; ils créent un bavardage là où le théâtre a besoin de « la plus rigoureuse économie de mots³² ».

§17 Les dialogues dans *Le Mur* ne sont pourtant pas dénués d'un caractère théâtral, deuxième infraction, après le mélange des modalités discursives, à la poétique du dialogue élaborée en 1939. C'est d'ailleurs en vertu de cette théâtralité qu'il a été reçu par la critique immédiate. L'article d'André Thérive, le seul à souligner la qualité des dialogues du recueil, insiste en effet sur le talent de dramaturge dont a fait montre Sartre :

La verve de M. Jean-Paul Sartre y est inimitable ; son art des dialogues, frappant dans chacun de ses récits, pourrait faire de lui un excellent dramaturge : il s'est sûrement diverti à peindre là certaine vulgarité prétentieuse assez propre à nos contemporains et certaine bohème bourgeoise³³.

§18 Cette maîtrise théâtrale est illustrée par la nouvelle « La Chambre », organisée, comme l'ont montré Michael Issacharoff, Geneviève Idt, Jean-François Louette³⁴, sur un modèle théâtral. Outre la référence à *Phèdre*, le texte s'organise autour des entrées et sorties de ses personnages qui rythment les dix scènes et les deux (ou trois ?) « actes³⁵ » de la nouvelle. Surtout, le texte de Sartre indique l'autrice ici parodiée, à savoir Gyp. Plusieurs éléments invitent à le penser.

§19

³¹Jean-Paul Sartre, *Situations, II* [1948], Paris, Gallimard, 1980, p. 179.

³²Jean-Paul Sartre, « Forger des mythes », dans *Un théâtre de situations* [1973], éd. M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 67.

³³André Thérive, *Le Temps*, 30 mars 1939, p. 3, cité dans le dossier de réception du volume complété par J.-F. Louette dans *Études sartriennes*, n° 24, 2020, « Sartre et Beauvoir : lectures en miroir », J.-F. Louette (dir.), p. 166.

³⁴Michael Issacharoff, « “La Chambre” ou les séquestrés de Sartre », dans *L'Espace et la nouvelle*, Paris, José Corti, 1976, p. 75 ; G. Idt, « Le Mur » de Jean-Paul Sartre. Techniques et contexte d'une provocation, op. cit., p. 73. ; J.-F. Louette, « La Chambre de Sartre ou la folie de Voltaire », *Poétique*, n° 153, 2008, p. 41-61, repris dans *Traces de Sartre*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 14.

³⁵Si Geneviève Idt et Jean-François Louette voyaient deux actes dans la nouvelle, Michael Issacharoff en voyait en revanche trois.

La chambre est, chez Sartre, un lieu sexué, marqué par la féminité et le souvenir³⁶, ce que confirment les quelques pages consacrées à Mme Darbédac. La sensation des grains de sucre du rahat-koum à la rose – qu'elle déguste à l'écart de son mari, en engageant un « schéma corporel³⁷ » proprement féminin – sur son livre rappelle celle des grains de sable sur les pages de *Petite Madame* d'André Lichtenberger, qu'elle avait autrefois emporté sur la plage d'Arcachon (p. 234). Sartre parodie en fait la fin du roman de Lichtenberger, qui raconte le ménage de Jacques, sous-chef adjoint de service à la Banque Lyonnaise, et de sa femme Jotte qu'il a récemment épousée. Dans l'avant-dernier chapitre du roman, Jotte tombe malade, ce qui l'oblige à s'aliter. Le roman insiste alors sur son engraissement progressif : « [...] Jotte engraisse que c'est un vrai scandale » ; « Ce n'est pas très drôle d'être si vite essoufflée et d'être devenue si grasse et si lourde³⁸. » Par ailleurs, la chambre est déjà, dans le roman de 1912, le lieu du souvenir :

Et quelquefois, un peu lasse, elle se rejette en arrière et songe. Est-ce que ce qui se passe n'est pas un rêve bizarre et prodigieux ? Mais c'est hier qu'elle était une écolière en sarrau au doigts tachés d'encre, que dis-je, une fillette en chaussettes, agacée de ses jambes nues³⁹ !

§20

Et il n'est pas jusqu'aux visites de Jacques avec son journal que Sartre ne reprenne dans « La Chambre⁴⁰ ». Ces reprises ne sont pas innocentes, Sartre jouant ici avec le

³⁶ Alors que Mme Darbédac et Marcelle y sont cloîtrées, Mathieu semble étonnamment ne pas avoir de chambre : « À part ce bureau, [...] il y a dans l'appartement une cuisine et une salle de bains. » (J.-P. Sartre, *L'Âge de raison*, dans *Œuvres romanesques*, éd. M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 710). Dans *La Nausée*, Roquentin se souvient qu'Anny emportait autrefois dans ses valises suffisamment de souvenirs de voyages pour revêtir la plus vide des chambres d'hôtel d'« une personnalité lourde et sensuelle, presque intolérable » (p. 161). À l'inverse, Daniel insiste dans *L'Âge de raison* sur le fait que son affection pour sa propre chambre repose précisément sur son impersonnalité : « Une seconde, Daniel se laissa flotter dans la chambre stagnante, puis il regarda autour de lui : il aimait sa chambre parce qu'elle était impersonnelle et ne le livrait pas, on aurait dit une chambre d'hôtel. Quatre murs, deux fauteuils, une chaise, une table, une armoire, un lit. Daniel n'avait pas de souvenirs. » (p. 481).

³⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 210-214.

³⁸ André Lichtenberger, *Petite Madame*, Paris, Plon, 1912, p. 239 et 241.

³⁹ *Ibid.*, p. 240.

⁴⁰ Il convient d'insister sur l'importance de cet intertexte pour le roman *L'Âge de raison*, car la maladie de Jotte est en fait... une grossesse, ce que le chapitre en question tente de ménager comme un ultime coup de théâtre. Le chapitre final du roman tire les conclusions parodiées dans le roman de 1945 : « Auparavant, c'étaient des enfants insoucieux, vivant chacun sa vie nomade et provisoire de jeune animal. Maintenant, les voilà fondus tous deux en un être nouveau, le couple, qui, tout le temps qu'ils ont à passer sur cette

stéréotype, lui aussi féminin, du *romanesque* ou du *bovarysme* – car le lecteur familier de l'histoire de *Petite Madame* est incité à voir dans la lecture de Mme Darbédac la cause de son mal futur. Cette mise en abyme confirme le procédé sur lequel repose la nouvelle et sur lequel Geneviève Idt avait déjà insisté : « les personnages eux-mêmes citent les noms des écrivains et le titre d'une œuvre que le texte parodie⁴¹ ». Outre *Petite Madame*, Mme Darbédac lit également les romans de Gyp (p. 41), qui inspirent la pratique du dialogue romanesque dans la nouvelle.

§21

Dans une note de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre contestait le « recours curieux au style de théâtre qu'on trouve à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci chez Gyp, Lavedan, Avel Hermant, etc. » Ce style de théâtre, Sartre le définissait par le recours exclusif au dialogue et aux didascalies : « [...] les gestes des personnages, leurs actes sont rapportés en italique et entre parenthèses »⁴². La nouvelle « La Chambre » est celle qui, dans le recueil, présente le plus de discours direct. À cela s'ajoute le fait que les répliques des personnages se voient entrecoupées de diverses indications scéniques, déjà relevées par Geneviève Idt : « M. Darbédac entra sur la pointe des pieds... Mme Darbédac haussa les sourcils... Il se tourna vers le miroir... Il s'était planté devant la fenêtre⁴³... ». Pour Sartre, ce double procédé théâtral révélait le désir de l'autrice « d'échapper au mythe de la subjectivité première⁴⁴ ». Mais, Sartre le montre, cette ambition est un leurre, car le langage des personnages est déjà tout imprégné de leur subjectivité. Mme Darbédac « rêvait de vivre dans le commerce de personnes fines et précises qui l'eussent toujours comprise à demi-mot » (p. 46). Pas de chance, son mari, qui incarne avec Franchot le rationalisme positiviste dans la nouvelle, ne comprend pas l'implicite, figuré dans le texte par l'italique : « Eh bien, j'ai appris [...] qu'elle tient *beaucoup* à lui » ; « Mais je veux dire [...] qu'elle y tient *autrement* que nous ne l'imaginions » (p. 46). Au discours allusif de Mme Darbédac se voit donc opposé l'explicite du rationalisme de M. Darbédac :

Écoute, Jeannette, dit-il d'une voix grave, je vais te parler franchement ; eh bien, si elle a des sens, j'aimerais encore mieux qu'elle prenne un amant !
– Charles, tais-toi ! cria Mme Darbédac (p. 47).

terre, demeurera uni dans les jours heureux et dans les jours tristes. À leur âme individuelle s'est substituée une âme collective, un égoïsme à deux. Et combien vient encore de s'enrichir, de s'élargir, de se fortifier leur dignité, maintenant qu'ayant un fils, ils ont fondé la famille, cellule sacrée de la société humaine ! » (*Ibid.*, p. 251-252.)

⁴¹G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 155.

⁴²J.-P. Sartre, *Situations, II* [1948], op. cit., p. 199.

⁴³G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 73.

⁴⁴J.-P. Sartre, *Situations, II*, op. cit., p. 199.

§22

Ce désir d'implicite parodie une nouvelle fois la poétique de Gyp, dont les romans dialogués illustraient selon Sartre « la société policée des années 1900⁴⁵ ». Aux mœurs élégantes de la vie parisienne fin de siècle, Sartre substitue dans les années 1930 l'incommunicabilité des consciences : M. Darbédac ne comprend pas Mme Darbédac (« Je ne comprends pas un traître mot à tout ce que tu me racontes », p. 46) qui ne comprend pas Ève (« [...] d'ailleurs je ne la comprends pas », p. 47) qui ne comprend pas Pierre (« [...] jusqu'à quel point *croit-il* aux statues et aux nègres ? », p. 68) qui ne comprend pas Ève (« Pourquoi m'aimerais-tu ? Je dois te faire horreur [...] », p. 69).

§23

Cette dimension théâtrale dépasse cependant la seule nouvelle « La Chambre⁴⁶ ». Geneviève Idt avait déjà insisté sur le fait que l'ambition sartrienne de placer ses personnages devant un choix existentiel était une ambition plus proprement dramatique que romanesque⁴⁷. À cela s'ajoute que le théâtre, selon Sartre, repose sur une distance entre le spectateur et l'acteur⁴⁸, et le narrateur sartrien se distancie des personnages du *Mur* lorsque ceux-ci tombent dans la mauvaise foi⁴⁹ : on retrouve ici une technique empruntée à Dos Passos, mais on peut également y voir l'annonce d'une future pratique théâtrale. Enfin, la condensation du genre de la nouvelle favorise sa théâtralité. Pour André Maurois, la nouvelle serait « plus proche du théâtre que du roman⁵⁰ », et si « une certaine dimension théâtrale se manifeste dans presque toutes les nouvelles du XX^e siècle⁵¹ », les nouvelles du *Mur* ne font donc pas exception.

CONCLUSION

§24

En février 1939, Jean-Paul Sartre définissait sa poétique du dialogue romanesque par opposition à celle développée par Mauriac dans *La Fin de la Nuit*. Cette poétique mauriacienne, Sartre l'associait dans son article à celle de la nouvelle : « M. Mauriac, lui,

⁴⁵*Ibid.*, p. 46.

⁴⁶Parodie qui, elle-même, dépasse la seule pratique des dialogues : le récit « Lui et elle » de Gyp, qui « jou[e] sur les différences de perception genrées d'une situation », évoque le fonctionnement des points de vue dans la nouvelle : la transmission du point de vue, de Mme Darbédac à M. Darbédac et de M. Darbédac à Ève, repose bien sur une alternance sexuée. Voir A. Krykun, « L'école des femmes-écrivains du dernier tiers du XX^e siècle », *RHLF*, n° 3, juillet-septembre 2020, p. 656.

⁴⁷G. Idt, « *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., p. 133.

⁴⁸J.-P. Sartre « Le style dramatique », dans *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 25.

⁴⁹Jean-François Louette, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette, 1993, p. 89.

⁵⁰Cité par Michel Viegnes dans le chapitre « Aux confins du théâtre et de la poésie » de *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York/Bern/Frankfurt am Main, Peter Lang, 1989, p. 161.

⁵¹Andrée-Marie Harmat, « La nouvelle entre narrativité et théâtralité », A.-M. Harmat et alii (dir.), *La Nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XX^e siècle*, op. cit., p. 190.

est pressé, sans doute s'est-il juré que ses ouvrages n'excéderait pas jamais les dimensions d'une longue nouvelle : je cherche en vain dans *La Fin de la Nuit* les longs entretiens balbutiants, si fréquents dans les romans anglais, où les héros ressassent indéfiniment leur histoire⁵² [...] ». Mais si « M. Mauriac n'est pas un romancier⁵³ », M. Sartre, dans *Le Mur*, non plus, et il est possible de relire les critiques énoncées par Sartre dans son article comme autant de préceptes à suivre pour l'écriture des dialogues de ses nouvelles. Ainsi l'hétérogénéité discursive et la théâtralité se virent-elles théoriquement condamnées dans le genre romanesque en février 1939, mais pratiquées entre 1936 et 1938 dans le recueil du *Mur*.

Quelques mots à propos de : Esther Demoulin

Normalienne, agrégée de lettres modernes, Esther Demoulin a soutenu à l'automne 2021 une thèse de doctorat, dirigée par Jean-François Louette, sur le couple littéraire formé par Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, auteurs auxquels elle a consacré plusieurs articles. Elle est actuellement ATER à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 où elle assure, avec Pierre-Marie Héron, le cours d'agrégation portant sur *Le Mur* de Sartre.

Pour citer cet article

Esther Demoulin, « « Voilà de la nouvelle ». Le dialogue dans *Le Mur* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/669>.

⁵²J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », art. cit., p. 49.

⁵³*Ibid.*, p. 52.

Des « statues qui volent » ? Sur les personnages sans caractère du *Mur*

Hélène Baty-Delalande

§I

La singularité des personnages¹ des premiers récits sartriens, dans *La Nausée* puis dans *Le Mur*, a frappé leurs premiers commentateurs. Dans *Les Sandales d'Empédocle*, Claude-Edmonde Magny affirme que l'œuvre narrative de Sartre renonce « définitivement à centrer les êtres qu'elle nous présente sur un "caractère" déterminé d'où émaneraient nécessairement tous leurs actes² », ce qui éclate particulièrement dans la fameuse

¹Nous n'envisagerons pas ici la cohorte assez peu fournie des personnages secondaires et d'arrière-plan (ce qui n'a rien d'étonnant s'agissant de nouvelles), qui se caractérisent surtout par une onomastique généralement expressive, à la manière de Flaubert, comme l'a remarqué Geneviève Idt, d'abord, puis Jean-François Louette en particulier ; mais ces noms expressifs permettent également des mises en série fondées sur les échos sonores : Bouffardier, Bouligaud, Bouxin (de Bouville ?), ou Hilbert, Robert, Darbédac, Berthe, Berliac, Bergère, ou encore Lemercier, Texier, Portier, Fleurier... Des pantins dans la foule, mais reliés par les signifiés triviaux ou les signifiants à effet réaliste (populiste) qui les désignent fugacement à l'attention du lecteur.

²Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d'Empédocle, essai sur les limites de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1945, p. 106.

visite au Musée de *La Nausée*, mais aussi dans « L'Enfance d'un chef », qui proposerait une démolition en règle de « l'idée traditionnelle d'après laquelle un "caractère" se formerait grâce à des décisions, à des "engagements" successifs, au sens – purement mythique – qu'ont pour la société ces mots de caractère et d'engagement³ ». Elle précise ensuite : « Lucien n'a pas davantage de caractère à la fin qu'au début ; il est toujours aussi inconsistant, ce qu'atteste et symbolise par exemple le fait que son apparence physique n'ait pas varié. Simplement, il croit avoir un caractère⁴. » Geneviève Idt revient sur ce point dans son étude de 1972 : « La narration dans les nouvelles de Sartre présente une contradiction : elle décrit des individus en leur ôtant leur individualité, elle ne représente que des subjectivités auxquelles elle retire toute consistance⁵. » On se souvient également que Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, affirmait que ce serait la « pire absurdité » que de considérer *La Nausée* et *L'Étranger* comme « des études de caractère⁶ ». C'est en effet d'abord son « caractère » qui définirait le personnage du roman traditionnel, et c'est cela qui le périmerait définitivement, d'ailleurs, pour l'auteur de *La Jalousie* :

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême.

Car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel. On pourra, pour varier un peu, se donner quelque impression de liberté, choisir un héros qui paraisse transgresser l'une de ces règles : un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incer-

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*

⁵ Geneviève Idt, *Le Mur de Jean-Paul Sartre, techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972, p. 80.

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1957), Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 27. Moins convaincante, sans doute, apparaît désormais cette question rhétorique à l'appui de sa proposition : « Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger* ? »

tain ménage ça et là une petite surprise... On n'exagérera pas, cependant, dans cette voie : c'est celle de la perdition, celle qui conduit tout droit au roman moderne⁷.

§2

Le « caractère » ainsi compris permettrait ainsi d'arrimer le personnage à l'intrigue, de motiver ses actions, de susciter la tension narrative propre à tenir le lecteur en haleine, tout en satisfaisant (complaisamment, semble suggérer Robbe-Grillet) sa curiosité et son besoin d'identification.

§3

Cette notion n'est guère présente dans les premières critiques littéraires de Sartre, qui précèdent et accompagnent la publication des nouvelles du *Mur*. C'est faute de mieux que le terme semble surgir sous sa plume, à propos des personnages de Faulkner : « Et pourtant, par-delà les conduites et les mots, par-delà la conscience vide, l'homme existe, nous pressentons un drame véritable, une sorte de caractère intelligible qui explique tout. [...] ce qui lui importe, c'est plutôt la *nature* de cet être nouveau : nature avant tout *poétique* et magique, dont les contradictions sont nombreuses mais voilées⁸. » Ici le « caractère » semble être une projection du lecteur, sans cesse dérobée à la lecture, comme une compensation de la « conscience vide », une mise en forme de « l'existence ». Sartre évoque à nouveau le personnage de roman dans son article consacré à *La Fin de la nuit* de Mauriac. Après avoir brillamment souligné les contradictions d'une poétique romanesque déterministe, aux artifices visibles, qui anime en somme des caractères plus ou moins stéréotypés sur la scène d'un monde où tout est *écrit*, il esquisse fugitivement une autre conception du personnage, qui serait tout entier animé par la lecture (et non plus manipulé par le romancier) :

Un livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement : la lecture. Ce mouvement, le romancier le capte, le guide, l'infléchit, il en fait la substance de ses personnages ; un roman, suite de lectures, de petites vies parasites dont chacune ne dure guère plus qu'une danse, se gonfle et se nourrit avec le temps de ses lecteurs⁹.

§4

On connaît la formule fameuse : « Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres¹⁰ », réponse sartrienne lapidaire à l'interrogation essentielle d'une

⁷*Ibid.*

⁸J.-P. Sartre, « *Sartoris* par W. Faulkner » (*La NRF*, février 1938), repris dans *Critiques littéraires (Situations I)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. II.

⁹*Id.*, « M. François Mauriac et la liberté » (*La NRF*, février 1939), repris dans *Critiques littéraires, op. cit.*, p. 33.

¹⁰*Ibid.*, p. 34.

grande partie de la critique, à *La NRF*, à la suite des réflexions fondatrices d'Albert Thibaudet et de Jacques Rivière, sur la caractérisation du roman comme genre voué à la restitution de la vie et des formes de l'existence, plutôt que du réel¹¹. D'où une postulation, en creux : la nécessité de penser des personnages libres, susceptibles de s'animer d'une vie parasitaire, se livrant ainsi à une « danse » éphémère sur la scène de récits ouverts à tous les vents. Si un personnage *vit*, il le devrait ainsi bien moins à la sûreté de l'observation d'un « caractère », à la puissance de la confrontation d'un individu à une destinée, qu'à la programmation par le romancier d'une lecture susceptible de faire surgir cette petite vie « parasitaire », tout éphémère.

§5

C'est pourtant à des personnages particulièrement dénués de légèreté que se confronte le lecteur du *Mur*, à l'évidence, comme Pablo distinguant quatre « types¹² » au seuil de la nouvelle éponyme. Il y a loin de la « danse » à la lourdeur de la satire, à l'évidence d'un système codé, renvoyant à des problématiques philosophiques, morales, psychologiques clairement identifiables, comme en témoigne exemplairement le *préface* d'insérer de 1939 qui énumère à la manière d'un inventaire les principales figures du recueil, chargées chacune d'incarner une forme de « déroute ». D'une certaine façon, on peut lire dans *Le Mur* les déclinaisons sartriennes des solutions ironiquement proposées par Robbe-Grillet pour plier la logique du « caractère » à la nécessaire « impression de liberté » que cherche le lecteur. On y trouve en effet des oisifs, certes sous contrainte (les prisonniers du « Mur ») ou d'occasion (Paul Hilbert, provisoirement reclus dans « Érostrate »), au moins un fou (Pierre, dans « La Chambre »), à qui l'on peut ajouter Lucien qui se rêve en enfant trouvé (jouant « à l'orphelin » recueilli « par des voleurs », tel *Oliver Twist*) et qui finira par ne trouver que la version la plus creuse de lui-même (le « chef »), une velléitaire (la Lulu de « Intimité »), mais en tout cas des personnages

¹¹ Albert Thibaudet écrit par exemple que « certains hommes, les créateurs de vie, apportent la conscience de ces existences possibles dans l'existence réelle. S'ils prennent pour sujet de leur œuvre cette existence réelle, elle se réduit en cendre, elle devient fantôme, sous la main qui la touche. Elle a eu sa vie, elle n'a pas droit à une autre. Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel. » (« Réflexions sur le roman. À propos d'un livre récent de M. Paul Bourget », *La NRF*, août 1912, reproduit dans *Réflexions sur la littérature*, Antoine Compagnon et Christophe Pradeau (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 106). Jacques Rivière définit également l'aventure, dans un article tout aussi célèbre, comme l'exigence d'une forme à donner à l'œuvre, pour rendre sensible au lecteur la suspension de tous les possibles qui est le propre de la vie vécue (« Le roman d'aventure », *La NRF*, mai-juillet 1913, repris dans *Études* (1909-1924). *L'Œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, 1999).

¹² J.-P. Sartre, *Le Mur* (1939), Paris, Gallimard, « Folio », 2020, p. 11. Les indications de page entre parenthèses renverront désormais à cette édition.

en perdition – « cinq petites déroutes » faisant système, une collection de types, en somme, en route vers le « roman moderne ».

DES PERSONNAGES SANS CARACTÈRE : CONTRE OU VERS LE FIGEMENT ?

§6

Peut-être peut-on ici convoquer, après Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, dont on sait que Sartre préfaça le *Portrait d'un inconnu*, en 1948, et citer cet avertissement salutaire :

Le lecteur, en effet, même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie.

Il le fait comme d'ailleurs le romancier, aussitôt qu'il se repose sans même s'en apercevoir, pour la commodité de la vie quotidienne, à la suite d'un long entraînement. Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice il fabrique des personnages. Comme au jeu des "statues", tous ceux qu'il touche se pétrifient¹³.

§7

De la pétrification du personnage en « caractère » comme « statue » ou « statuette » – on a bien là l'exact opposé de la « danse » ou de la « vie parasitaire »...

§8

On trouve d'ailleurs peut-être, au détour de deux notations de « La Chambre », nouvelle dont Jean-François Louette a montré la singulière puissance autoréflexive¹⁴, une figuration textuelle de cette tension entre des « types » acharnés à leur propre déroute, persévérant librement dans leur aliénation, si l'on peut dire, et le rêve d'un démiurge modeste, déléguant au lecteur le soin d'animer d'une vie « parasitaire » les petites silhouettes qu'il lui propose. Il y a d'abord le jeu d'échecs et ses pions :

¹³Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), repris dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1584. Il ne faut cependant pas oublier que Sartre est l'une des cibles de Sarraute dans cet essai, qui condamne également la tendance contemporaine à réduire « l'homme moderne » à un « corps sans âme ballotté par des forces hostiles », une « quasi-absence de soi-même » (*Ibid.*, p. 1558), et ironise sur la dégradation des caractères de naguère si sensible au lecteur : « Quant au caractère, il sait bien qu'il n'est pas autre chose que l'étiquette grossière dont lui-même se sert, sans trop y croire, pour la commodité pratique, pour régler, en très gros, ses conduites. Et il se méfie des actions brutales et spectaculaires qui façonnent à grandes claques sonores les caractères ; et aussi de l'intrigue qui, s'enroulant autour du personnage comme une bandelette, lui donne, en même temps qu'une apparence de cohésion et de vie, la rigidité des momies. » (p. 1581).

¹⁴Voir les articles de Jean-François Louette sur cette nouvelle : « "La Chambre" de Sartre ou la folie de Voltaire », *Poétique*, n°1, 2008, repris dans *Traces de Sartre*, Grenoble, ELLUG, 2009, p. 9-38, et « Qu'est-ce qu'un zithre ? Sartre, "La Chambre" », *L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. Luc Fraisse et Éric Wessler, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 421-436, repris dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, 2019, p. 45-62.

Quelquefois il se levait, il allait jusqu'à la table et il prenait les pions un à un dans ses mains. Il leur parlait, il les appelait Robots, et ils paraissaient s'animer d'une vie sourde entre ses doigts. Quand il les avait reposés, Ève allait les toucher à son tour (elle avait l'impression d'être un peu ridicule) : ils étaient redevenus de petits bouts de bois mort mais il restait sur eux quelque chose de vague et d'insaisissable, quelque chose comme un sens. (p. 66)

§9

Il y a aussi les « calembredaines » que raconte Pierre à Ève sur les fameuses « statues qui volent » (p. 47), l'hésitation de son discours qui passe des « signes » aux « singes » (p. 72), avant l'entrée des « statues » qui ne sont pas « encore tout à fait vivantes » (p. 74), mais qui suscitent la terreur physique de Pierre, l'épuisement angoissé d'Ève, entre « jeu » et souffrance « pour de vrai » (p. 74), telle une spectaculaire mise en scène de la suspension volontaire de l'incrédulité, et l'abandon à la puissance de la fiction et de ses personnages. Il est donc tentant d'identifier dans l'expérience sensible et distante à la fois de l'aliénation (la folie éventuellement simulée de Pierre) le paradigme de la soumission à la fiction. Dans cette perspective, ne peut-on voir également, dans ces modestes pions animés, pourvus d'un sens, puis dans ces très littéraires statues¹⁵, à l'inquiétante puissance, deux figurations de la notion de personnage – qu'il soit un simple support actanciel, obéissant à la stratégie d'un manipulateur en quête de sens, ou qu'il incarne un écrasant héritage littéraire, bourdonnant aux oreilles de qui s'abandonne à la fiction ?

§10

Dans un texte contemporain du *Mur*, intitulé « Visages » et paru dans un numéro de la revue d'arts *Verve* consacré à « la figure humaine », Sartre propose en effet une méditation sur les statues, dont le propre serait d'être privées de visages, ces « fétiches naturels ». « Dans une Société de statues, écrit-il, on s'ennuierait ferme, mais on y vivrait selon la justice et la raison : les statues sont des corps sans visages ; des corps aveugles et sourds, sans peur et sans colère, uniquement soucieux d'obéir aux lois du juste, c'est-à-dire de l'équilibre et du mouvement », alors que dans « les sociétés d'hommes, les visages règnent »¹⁶.

§11

De fait, les nouvelles du *Mur* évoquent moins des « sociétés » que des constellations provisoires et factices, où le regard d'autrui se heurte à des visages parfois « murés » (celui de Pierre, p. 70), parfois « étonnés » (ceux de la foule traversée par Paul Hilbert, p. 98), mais toujours impénétrables. Les « fétiches » y sont inertes, d'un conformisme

¹⁵Jean-François Louette y identifie un motif surréaliste, le souvenir de Molière, de Baudelaire, ainsi que de Mérimée, dans « Qu'est-ce qu'un ziuthre ? », art. cité.

¹⁶J.-P. Sartre, « Visages », *Verve*, n° 5-6, juillet-octobre 1939, p. 43-44, reproduit dans Michel Contat et Michel Rybalka (éd.), *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 560-564.

désespérant, et rien ne semble pouvoir rompre le solipsisme des consciences¹⁷. Les quatre occurrences du terme « caractère » dans *Le Mur* sont à cet égard sans ambiguïté : c'est à M. Darbédac que revient le jugement sur le « caractère » de Pierre, réduit à la pure d'expression d'une « tare » – sa « grâce nerveuse » et sa « subtilité » séduisantes n'étaient ainsi que « fleurs de folie » (p. 50) : des *figures* dans la fiction, donc, si l'on pousse jusqu'au bout l'analogie... Mais l'homme sans caractère du *Mur*, c'est au premier chef Lucien Fleurier, personnage en quête de lui-même, c'est-à-dire « toujours à chercher dans sa conscience les manifestations palpables de son caractère », quête ponctuée de deux illuminations successives et également disqualifiées : la psychanalyse (il n'y a pas à chercher « dans sa conscience les manifestations palpables de son caractère » – « Le véritable Lucien était profondément enfoui dans l'inconscient ; il fallait rêver à lui sans jamais le voir, comme à un cher absent », p. 183), et le déterminisme barrésien, qui lui offre à la fois « un caractère et un destin » (p. 225) évidemment parfaitement aliénants. Enfin, la petite maîtresse de Guigard, Fanny, a « trop mauvais caractère » - et les deux compères de rêver aux « vraies jeunes filles » (p. 235), sans caractère peut-être, mais promettant aux futurs chefs une situation digne d'eux.

§12

Statues sans visages, ou personnages sans caractère, donc : et pourtant, comme l'a noté Jean-François Louette à propos de « La Chambre », cette « nouvelle-portrait » « peint quatre personnages étonnamment fouillés, que l'on n'oublie pas¹⁸ » ; et pourtant, l'introuvable « vrai Lucien » marque singulièrement les mémoires, sans parler de Paul Hilbert, de Pablo, ou même de Henri, exemple accompli du « fantôme narratif¹⁹ » caractéristique de la nouvelle, et si nettement saisi par Lulu dans son admiration étrange des « Suisses et tout particulièrement des Genevois » (p. 103).

§13

Il y a là une gageure esthétique, à l'évidence : contre le réalisme psychologique incarné par exemple par le roman de Mauriac, et sous l'influence du roman américain, Sartre anime dans ses nouvelles des petites figures conscientes, mais dont l'intériorité est curieusement évidée, obstacle infranchissable à l'expression d'une forme de liberté. Et pourtant, ils vivent... Comment décrire, alors, l'efficacité de ces personnages dans l'économie narrative de chacune des nouvelles ? Comment se gonflent-ils de cette « vie parasitaire » à la lecture ?

¹⁷Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « “Des visages et des histoires” dans *Le Mur* : une impossible relation à autrui ? », *Roman 20-50*, « *Le Mur* de Jean-Paul Sartre », dir. Stéphane Chaudier et Jean-François Louette, novembre 2021.

¹⁸J.-F. Louette, « “La Chambre” de Sartre ou la folie de Voltaire », art. cité, p. 26.

¹⁹Michel Viegnès, *L'Œuvre au bref, la nouvelle de langue française depuis 1900*, Genève, éd. La Baconnière, 2014, p. 221.

ET POURTANT, ILS VIVENT...

§14

Si l'on reprend, point par point, la définition du « caractère » par Robbe-Grillet, on constate en effet que les personnages de Sartre se dérobent à ce type de saisie. À la description du visage se substituent le plus souvent des notations vagues, à dimension phénoménologique parfois (le « gris » des visages du petit et de Tom, dans « Le Mur »), ou l'insistance sur des accessoires illusoires : le fard outrancier d'Ève (d'abord « pâlotte », p. 49, puis « verte » sous son fard aux yeux de son père, p. 54), la « moustache » qui circule d'un personnage à l'autre de « L'Enfance d'un chef ». Pour ce qui est du passé des personnages, les quatre premières nouvelles intègrent des bribes problématiques : les éclats mémoriels mis à distance de Pablo, les souvenirs vagues de Mme Darbédac, et surtout l'anecdote sentencieuse de M. Darbédac, qui s'approprie ici le passé d'autrui, celui de sa femme et de sa fille, ainsi que d'une inconnue, la longue hantise des « grands », tourmenteurs de toujours d'Hilbert, le souvenir stéréotypé de Louis, amant idéalisé par Rirette.... En revanche, Lucien n'a pas de passé possible, puisque la nouvelle propose justement le récit d'une jeunesse aliénée. Au lieu d'une sédimentation d'expériences vécues, ce qui constitue le personnage n'est finalement qu'une collection d'expériences inauthentiques, d'introspections aliénées – un paradoxe évidemment progressif du personnage, au fur et à mesure du récit.

§15

Peut-on juger du « caractère » des personnages du *Mur* à l'aune de leurs actions ? L'analyse de Geneviève Idt semble décisive à cet égard : sous le « foisonnement » apparent de leurs faits et gestes, se dégage un « schéma commun à tous »²⁰, celui de la passivité. Quoiqu'il s'impose un comportement digne (« rester propre », p. 32, alors que le petit d'abord, puis Tom, et enfin la cave elle-même sont devenus « gris », p. 16, 17 et 30), sa farce le rattrape, condamnant « Gris » à mort (certes, son nom le condamnait déjà – la nouvelle est cousue de fil « gris » ?) et lui-même à la vanité. À la spectaculaire inertie de Mme Darbédac répondent la vanité rhétorique de son mari et l'impuissance rêveuse d'Ève ; quant à Pierre, farceur ou fou véritable, il sera lui aussi pris à son propre piège. C'est également le cas de Paul Hilbert, emporté dans une série d'actes dérisoires et grotesques, jusqu'à l'irréparable – mais a-t-il cessé de jouer le rôle de l'enfant tourmenté par les « grands » ? L'association entre la passivité et la comédie se fait plus nette dans « Intimité », où Rirette, le seul personnage qui « décide » (à tort et à travers, d'ailleurs – vanité des grands mots !²¹) n'est finalement que le témoin impuissant des velléités de

²⁰G. Idt, *Le Mur de Jean-Paul Sartre, techniques et contexte d'une provocation*, op. cit., resp. p. 47 et p. 54.

²¹« Elle doit partir, décida-t-elle, c'est son bonheur qui est en jeu, je lui dirai qu'on ne doit pas jouer

Lulu (malgré la grande scène du balcon, certes inversée et transformée en pantomime grotesque), des gesticulations d'Henri, et même des réticences de Pierre.

§16

Avec Lucien Fleurier, la comédie devient progressivement insoutenable, mais cela tient-il au caractère du personnage ? Porté par une succession de bifurcations illusoires, de rencontres passives, hanté par des discours aliénants, il ne prend aucune initiative, son comportement est entièrement déterminé par « l'imitation²² ». Sartre va ainsi au-delà d'une écriture « behavioriste », telle que l'exposera Beauvoir quelques années plus tard dans *L'Amérique au jour le jour* : « en substituant le béhaviorisme à l'analyse », explique-t-elle à propos des écrivains américains, ce type d'écriture « n'a pas appauvri la psychologie comme on le prétend parfois ; la vie intérieure d'un homme n'est pas autre chose que son appréhension du monde ; c'est en se tournant vers le monde et en laissant dans l'ombre la subjectivité du héros qu'on réussit à l'exprimer avec le plus de vérité et de profondeur²³ ». Tel un personnage de Dos Passos, chez qui « les actes, les émotions, les idées s'installent brusquement [...] sans qu'il y soit lui-même pour grand'chose²⁴ », Lucien n'appréhende le monde qu'à travers autrui, plus exactement à travers les systèmes explicatifs et discursifs d'autrui, empruntant ainsi ce qui lui tient lieu de « caractère » aux lieux communs propres à sa génération, à son milieu et à son époque, qui déterminent et brouillent ses émotions, ses sensations, et ses paresseuses décisions²⁵. Comme l'écrit encore Sartre à propos du personnage chez Dos Passos : « Il ne faudrait pas dire qu'il les subit : il les constate – et personne ne saurait attribuer de loi à leurs apparitions²⁶. »

§17

Enfin, selon Robbe-Grillet, le caractère du personnage du roman traditionnel « permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. » À en juger par les réactions critiques de 1939, telles que les a réunies Jean-François Louette, après le florilège déjà publié dans les *Œuvres romanesques* de Sartre par Michel Rybalka, les personnages du *Mur* semblent d'une faible densité affective. Jusqu'où prendre au sérieux la pique du toujours facétieux Paulhan, rapprochant « Le

avec son bonheur. » (p. 116) ; « Ce que j'aime en elle, décida Rirette, c'est sa vitalité. » (p. 120) ; « Non, décida Rirette, je suis sûre qu'elle n'avait rien de semblable en tête ; du moins pas tant que j'étais là. Je suis restée deux heures avec elle, et, pour ces choses-là, je suis assez observatrice, ça m'étonnerait si quelque chose m'avait échappé. » (p. 146)

²²G. Idt, *Le Mur de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 51.

²³Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, 1947 (1948), Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 365.

²⁴J.-P. Sartre, « À propos de John Dos Passos » (*La NRF*, août 1938), *Critiques littéraires*, op. cit., p. 18.

²⁵Voir sur ce point Vanessa Besand, « "L'enfance d'un chef" et les romanciers américains », *Études françaises*, 49(2), 2013, p. 35-45.

²⁶*Ibid.*

Mur » des « *Gendarmes du jeu de massacre* » de Malraux, dans sa lettre du 10 juillet 1937²⁷ ? Quoi qu'il en soit, cette idée d'un jeu de massacre semble assez pertinente, mais un jeu de massacre où le lanceur de balles se serait effacé (« en s'effaçant du récit, et même, en apparence, des caractères²⁸ », écrit André Suarès à Paulhan, le 23 février 1939), et où les personnages seraient réduits à des figures plus ou moins grotesques, presque insaisissables, une « ombre de réalité²⁹ », écrit Martin Maurice, un « falot personnage³⁰ », écrit Robert Brasillach (songeant précisément à Lucien Fleurier). François de Roux le précise : devant peindre des « êtres libres », c'est-à-dire des personnages « dégagé[s] de [leur] hérédité, des influences sociales, de [leur] nature, de [leur] destin », le romancier « est obligé de limiter son univers romanesque à des malades, des fous et des anormaux »³¹. Sartre aurait ainsi « le dégoût des hommes », ses nouvelles l'aspect d'un « document pathologique », selon André Rousseaux³². Partant peu ou prou du même constat de la perversité des personnages sartriens, Camus est moins sévère : « Ces êtres restent sans attaches, sans principes, sans fil d'Ariane, libres au point d'en être désagrégés, sourds aux appels de l'action ou de la création. Un seul problème les préoccupe et ils ne l'ont pas défini. De là le prodigieux intérêt des récits de M. Sartre et du même coup leur maîtrise profonde³³. »

SYMPATHIE ET AUTHENTICITÉ : FAIRE SURGIR DES AFFECTS, CRÉER UNE DISTANCE CRITIQUE

§18

Un « prodigieux intérêt » articulé avec quelque chose de l'ordre de la distance, en tout cas : ces personnages sans « caractère » suscitent ainsi un effet mêlé sur le lecteur (de 1939), qui tient à la représentation tout à fait singulière que propose Sartre de leur vie intérieure. En effet, Sartre doit se prémunir du risque qu'il évoquait à propos du *Sartoris* de

²⁷Lettre reproduite par Jean-François Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », *Études sartriennes*, n°24, 2020, p. 134. Il s'agit en fait du *Journal d'un pompier du Jeu de massacre* de Malraux, dont des extraits furent publiés en revue de 1921 à 1924.

²⁸Extrait de lettre reproduite par J.-F. Louette dans « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 135.

²⁹Extrait d'une critique parue dans *La Lumière*, 24 mars 1939, « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 135.

³⁰Extrait d'une critique parue dans *L'Action française*, 13 avril 1939, « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 135.

³¹Extrait d'une critique parue dans *L'Intransigeant*, 23 février 1939, « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 143.

³²Critique parue dans *Le Figaro*, 4 mars 1939, « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 150-151.

³³Critique parue dans *Alger républicain*, 12 mars 1939, « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 152-153.

Faulkner : ne pas construire « déloyalement » des personnages absurdes, pour « nous faire croire que ces consciences sont toujours aussi vides, toujours aussi fuyantes³⁴ ». La métaphysique du romancier ne doit pas se mettre au service d'une technique romanesque, fût-elle celle du roman behavioriste. Il ne faudra donc pas totalement renoncer à la cohésion et à la cohérence du personnage de nouvelle ; l'exploration de consciences aliénées devra suggérer la possibilité d'une liberté dans le monde représenté, et non pas une condition parfaitement absurde. Selon Vincent Jouve, « [l]'évocation d'une vie intérieure est une technique connue de l'illusion de personne. La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de "richesse psychique". L'équivalence cartésienne entre existence et pensée n'est jamais aussi convaincante que dans l'univers romanesque. Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité³⁵. » Vincent Jouve précise – et cela est particulièrement pertinent touchant aux nouvelles, bien entendu – que cela vaut tout particulièrement pour le personnage en « état de crise ». « Le personnage le plus torturé est également le personnage le plus "vivant"³⁶ », dans la mesure où cela motive et justifie le caractère relativement imprévisible de ses actes. Après avoir rappelé que les mécanismes de l'identification se fondaient sur la reconnaissance, par le lecteur, d'une homologie de situation, et étaient favorisés par un code narratif (en particulier les jeux de focalisation), il propose une dernière hypothèse forte : « Si un savoir approfondi sur l'être du personnage nous le rend sympathique, c'est parce que 1/ nous reconnaissons en lui un *sujet* ; 2/ qu'il se présente à nous comme "authentique"³⁷. »

§19

Face à la crise, les protagonistes des nouvelles de Sartre agissent-ils vraiment de manière relativement imprévisible ? Ce qui est imprévu, c'est davantage l'effet de leurs actions, aussi dérisoires soient-elles : le canular tragique de Pablo, la silencieuse promesse de meurtre d'Ève – quant à Paul Hilbert, il rate son coup, Lulu enchaîne les faux départs³⁸, et Lucien finit par devenir chef, comme son père – en pire sans doute. Mais la logique narrative est toujours fermement dessinée, comme l'a démontré Geneviève Idt, et comme le soulignait déjà Gaëtan Picon en 1939 : « À côté de la durée existentielle, éparpillée, disjointe, il y a aussi une durée irréversible, étroitement refermée sur elle-même : celle des

³⁴ « *Sartoris*, par W. Faulkner », art. cité, p. 8.

³⁵ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. III-III2.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 133.

³⁸ Sur la question du « suspens » dans cette nouvelle, voir Jean-François Louette, « À propos d'« Intimité » (*Le Mur*) », *Europe*, n° 1014, octobre 2013, p. 299-315, (repris dans *Sartre et Beauvoir, op. cit.*), p. 151-172.

aventures, des “belles histoires”, des mélodies – comme il y a derrière les contours fortuits et dilués des objets la ligne des fresques, des statues : indélébile, exemplaire³⁹. »

§20

Nous apparaissent-ils véritablement comme des « sujets », et des sujets « authentiques » ? Ne sont-ils que « les marionnettes du conte⁴⁰ », selon l’expression de Geneviève Idt ? Il semble que si ces personnages sont sans caractère, c’est qu’ils présentent une subjectivité inauthentique, certes, mais néanmoins restituée à travers un code narratif associé à l’authenticité : délégation de voix, dans les récits à la première personne du « Mur » et de « Érostrate », variation des focalisations dans « La Chambre », articulation très fine entre diverses techniques de restitution du discours intérieur dans « Intimité », ainsi que dans « L’Enfance d’un chef ». Gilles Philippe a dégagé clairement que « [l]e premier rôle du langage intérieur dans le roman sartrien, c’est donc de faire venir le *moi* à l’existence ; sans la médiation du langage, le personnage ne pourrait ni se poser, ni se définir », l’originalité de Sartre tenant à l’exhibition des diverses formes de la « ruse de la conscience » : « le discours intérieur invente le moi sans régler pour autant le problème de la non-coïncidence avec soi-même⁴¹ ».

§21

La promesse d’une authenticité portée par le code narratif est sapée de différentes manières dans les nouvelles, et en particulier par les manifestations de la mauvaise foi dans le discours intérieur, mais l’on peut également souligner la récurrence de tournures attributives qui marquent l’écart entre un rôle stéréotypé et la situation, détournant ce qui caractérise les personnages pour mieux les figer : Tom « fait le prophète » (p. 23), Pablo est « obstiné à faire le héros » (p. 35) – faut-il inscrire Ramon Gris dans cette série, lui qui a « fait le con » (p. 36) ? Les nouvelles regorgent également de comparaisons qui jouent le rôle de caractérisations inadéquates. Tom sent mauvais « comme les vieux prostatiques » (p. 23), alors que M. Darbédac gambade « comme un jeune homme » (p. 61) ; aux yeux de Paul Hilbert, le sang du cadavre étendu sur le trottoir n’est « pas plus émouvant que de la peinture fraîche » (p. 80). Aux yeux de Rirette, la preuve que Pierre a « de la carrure » (p. 117), c’est qu’il sait se faire servir par les maîtres d’hôtel, Henri a « fait la brute » avec le frère de Lulu (p. 124), elle-même capable de temps en temps de prendre un « air de dame » (p. 127)... Cela ne renvoie pas seulement à de simples « jeux de physionomie » (l’expression revient p. 43 et p. 90, dans la lettre aux écrivains de Paul Hilbert), propres à saisir le « caractère » des personnages, mais à une manière de prendre

³⁹Critique de *La Nausée* et du *Mur* parue dans *Les Nouvelles Lettres*, n°6, mars-avril 1939, « *Le Mur*, dossier de réception », *loc. cit.*, p. 174.

⁴⁰G. Idt, « Préface » aux *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. XXI.

⁴¹Gilles Philippe, *Le Discours en soi : La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 65 et p. 67.

la pose face à autrui, face au monde, pour déjouer la coïncidence entre l'en-soi et le pour-soi que Sartre analysera dans *L'Être et le néant* : la marque même de l'inauthenticité, en somme.

§22

Dans « L'Enfance d'un chef », ce trouble de la caractérisation par attribution éclate dès la première ligne : « Je suis adorable dans mon petit costume d'ange » (p. 151). Cette bribe de discours direct n'est qu'un écho, une réappropriation ravie du discours hypocoristique des adultes. Bien plus, c'est l'ange qu'on adore, et donc le costume avantageusement porté par le petit Lucien, et qu'il va dépouiller tout au long du récit – de l'ange au « petit cynique » (p. 181), à la « petite grue » (p. 200), à la « petite transparence gélatineuse » (p. 229). Une expression à valeur attributive revient de manière fréquente dans la nouvelle : Lucien va ainsi successivement *se sentir* « triste » (p. 156), « raffermi » (p. 183), « grave et inquiet » (p. 189), « doux comme une fille » (p. 197), « dur et lourd comme une pierre » (p. 229), « nu » (p. 235), « enfantin et pervers » (p. 238), « propre et net comme un chronomètre » (p. 239), et enfin « plein de respect pour lui-même » (p. 242). L'expression même de la subjectivité qui la modalise de façon pseudo-phénoménologique (« se sentir ») va renverser la valeur « authentique » de l'introspection comme code narratif – et on peut faire un relevé du même genre touchant aux interrogations sur ce que Lucien se dit être : « je suis somnambule » (p. 162), puis il se trouve être « perplexe » (p. 212), « trop scrupuleux » (p. 212), « un autre » (p. 222) – référence indiscreète à l'exclamation de Bergère : « Vous êtes Rimbaud » (p. 194) –, « un déraciné », après avoir lu Barrès (p. 225), certes « pas une méduse » (p. 240), et finalement – « un homme » (p. 244), ce qui est pour le moins suspect.

§23

Des îlots discursifs dans le psycho-récit ou dans le discours intérieur de Lucien disqualifient ainsi l'effet d'authenticité de la représentation de l'introspection. Pour Michel Zéraffa, qui évoque ici l'œuvre de Virginia Woolf et son travail sur les formes de l'intériorité, si le lecteur voit « que sa propre connaissance de soi correspond à la conscience du personnage nouveau, conscience ambiguë, incertaine, sans cesse remise en question, toujours relative au regard d'autrui, le lecteur verra la vérité de la personne dans une figure que le romancier aura tracée par touches, par éclairs hésitants. Il deviendra solidaire de cette figure en raison de cette non-finitude même⁴². » Sartre joue ainsi sur deux tableaux : il va à la fois mobiliser cette puissance d'identification, voire de solidarité, que produit l'exhibition des flottements de la conscience de ses personnages chez le lecteur, et créer les conditions d'une prise de distance à l'égard de personnages qui restent dans l'ensemble

⁴²Michel Zéraffa, *Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 89.

plutôt antipathiques. Le lecteur est ainsi pris à témoin, sinon piégé : il reconnaît la « vérité de la personne » dans l'incertitude même de sa représentation, tout en étant conduit à analyser les flottements du personnage comme des contradictions, ses lacunes comme des absences, ses hésitations comme les manifestations d'une forme de lâcheté. Il semble donc que Sartre, en 1939, brouille délibérément ce processus d'identification qui conduit à la sympathie ou la solidarité du lecteur avec le personnage. C'est l'un des moyens du renversement des structures du roman à thèse⁴³ dans « L'Enfance d'un chef » : l'ironie y est d'autant plus efficace que Sartre joue sur les ressorts de l'effet-personne, en exhibant la mauvaise foi à l'œuvre dans le geste de l'introspection, les stéréotypes modulant les caractérisations proposées par autrui, et l'aliénation de discours intérieurs tissés des clichés d'époque⁴⁴. Comme l'écrit Claude-Edmonde Magny, « Sartre nous permet de sympathiser juste assez avec Lucien pour que sa désagrégation et son reniement final nous atteignent. Il nous le montre assez semblable à nous, avec sa “vacillante conscience individuelle” (et qui n'est pas si différente de la nôtre), pour que nous ressentions son inconsistance comme un reproche personnel, que nous nous sentions visés par la critique qui en est faite, et que, rentrant en nous-mêmes, nous nous demandions si nous aussi nous ne sommes pas en train de devenir des “salauds” ». ⁴⁵ »

§24

La solidarité du lecteur ne peut que se dégrader en une sorte de familiarité de plus en plus distante, au fur et à mesure de la progression du récit, et de la pétrification du personnage – du costume d'ange à « un homme », ou plutôt une « statue » sans caractère (« propre et net comme un chronomètre », p. 239) ni visage (mais moustachue). Sartre s'est bel et bien écarté du piège qu'il identifiait chez Faulkner : sans truquer « déloyalement » le mode de représentation de ses personnages, il fait éclater le caractère inauthentique des logiques de caractérisations, tant au niveau des jugements et discours d'autrui, qu'au sein des discours intérieurs de ses personnages.

CONCLUSION

§25

Les personnages du *Mur* ne sont-ils que des « ombres privées de sang », à l'image des condamnés à mort, attendant dans leur cellule une inévitable exécution – des « fan-

⁴³Voir l'analyse de Susan Suleiman dans « Autorité et imitation : “L'Enfance d'un chef” », *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 286-300 ; rééd. Garnier, 2018, p. 244-254.

⁴⁴Jean-François Louette dans « “L'Enfance d'un chef”, la fleur et le coin d'acier » (*Traces de Sartre, op. cit.*, p. 63-86) insiste sur la « fallacieuse héroïsation du faible » sous-tendant la nouvelle, qui joue de la tension entre satisfaction des attentes du lecteur et renversements grotesques, de plus en plus lisibles.

⁴⁵C.-E. Magny, *Les Sandales d'Empédocle, op. cit.*, p. 141-142.

toches » projetés vers un mur, à des vitesses variables, eux aussi des « pantins dans un décor de carton », ou des « consciences éteintes », comme l'écrivait Sartre à propos de Mauriac ?

§26

Sartre indique dans ses *Carnets* l'importance de la découverte de l'historicité pour penser à nouveaux frais la question du « caractère » comme lieu et forme d'une subjectivation authentique – qui n'est donc pas encore établie au moment où s'écrivent les nouvelles du *Mur* : « Longtemps j'ai cru d'ailleurs qu'on ne pouvait pas concilier l'existence d'un caractère avec la liberté de la conscience ; je pensais que le caractère n'était rien autre que le bouquet de maximes, plus morales que psychologiques, où le voisin résume son expérience de nous⁴⁶ ». De là l'importance de ces stéréotypes et petites voix entêtantes qui occupent la conscience des figures du *Mur*. Il ajoute ensuite : « C'est cette année seulement, à l'occasion de la guerre, que j'ai compris la vérité : certes le caractère ne doit pas se confondre avec toutes ces maximes-recettes des moralistes, "il est coléreux, il est paresseux, etc.", mais c'est le projet premier et libre de notre être dans le monde. » Certes, il faut noter que cette entrée de Carnet s'ouvre sur la revendication ironique de sa propre frivolité, à l'image de Gide, dont il hésite à faire un « caractère particulier à certaines gens dont je suis⁴⁷ », et Sartre va faire l'aveu d'une singulière capacité à juger soi-même du « degré de sérieux qu'il convenait de prêter à la situation⁴⁸ », comme résistance à l'esprit de sérieux propre à la conscience bourgeoise. Si la découverte de son historicité ne va pas le reconduire à cet esprit de sérieux, elle confirme son appétence pour la fécondité du jeu, et le porte à convertir ses réflexions sur le *caractère* comme conscience vide mais socialement comblée, en rêverie sur la *personne*, dont la vie demeure un libre jeu face au monde⁴⁹. Si les personnages se heurtent tous au « mur » de l'existence, c'est que leur jeu reste inaccompli, qu'ils ne sont encore que des consciences saturées d'autrui, truquant mal leur jeu face aux données du monde. Néanmoins, la tension entre leur altération intime profonde et leur lourde incarnation dans une réalité très concrète parvient à en faire des figures saisissantes pour le lecteur.

§27

Les nouvelles du *Mur* proposent cinq parcours, de la promesse d'un visage, de l'esquisse d'un caractère appelé par une situation, d'un ensemble de déterminations *intrigantes* ou de la mise en œuvre narrative d'une « transparence intérieure », jusqu'au figement d'une grimace (une moustache, un rire). Sartre faisait dire à Roquentin, dans

⁴⁶Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, entrée du 11 mars 1940, dans *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 615.

⁴⁷*Ibid.*, p. 614.

⁴⁸*Ibid.*, p. 615.

⁴⁹*Ibid.*, p. 618.

La Nausée, que « lorsqu'on regarde en face un visage éclatant de droit, au bout d'un moment, cet éclat s'éteint, qu'un résidu cendrex demeure : c'était ce résidu qui m'intéressait⁵⁰. » Il ne semble cependant pas que la caractérisation ultime des figures qui peuplent *Le Mur* puisse se réduire à un reste inanalysable, ou à une progressive extinction. Ce résidu est en effet un résidu efficace : la promesse du visage, à travers l'illusion du caractère, a nourri l'attention, voire une certaine sympathie du lecteur – qui se laisse progressivement piéger⁵¹, au fur et à mesure que le récit progresse, mais pour mieux se ressaisir à chacun des indices qui figent le personnage en « type », en menteur, en fou, en criminel, en hypocrite, voire en chef... La puissance tragique des crises et des « murs » rencontrés, l'attention au détail des discours, pensées, jugements, sensations des personnages leur donnent une étrange capacité à résister à l'analyse. C'est peut-être là l'aspect lisse des « statues », « pas encore tout à fait vivantes » et à « l'air malicieux » (p. 74) qui saisissent Ève, en quête de lucidité – et qui terrifient Pierre, qui s'est abandonné.

Quelques mots à propos de : Hélène Baty-Delalande

Hélène Baty-Delalande est maîtresse de conférences à l'université Rennes 2 en littérature française du XXe siècle et membre du CEL-LAM. Ses travaux portent notamment sur les formes narratives au XXe siècle, les écritures de l'Histoire, les écritures de soi et les correspondances, ainsi que sur les sociabilités littéraires (Martin du Gard et les écrivains liés à la NRF, Aragon, Romains, Malraux, Gide, Drieu la Rochelle, Sartre, Guilloux, Paulhan, Beauvoir, etc.). Elle a récemment participé à l'édition des *Mémoires* de Beauvoir dans la collection de la Pléiade, et publié les correspondances de Drieu la Rochelle avec Paulhan, ainsi que de Gide avec Marcel de Coppet (avec Pierre Masson).

⁵⁰Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938), *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 106.

⁵¹Sur cette question du piège, voir Jean-François Louette, « "Erostrate" ou comment infecter le langage des Justes », *RSH*, 2018, repris dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, p. 63-96.

Pour citer cet article

Hélène Baty-Delalande, « Des « statues qui volent » ? Sur les personnages sans caractère du *Mur* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/688>.

D'une « continuité mystérieuse » dans *Le Mur*

Jean-François Louette

§1 Un recueil de nouvelles se définirait par quatre invariants¹. La pluralité de textes (ou polytextualité) : il en faut évidemment au moins deux. Parmi les publications de la collection « La Renaissance de la nouvelle », chez Gallimard, *Les Extravagants* de Paul Morand (décembre 1936) ne rassemble que « Milady » et « Monsieur Zéro ». Mais dans *Cœurs d'occasion* (juin 1937) d'André Thérive, on lit trente-sept nouvelles de cinq à sept pages. Cinq, comme dans *Le Mur*, et comme les doigts d'une main, s'avère un nombre fréquent : *Jason. Portrait des Tropiques*, de Félix de Chazournes, octobre 1935 ; *Héry*, d'Ignace Legrand, mars 1936 ; *Faux passeports*, de Charles Plisnier, publié chez Corréa en 1937 (et prix Goncourt).

§2 La discontinuité : il s'agit de textes séparés et autonomes. Preuve expérimentale, l'extraction en est toujours possible ; une nouvelle est ce type de texte que l'on peut toujours lire seul : « La nouvelle n'est pas la partie d'un tout ; la nouvelle préexiste à l'ensemble² ».

§3

¹Je suis André Carpentier et Denis Sauvé, « Le recueil de nouvelles », *La Nouvelle au Québec*, *Archives des lettres canadiennes*, tome IX, Fides, 1996, p. 29.

²*Ibid.*, p. 22.

La permutabilité : il est certes possible, mais peu avisé de lire d'abord le dernier chapitre de *La Chartreuse de Parme*, tandis que le lecteur a « tout loisir de décider quelles nouvelles il lira, et dans quel ordre³ ».

§4

Enfin, la contiguïté dans l'épaisseur du volume, laquelle mène à une « *superposabilité* » qui engendre du sens par interaction ; dès lors, « le recueil concourt à produire du sens qui n'est pas dans chacun des textes », ou du moins pas aussi nettement⁴.

§5

Ce sens supplémentaire, comment le désigner ? Si l'on conjoint à l'esquisse théorique le ton fantastique, on écrira : « Tout recueil crée un fantôme : celui du livre comme ensemble clos, uni, homogène. Car telle est la force du *support* (le volume, sa reliure, sa couverture), relayée par la force de la *signature* (l'instance auctoriale, d'un niveau supérieur aux textes réunis) et celle de l'*intitulé* (l'hyperonyme du titre, mécanisme majeur de la mutation de l'hétérogène en homogène)⁵ ». Ou bien l'on se souviendra d'un bel article de Maurice Blanchot à propos de nouvelles de Marcel Arland : « Chacune d'elles exprime tout l'ouvrage, elle est elle-même et tout ce qu'elle deviendra en se composant avec toutes les autres. On en entend la voix unique et on pressent l'harmonie qu'elle doit former dans un chœur encore absent. L'écho est comme antérieur au son primitif [...] » – relevons le goût du paradoxe, bien connu chez le critique, qui poursuit : « Cette continuité mystérieuse entre des moments que l'apparence sépare nous paraît être un des charmes singuliers des recueils de nouvelles [...] »⁶.

§6

« Cette continuité mystérieuse ».... a en effet intrigué les premiers lecteurs – je veux dire, les critiques en 1939. Le problème de l'unité du recueil *Le Mur* suscite alors cinq types de réponse⁷. Bien qu'il apprécie fort le livre, André Thérive la juge inexistante, dans un journal très respecté comme *Le Temps*. D'autres critiques parlent d'une hétérogénéité relative : « L'Enfance d'un chef » se situant à part (« une certaine intention sociale, une satire des mœurs » y ramène à un ordre de préoccupations « moins essentiel », plus dépendant des « contingences » – historiques, politiques – que, par exemple, dans « La Chambre »). Mais pour Pierre Loewel, c'est « Le Mur » qui diffère tel le pouce opposable : seul texte dont le héros serait normal. Selon un troisième type de lecture, le recueil suivrait une courbe descendante quant à la qualité des nouvelles. André Rous-

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 32 et 35.

⁵ Jan Baetens, « Discohérence et mise en recueil », *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Irène Langlet éd., Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 135.

⁶ « L'art de la nouvelle », 21 juillet 1943, *Chroniques littéraires du « Journal des débats »*. Avril 1941-août 1944, Gallimard, 2007, p. 431.

⁷ Voir le dossier d'articles que j'ai rassemblés dans *Études sartriennes*, n° 24, Garnier, 2020, p. 131-185.

seaux : « les deux premières sont excellentes, et les deux suivantes moins bonnes, et la dernière fort médiocre ». Même idée chez Jean-Pierre Maxence. On s'étonne que Henri Guillemin, ancien condisciple de Sartre à l'École normale supérieure, défende une position identique : « J'ai retrouvé, après deux ans, en relisant "Le Mur", la même émotion, la même admiration bouleversée que jadis ; mais du "Mur" à "L'Enfance d'un chef", quelle retombée, ou, plus prosaïquement, quelle dégringolade ! ». Jean Vaudal, dans *La NRF*, se montre plus nuancé : « Si "Intimité" ou "La Naissance d'un chef" (*sic*) sont de curieux récits, d'une puissante couleur, nous pouvons placer bien au-dessus "Le Mur", "La Chambre" ». Pour quelques-uns la courbe, quoique globalement descendante, commence par un petit sursaut : Thérive estime que « La Chambre » est « supérieure encore » au « Mur », opinion que partagent Camus et Vaudal. Mais, si l'on écarte les réactions d'ordre politique (Rousseaux, Maxence, très à droite), pourquoi parler de qualité qui diminue ? Selon Guillemin, dans les deux dernières nouvelles, les personnages manqueraient de taille et de force : « Ce que Sartre a précisément voulu peindre, en eux, ce sont des créatures à vau-l'eau, inconsistantes, qui font à la surface de ce monde leur petit bruit dérisoire ; des papillons du néant ». Joue peut-être aussi, explication plus intéressante, le *topos* selon lequel le comique serait d'un ordre inférieur. Or « Érostrate », « Intimité » et « L'Enfance d'un chef » sont des nouvelles moins sérieuses que « Le Mur » et « La Chambre » : il entre dans « Érostrate » du grotesque, et « Intimité » se « développe aussi, la scatologie aidant, sur le plan du bouffon » écrit Vaudal, qui n'a guère dû apprécier les caleçons sales d'Henri, et le gros orteil de Lulu dans son drap troué. Des nouvelles moins tragiques aussi : selon V. S. Pritchett (en 1945), les deux premières nouvelles atteignent une « horreur à vous donner des sueurs froides, et absolument inoubliable ». Quatrième position : il y aurait égalité de niveau... dans la qualité ou l'absence de qualité. Pierre Loiselet fait du titre même du recueil le symbole de sa valeur inaltérable : « Il y a des années que je n'avais pas lu des nouvelles d'une telle densité. C'est plein. C'est dur. Le temps s'y cassera les dents ». En revanche, totale absence de qualité, faute de santé, selon *Combat*, mensuel d'extrême droite : *Le Mur* serait un recueil de nouvelles « où s'échantillonnent divers types de pervers », catalogués dans les traités de psychiatrie. Enfin, beaucoup reconnaissent l'unité du recueil, mais en se bornant à paraphraser la Prière d'insérer rédigée par Sartre. Sauf Camus, dont l'idée est fort intéressante : « *La Nausée*, déjà s'attachait à faire une histoire quotidienne d'un cas exceptionnel », il en irait de même dans *Le Mur*, où Sartre voudrait « démontrer que le plus pervers des êtres agit, réagit et se décrit comme le plus banal », Paul Hilbert comme Lucien Fleurier. Reste que Pablo Ibbieta n'est ni pervers ni banal.

On le voit : le problème de l'unité du recueil est volontiers posé en termes axiolo-

giques. Il faudrait examiner longuement cette question de la valeur, la rattacher à l'équilibre entre variété et unité, rappeler aussi comment le recueil débute par la nouvelle d'allure la plus classique, et se termine par un texte hors normes. Mais pour explorer sa « continuité mystérieuse », on suivra trois voies, ou logiques qui peuvent présider à l'organisation d'un recueil : éditoriale, auctoriale, et « lectorale »⁸.

UNE LOGIQUE ÉDITORIALE

§8 La forme « recueil de nouvelles » possède évidemment une histoire, qu'on peut résumer ainsi : « Jusqu'au XIX^e siècle le seul mode de publication de la nouvelle est le recueil. À partir du XIX^e siècle l'habitude est de faire paraître la nouvelle d'abord dans une revue de littérature générale (la *Revue de Paris*, la *Revue des deux mondes*), dans un collectif (les *Keepsake* à l'époque romantique), dans les journaux (Maupassant). Prépublication qui n'est qu'une étape : après la parution de plusieurs textes, l'auteur les réunit en volume⁹ ». Dans les années trente, la publication de nouvelles dans la presse devient plus rare. Le recueil ne s'en trouve que plus nécessaire.

§9 Certes, le grand siècle de la nouvelle, c'est le XIX^e (et Sartre a lu, pour se borner à la tradition française, Mérimée et Barbey, Maupassant, Villiers et Schwob). De 1925 à 1939, *La NRF* donne au total cent deux nouvelles, mais « aucun article de fond sur la nouvelle, son esthétique, sa place dans l'histoire littéraire » : par cette « place de second ordre », il se confirmerait qu'au XX^e siècle la nouvelle entre dans un « purgatoire »¹⁰. La situation se modifie pourtant quelque peu dans les années trente. À preuve deux indices. Dans le *Mercury de France* du 1^{er} mai 1931, John Charpentier ouvre ainsi son compte rendu d'un recueil de nouvelles signé Jean Pallu, *L'Usine*¹¹ : « La nouvelle, genre si longtemps discrédité, trouverait-elle un regain de faveur ? Voilà plusieurs fois, en tout cas, que depuis quelque temps, des recueils de courts récits paraissent, et qui ne se composent pas seulement de ceux-là qui ont paru dans les journaux et dont on fait tant bien que mal un

⁸René Audet, *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, p. 15-17.

⁹René Godenne, « Les revues de nouvelles d'expression française au XX^e siècle (1911-2000) », *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, Bruno Curatolo et Jacques Poirier éd., Éditions universitaires de Dijon, 2002, p. 149.

¹⁰Yvon Houssais, « Nouvelles et nouvellistes dans *La NRF* de 1925 à 1939 », *Roman 20-50*, n° 41, juin 2006, p. 145 et 146. Mais dans plus d'une note ou même notule de *La NRF*, durant cette période, sont suggérés des principes du genre : ainsi fait Marcel Arland dans son compte rendu du recueil d'Ignace Legrand, *Héry*, *La NRF*, 1^{er} juin 1936, p. 968-970.

¹¹Rieder, 1931, rééd. La Thébaïde, 2018.

bouquin ». D'autre part, en 1934 Paul Morand se voit confier par Gallimard la direction de cette collection nommée « La Renaissance de la nouvelle », qui vivra jusqu'en 1939¹². En 1935-1937, Beauvoir, la première, et Sartre, qui a fini l'essentiel de *La Nausée*, écrivent respectivement les cinq nouvelles de *Primaute du spirituel*¹³ et les cinq nouvelles du *Mur*. Sans doute tous deux sont-ils sensibles à une certaine renaissance du genre. Faut-il aller jusqu'à dire qu'ils misent sinon sur la possibilité d'être accueillis dans la nouvelle collection que dirige Morand (mais ils n'ont jamais eu d'affinités avec lui), du moins sur le phénomène éditorial en cours ? Un Bourdieu ou une Boschetti aurait sûrement défendu cette idée.

§10

Par ailleurs, l'organisation du *Mur* s'éclaire un peu si l'on examine le jeu entre les trois ordres des textes : de rédaction, de prépublication, et lors de la parution du livre. D'une part, Sartre ne s'en tient pas, pour son recueil, à l'ordre de la rédaction. Il a écrit « Érostrate » en 1936, et plus précisément à partir de l'été 1936¹⁴. Il a ébauché « La Chambre » en 1935 ou 1936, mais ne l'a terminée qu'en mai 1937¹⁵. « Intimité » est achevée lorsque Sartre rend visite à Paulhan le 30 avril 1937¹⁶. Il en va de même pour « Le Mur »¹⁷. Quant à « L'Enfance d'un chef », Sartre est en train de l'écrire à Pâques 1938 et l'achève au début ou courant juillet 1938¹⁸. S'il avait fait paraître ses nouvelles dans l'ordre de leur rédaction (achevée), avec « Érostrate » en ouverture, la continuité avec la satire antihumaniste de *La Nausée* aurait été encore plus visible. Quant à la fin, qui aurait fait suivre « Le Mur » par « L'Enfance d'un chef », de ce recueil virtuel, elle aurait en-

¹²Premier titre : Edgar Poe, *Le Sphinx et autres contes bizarres*, a. i. du 17 octobre 1934. Le livre s'ouvre par une brève préface de Morand, réflexion sur le genre de la nouvelle, mais sans un mot sur la question du recueil.

¹³Refusées par Gallimard en 1937, par Grasset l'année suivante. Publiées en 1979 sous le titre *Quand prime le spirituel*, elles le seront à nouveau sous le titre *Anne, ou quand prime le spirituel*, Gallimard, Folio, 2006.

¹⁴*La Force de l'âge, Mémoires*, Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone éd., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2018, p. 619, et Geneviève Idt, « Le Mur » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, Larousse, 1972, p. 11.

¹⁵*La Force de l'âge*, op. cit., p. 511 et lettre au Castor du 11 mai 1937, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Gallimard, 1983, t. 1, p. 149. Tous les textes de Sartre cités dans cette étude sont publiés chez Gallimard.

¹⁶Voir la lettre de Sartre à Beauvoir, 30 avril 1937, op. cit., p. 115.

¹⁷Que Lionel de Roulet lit en même temps que « Dépaysement » et « Érostrate » en avril 1937, *Lettres au Castor*, op. cit., t. 1, p. 111.

¹⁸Voir *La Force de l'âge*, op. cit., p. 656 et 659 ; *Lettres au Castor*, op. cit., t. 1, p. 210 ; lettre de Beauvoir à Bost, 31 juillet 1938, Beauvoir, Bost, *Correspondance croisée 1937-1940*, Gallimard, 2004, p. 37 ; ainsi que de Sartre à Paulhan, 1^{er} août 1938 : « Je viens de finir ma nouvelle "L'enfance d'un chef" » (*Situations, I*, nouvelle édition, 2010, p. 379).

core plus nettement – mais de façon un peu manichéenne ? – marqué le basculement de l'auteur vers la politique.

§II

D'autre part, si l'on met de côté « Érostrate » et « L'Enfance d'un chef », qui n'en ont pas connu, pour les trois autres nouvelles les prépublications en revues – « Le Mur » dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} juillet 1937, « La Chambre » dans *Mesures*, 15 janvier 1938, « Intimité » dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} août et 1^{er} septembre 1938 – ont eu lieu selon un ordre qui, lui, sera reproduit tel quel lors de la publication en recueil en février 1939. D'où se tirent deux minces conclusions : le lecteur amateur retrouve ces nouvelles dans l'ordre même selon lequel il a pu les découvrir, bénéficiant d'un certain effet de familiarité ? Mais deux nouvelles sur cinq sont inédites à la parution du recueil : argument de vente.

§I2

Dernière remarque, sur ce plan de la logique éditoriale : le rôle de Jean Paulhan est grand. Ce n'est plus Brice Parain qui chez Gallimard s'occupe de Sartre, comme pour *La Nausée* (lui demandant moins d'obscénité et moins de populisme). C'est Paulhan en personne. Il le lance, comme l'a montré Geneviève Idt¹⁹ ; Paulhan veut que « Le Mur » soit « la première œuvre » (littéraire) de Sartre à paraître en revue : un coup de maître pour un début²⁰ ; et le directeur de *La NRF*, dans ses lettres, fait l'éloge du « Mur » – ainsi à Gaston Gallimard, à Marcel Arland, à Francis Ponge.

§I3

D'autre part, l'écrivain et son éditeur discutent ensemble. De l'audace générale : ces nouvelles sont « un peu... heuh... heuh... libres. Je touche aux questions en quelque sorte – sexuelles », dit Sartre à Paulhan²¹, lequel fera paraître « Intimité » dans *Mesures*, qui ne constitue pas la vitrine officielle de Gallimard comme *La NRF*. Ils discutent aussi de chaque nouvelle ? En tout cas, à l'automne 1938, du contenu de « L'Enfance d'un chef » que Paulhan vient de lire²². Et, ce qui ici nous importe avant tout, ils débattent de l'ordre dans lequel les nouvelles vont être données à lire. Dans la même lettre de l'automne 1938, Sartre écrit : « L'ordre me paraît devoir être : *Le Mur* – *Érostrate* – *La Chambre* – *Intimité* – *L'Enfance d'un chef*. En tout cas je tiens à 1-3-5, pour 2 et 4 on peut évidemment renverser leur ordre. Pourtant j'aimerais mieux qu'*Intimité* vînt après *La Chambre*, à cause de je ne sais quelle priorité du tragique sur le grotesque ». Sont associées 2 et 4, point important, auquel on reviendra. Quant à 1-3-5, Sartre y tient, mais... pas

¹⁹Dans un article fort important : « L'émergence du "phénomène Sartre" de la publication du "Mur" (juillet 1937) à l'attribution du prix populiste (avril 1940) », *La Naissance du phénomène Sartre. Raisons d'un succès 1938-1945*, Ingrid Galster éd., Le Seuil, 2001, p. 47-85.

²⁰Lettre au Castor, mai 1938, *op. cit.*, t. 1, p. 146.

²¹Il le raconte à Beauvoir dans sa lettre du 30 avril 1937, *op. cit.*, t. 1, p. 115.

²²Lettres au Castor et à quelques autres, *op. cit.*, t. 1, p. 218.

tant que ça, à voir l'ordre définitif. Est-ce donc Paulhan qui a eu l'idée de placer *Érostrate* au cœur du recueil, entre *La Chambre* et *Intimité* ? Quoi qu'il en soit, il y a un peu de flottement, je n'ose dire de la contingence.

§14

Enfin, toujours dans cette même lettre, Sartre demande à Paulhan son avis sur la « courte préface » qu'il pense rédiger, pour répondre aux critiques, suscitées par la parution de *La Nausée* et que celle du *Mur* risque de raviver, selon lesquelles il se complairait dans la fange : « Auriez-vous la bienveillance de me dire si vous pensez qu'il faut "s'expliquer" ou qu'il vaut mieux laisser dire et se taire ? ». Paulhan l'a donc encouragé à écrire ce qui deviendra une Prière d'insérer, dans laquelle Sartre va en fait insister non point sur son peu de goût pour la fange, mais sur l'unité du recueil selon un axe philosophique. La philosophie contre la fange : geste platonicien en un sens, Sartre se montrant plus assuré que Socrate, embarrassé par Parménide qui lui demandait s'il existe des Idées du poil, de la crasse, etc.

UNE LOGIQUE AUCTORIALE

§15

Un recueil autographe de nouvelles est censé répondre à une intention d'auteur-architecte, qui construit sa composition d'ensemble. Les deux maîtres du genre, dans les années trente, y insistent. Morand ouvre ainsi sa brève préface à son recueil *Rococo* (Grasset, 1933) : « Chacune des nouvelles qui composent un recueil ne devrait être que la vue perspective d'un sujet central, capté sous un angle différent : ainsi l'idée motrice de l'ouvrage se trouverait aussi nettement cernée que par les chapitres d'un roman ». Et de même Arland lorsqu'il rédige, pour son recueil *Les Plus Beaux de nos jours* (Gallimard, avril 1937), une Prière d'insérer que Sartre avait aussi pu lire dans les Annonces de *La NRF*²³ : « Voici douze nouvelles d'inspiration commune, qui tendent à *composer* un livre. / Chacune d'elles est construite autour d'une journée, parfois autour d'une heure, choisie dans la vie de mes personnages ».

§16

C'est en soulignant lui aussi l'unité d'inspiration du *Mur* que Sartre rédigera sa propre Prière d'insérer. Mais la question est délicate. Certes, « [...] j'ai toujours pensé à faire une "œuvre", c'est-à-dire une série d'ouvrages reliés les uns aux autres par des thèmes communs et reflétant tous ma personnalité », écrit Sartre en 1939²⁴. Mais est-ce que cette anticipation est allée jusqu'à penser le plan d'ensemble d'un recueil de nouvelles avant même de se mettre à les rédiger ? Et puis une assez longue genèse plaiderait en faveur

²³Par exemple dans la livraison du 1^{er} juin 1937, p. 211.

²⁴*Carnets de la drôle de guerre*, 2 décembre 1939, « *Les Mots* » et autres écrits autobiographiques, J.-F. Louette éd., Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 361.

d'un ordre trouvé *a posteriori* : la première nouvelle publiée (« Le Mur ») l'est en juillet 1937, alors que la dernière n'est pas encore écrite (« L'Enfance d'un chef ») et ne sera achevée qu'un an plus tard, et au moins deux ans après la première à avoir été rédigée complètement, à savoir « Érostrate ». Enfin, comme on a vu, selon les discussions avec Paulhan, l'ordre n'était pas tout à fait arrêté, sauf, en fait, pour les nouvelles 1 et 5.

§17

Néanmoins, non seulement Sartre a revendiqué l'unité globale de son œuvre, mais aussi l'unité à l'intérieur de chaque œuvre. Il adopte la « loi esthétique formulée par Valéry, selon laquelle un élément quelconque d'une œuvre d'art doit toujours entretenir une pluralité de rapports avec les autres éléments²⁵ ». Cette loi définit aussi bien le style, travail qui « ne consiste pas tant à ciseler une phrase qu'à conserver en permanence dans son esprit la totalité de la scène, du chapitre, et, au-delà, du livre entier. Si vous avez cette totalité, vous écrivez la bonne phrase. Si vous ne l'avez pas, votre phrase détonnera ou paraîtra gratuite²⁶ ». Il arrive aussi à Sartre de citer un texte célèbre de Mallarmé rêvant d'un « livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard²⁷ ».

§18

Persistance d'un principe classique ? Non point. D'une part, Sartre se situe implicitement du côté du baroque lorsqu'il déclare que son œuvre est « *en mouvement* », et qu'il faut apprendre à la lire comme telle, c'est-à-dire à « voir toujours dans l'idée exposée à un moment donné la suite en transparence de cette même idée dans les œuvres suivantes²⁸ ». D'autre part, il opposera, dans le troisième tome de *L'Idiot de la famille*, la théorie romantique de l'inspiration (l'artiste prend « pêle-mêle le tout-venant ; que de diamants mais que de scories ! »), aux rigoureux principes qu'adoptent, après 1850, les pères de la modernité littéraire, Flaubert puis Mallarmé : le hasard étant exclu du texte littéraire, aucun mot, aucune phrase, aucun paragraphe ne doit y être remplaçable ; dès lors « chaque élément du discours doit entretenir à tous les niveaux avec tous les autres éléments et avec la totalité signifiée le plus grand nombre *possible* de relations intention-

²⁵ « M. François Mauriac et la liberté », *Situations*, I, op. cit., p. 54. De Valéry, voir par exemple « Littérature » (1941), repris dans *Tel quel* : « Toutes les parties d'une œuvre doivent "travailler" », « Les parties d'un ouvrage doivent être liées les unes aux autres par plus d'un fil ».

²⁶ « Autoportrait à soixante-dix ans », *Situations*, X, 1976, p. 138.

²⁷ *L'Idiot de la famille*, t. 3 [1972], rééd. 1988, p. 185 ; voir aussi t. 1, 1971, p. 971, où Sartre précise que pour que cette définition de la beauté ne se réduise pas à un formalisme, encore faut-il que la diversité liée dans l'unité ne soit pas « quelconque ».

²⁸ Entretien avec Sartre, « L'écriture et la publication » [1979], Michel Sicard, *Essais sur Sartre*, Galilée, 1989, p. 350. En vertu de quoi j'ai essayé de lire « Le Mur » en fonction des textes de Sartre qui reviennent sur cette nouvelle, voir « Sartre et la mort : "Le mur" et après », *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, Genève, La Baconnière, 2019.

nelles²⁹ ».

§19

Comment parvenir à cette unité, dans le cas du *Mur* ? Sartre écarte les procédés traditionnels de l'unification par un narrateur premier d'un récit-cadre, ou celui de la discussion entre devisants³⁰. Distinguons cinq gestes auctoriaux : l'éviction de deux nouvelles ; le choix d'un titre et l'orientation donnée à la prière d'insérer ; l'exploitation du concept de situation-limite ; le jeu avec la notion de cas ; la figuration de soi.

§20

1) Sartre écarte deux nouvelles. L'une dont on ne sait rien sinon le titre, « Un obstiné ». Et « Dépaysement », écrite en 1937 – après « Érostrate » donc –, et qu'on peut découvrir dans les *Œuvres romanesques*. Mais, repensant à cette nouvelle en attendant que Paulhan le reçoive, Sartre la trouve « bien moche³¹ ». Pourquoi ? Audry est un Parisien qui par le voyage cherche à échapper au sentiment que sa vie est faite : la nouvelle relate une journée qu'il passe à Naples, quittant les itinéraires balisés (le tourisme à la Barrès, qui mène au temple de Paestum) pour découvrir (à la Gide) les quartiers populaires de la ville. On voit les enjeux : comment échapper à l'exotisme facile ? Au pittoresque qui tente de prolonger et de fixer par l'écriture la jouissance face à un monde enchanté ? N'entrons pas dans les détails³². Disons simplement qu'en même temps que « Dépaysement », Sartre répudie tout le sous-genre de la nouvelle d'atmosphère. C'est Lulu qui rêve de pratiquer ce qu'on devrait appeler la « peinture d'atmosphère », dans « Intimité » : Nice, « il paraît que c'est si beau, il y a des petites rues italiennes et des linges de couleur qui sèchent au soleil, je m'installerai au soleil et je peindrai, et des petites filles viendront regarder ce que je fais³³ » (p. 139). Un tel projet relève à la fois du cliché, comme les expressions employées mentalement par Lulu, et de la mièvrerie, mimée ou suggérée, comme souvent dans *Le Mur*, par la polysyndète. L'avis de l'auteur apparaît à la faveur de l'exclamation à double sens qui suit immédiatement : « Saloperie ! ». Pour Lulu, elle prend sens avec l'aval du texte, désignant la tache humide que le sperme de son amant a laissée sur le drap. Mais quant à Sartre, elle vaut pour l'amont : voilà bien de la peinture ou de la littérature pour plaire aux petites filles.

§21

²⁹ *L'Idiot de la famille*, t. 3, op. cit., p. 185-186.

³⁰ Voir Victor Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman » [1929], *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, T. Todorov éd., Le Seuil, 1965.

³¹ Lettre de Sartre à Beauvoir, 30 avril 1937, op. cit., t. 1, p. 114.

³² Voir Geneviève Idt, « Bluettes sartriennes », *Maupassant miroir de la nouvelle*, Jacques Lecarme et Bruno Vercier éd., Presses universitaires de Vincennes, 1988, p. 243-258 ; et Bruno Thibault, « “Dépaysement” : une nouvelle “manquée” de Jean-Paul Sartre », *French Forum*, vol. 16, n° 1, January 1991, p. 81-90.

³³ Jean-Paul Sartre, *Le Mur* [1939], Folio, 2011, p. 139. Les autres citations du texte seront tirées de cette édition, avec le numéro de page entre parenthèses dans le corps de l'article.

Dès lors, pas d'exotisme et pas d'effets d'atmosphère dans *Le Mur*. Toutes les nouvelles se situent en France, et pour l'essentiel à Paris. Sauf évidemment « Le Mur », qui, par sa place, assure une transition avec la nouvelle d'atmosphère, rejetée mais à quoi *aurait pu* ressortir ce texte situé en Espagne. Cette ouverture signifie : voyez, moi je ne fais pas du Morand (nouvelles cosmopolites), ou du Barrès, celui des impressions de voyage (*Du sang, de la volupté et de la mort*, 1894, *Greco ou le secret de Tolède*, 1911), mon Espagne est toute différente. Je montre la triste réalité de la guerre civile actuelle, en favorisant la proximité du lecteur avec un combattant espagnol républicain, Pablo. Et ce point de vue empathique se trouve être... l'opposé même du pittoresque, selon la définition que Sartre donnera : « À l'origine du pittoresque, il y a la guerre et le refus de comprendre l'ennemi : de fait, nos lumières sur l'Asie nous sont venues d'abord de missionnaires irrités et de soldats », si bien que cultiver le pittoresque c'est goûter « l'aristocratique plaisir de compter les séparations » – je me coupe les cheveux, mais le Chinois natte les siens, l'Espagnol mange de la soupe, mais froide, etc.³⁴. Dans « Le Mur », on trouve la guerre mais sans le pittoresque ; et, grâce à Pablo, pas de séparation entre le lecteur et l'Espagnol... républicain, du moins.

§22

2) Le choix du titre contribue à l'unité du recueil. Occurrences et sens du mot *mur*, paronymes et métaphores associées ont déjà été étudiés, et questionnés : l'effet réel du titre est peut-être limité³⁵. *Le mur* : voilà pourtant à quoi se rattachent d'emblée et « La Chambre » – quatre murs, on comprend pourquoi ce titre fut préféré à « Les Statues volantes³⁶ » –, et « Intimité » (entre quatre murs). La folie forme un mur infranchissable entre Ève et Pierre, à qui Flaubert donnait déjà l'exemple, lui qui s'est « aliéné à sa chambre », et qui demande que « les autres reprennent à leur compte l'impénétrabilité des murs – symbole de sa propre impénétrabilité³⁷ ».

§23

Le statut de la Prière d'insérer fait lui aussi débat. Sartre « découvre après coup un lien entre les cinq nouvelles dont la rédaction s'est échelonnée sur deux ans et dont la réunion en recueil n'était pas prévue au début » – il avait pourtant dès le début des années trente le projet d'un recueil³⁸. À lire cette prière, on remarque un peu de hâte dans les résumés des nouvelles, comme l'indique également l'erreur sur le prénom, Lulu

³⁴ « D'une Chine à l'autre » [1954], *Situations, V. Colonialisme et néo-colonialisme*, 1964, p. 7.

³⁵ Voir G. Idt, *op. cit.*, p. 32-33 et Ninette Bailey, « Le mur dans *Le Mur* : étude d'un texte à partir de son titre », *L'Esprit créateur*, vol. XVII, n° 1, printemps 1977, p. 36-50.

³⁶ Lettre au Castor d'avril 1937, *op. cit.*, t. 1, p. 94.

³⁷ *L'Idiot de la famille*, t. 2, 1971, p. 1877.

³⁸ G. Idt, *op. cit.*, p. 31, et Michel Rybalka, *Œuvres romanesques*, Michel Contat et Michel Rybalka éd., Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 1803.

devenant Lola³⁹. Mais aussi beaucoup d'habileté.

§24

« Personne ne veut regarder en face l'Existence. Voici cinq petites déroutes – tragiques ou comiques – devant elle, cinq vies⁴⁰ » : un tel début apparaît comme variation sur une maxime célèbre de La Rochefoucauld – « Ni le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » – ou plutôt sur la citation fautive qu'on en fait souvent : « le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face ». Donc Sartre s'inscrit dans une tradition littéraire, celle des moralistes, ce qui rend raison d'un des thèmes majeurs du recueil, la dénonciation des mensonges et comédies sous diverses formes.

§25

Moraliste, mais aussi philosophe. Introduite en France dans les années trente, évoquée dans *La NRF*, qui n'ignore pas Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, et pas non plus Gabriel Marcel, la notion d'Existence figure à la première et la dernière ligne de cette Prière d'insérer, dotée d'une majuscule d'autant plus intimidante que Sartre ne prend pas la peine de donner des explications. « L'Existence est un plein que l'homme ne peut quitter » constitue une chute heureuse pour autant qu'elle ramène au thème du mur qui emprisonne, mais pas très heureuse dans la mesure où l'existence va aussi de pair, dans « L'Enfance d'un chef », avec le vide et le néant.

§26

Au fond cette imprécision ne revêt qu'une importance relative. Compte avant tout la « besogne » (Bataille) du mot, son effet, dans le cadre d'une stratégie littéraire : Sartre indique ainsi l'écart avec trois types de nouvelles qui n'empruntent rien à la philosophie. D'abord, j'y reviens brièvement, les enjeux philosophiques marquent la différence du *Mur* avec la nouvelle d'atmosphère ou cosmopolite (de Barrès à Morand). Outre les facilités du tourisme et de l'exotisme, elle présentait un autre péril : la discontinuité – tendant à devenir un chaos bigarré de notations et d'impressions. Péril d'autant plus sérieux que la nouvelle est par définition un genre « haché » ; en mars 1940 Sartre relit le *Journal* de Jules Renard avec intérêt et dégoût : trop de laconisme ; et il conclut : « Si l'homme est une série hachée, mieux vaut faire des nouvelles⁴¹ ».

§27

D'où, en principe, l'intérêt de se tourner vers la nouvelle de type populiste, moins impressionniste, offrant plus de continuité. Pour le dire vite, le populisme, lancé en 1929 par Léon Lemonnier et André Thérive, s'est défini comme un renouvellement du naturalisme purifié de ses erreurs (scientisme, excès d'observation), comme un refus du roman snob et mondain à la Proust (« en finir avec les personnages du beau monde » et leur

³⁹Lola Montès, la danseuse romantique ? Lola, une des bonnes amies de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* ? La chanteuse Lola-Lola de *L'Ange bleu* de Sternberg (film sorti en 1930 à Paris) ? Lola, l'amie du jeune Boris dans *L'Âge de raison*, que Sartre est en train d'écrire lorsqu'il rédige cette prière d'insérer ?

⁴⁰*Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1897.

⁴¹*Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 643-644 (et « L'homme ligoté », *Situations*, I, op. cit., p. 332).

« psychologie emberlificotée », leur préférer les « petites gens » de la vie quotidienne, avec leurs métiers et leurs soucis d'argent), et par la revendication d'un langage simple et sincère, dru et ne reculant pas devant la « saveur populaire » : des « mots francs et directs⁴² ». Créé en 1931, le Prix populiste récompensa cette année-là *Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, lequel, malgré ses protestations, se retrouva dès lors étiqueté populiste. Lorsque Sartre dans sa Prière d'insérer parle de « cinq vies », sans doute a-t-il en tête à la fois la technique allusive de la nouvelle, qui aime à suggérer par concentration sur un moment de crise la totalité d'une vie, et le recueil de Dabit, *Trains de vie* (Gallimard, « La Renaissance de la nouvelle », mai 1936). Certes, mais Geneviève Idt a depuis longtemps souligné que la philosophie – et l'ontologie –, si importantes pour *Le Mur*, sont tout à fait étrangères au populisme⁴³.

§28

Enfin, si les nouvelles populistes donnent le bon exemple du refus d'un ton et d'une langue guindés, Sartre le pousse bien plus loin, jusqu'à la crudité érotique et scatologique. Voire jusqu'à un sous-texte sexuel insistant et provocateur – Rirette (p. 146) : « je possède ma Lulu sur le bout du doigt⁴⁴ ». Par son ambition philosophique et par cette audace, *Le Mur* s'écarte doublement de la nouvelle spiritualiste à la Marcel Arland – cible aussi de Beauvoir –, laquelle se veut toute pudeur, réserve et délicatesse, avec fines analyses psychologiques et grandes prétentions poétiques : « J'ai souhaité, pour chacune de mes nouvelles comme pour le livre entier, que la résonance humaine se confondît avec la résonance poétique » (prière d'insérer pour *Les Plus Beaux de nos jours*, Gallimard, 1937).

§29

3) Parmi les vastes lectures de Sartre, deux intertextes ont pu jouer un rôle fort important. Présenter des vies face à des murs, c'est les montrer, en termes philosophiques, en train d'affronter des situations-limites. Dans « Le Mur », le mot *situation* apparaît deux fois : « Tom ne se rendait pas compte de la situation et je voyais bien qu'il ne *voulait* pas s'en rendre compte » (p. 16) ; « Je me représentais la situation comme si j'avais été un autre » (p. 35). Mais qu'est-ce au juste qu'une situation-limite, selon Sartre ? Il

⁴²Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Jacques Bernard, La Centaine, 1930, p. 58-59, 71, et 79.

⁴³Article cité (2001), p. 74.

⁴⁴Pour résumer : *Le Mur* se distingue du populisme par ses enjeux philosophiques et par son extrême audace, mais aussi par les affects qu'il sollicite (le populisme est sérieux et joue sur la pitié pour les petites gens, *Le Mur* est cruel, et souvent drôle), et enfin par le refus d'exprimer directement son engagement politique (plus explicite, et sans recours à l'ironie, chez Dabit). Néanmoins, Sartre a tiré profit de trois techniques populistes : la « forme-vie », le jeu sur des micro-récits romanesques qui avortent, et l'intégration du langage du café et de la rue, voire de l'argot. Quant à la question du type de personnel diégétique, elle nécessiterait une assez longue analyse.

avait lu un long texte de Gabriel Marcel, « Situation fondamentale et situations-limites chez Karl Jaspers⁴⁵ », qui présentait les trois volumes de *Philosophie* publiés à Berlin en 1932. Plusieurs des concepts-clés de Jaspers seront repris et aménagés par Sartre : l'existence, comme « ce qui ne devient jamais objet » et se montre indéfinissable, la liberté radicale, l'opposition entre l'être comme subsistance, aussi nommé l'être en soi, et l'être comme liberté. Quant à ma situation, elle « me place à la frontière du monde et de l'existence⁴⁶ » ; réalité physique et psychique, c'est à la fois le champ d'action du *Dasein* (réalité humaine) et ses limites, ce qui m'interdit de me penser comme pur sujet connaissant, comme conscience générale. Et les situations-limites ? Ce sont celles qui sont « définitives » pour le *Dasein*, celles qui font sa condition humaine et qu'il ne peut modifier : « Elles sont comme un mur contre lequel nous cognons, contre lequel nous butons », écrit Jaspers que cite Marcel, avant de paraphraser : « une paroi contre laquelle nous nous heurtons⁴⁷ ». Une paroi, un *mur* !

§30

Jaspers propose une liste, que cite Gabriel Marcel : « le fait que je suis toujours impliqué dans des situations » (époque, sexe, âge, position sociale), « que je ne puis vivre sans lutte et sans souffrance, que je prends inévitablement la Faute sur moi, que je dois mourir – voilà ce que j'appelle des situations-limites⁴⁸ ». À partir de quoi une hypothèse a pu être avancée : l'ordre des nouvelles du *Mur* « semble renverser l'ordre de présentation chez Jaspers⁴⁹ ». Je dois mourir, et sous peu : ainsi Pablo et ses compagnons dans « Le Mur ». La Faute : Ève se sent coupable de ne pouvoir aider son mari. La lutte et la souffrance : « Érostrate ». La lutte et la souffrance, dans le combat entre les sexes : « Intimité ». Et « L'enfance d'un chef » met en avant la situation historique. Mais cette hypothèse néglige le fait que le Sartre du *Mur* ne fait que peu de place au péché, et elle me paraît assez imprécise : la lutte et la souffrance, voilà qui caractérise aussi bien « Le Mur » qu'« Érostrate » ; dans « La Chambre », la situation-limite n'est-elle pas avant tout la folie ? Et dans « Érostrate », en fait, le crime ?

§31

Il faudrait surtout ajouter que Sartre, revenant après la guerre sur les situations-limites, les définit par le fait qu'elles « présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes⁵⁰ ». Ce qui s'applique d'évidence aux trois premières nouvelles, et aussi aux deux

⁴⁵ *Recherches Philosophiques*, n° II, 1932-1933, p. 317-348.

⁴⁶ « Situation fondamentale et situations limites chez Karl Jaspers », art. cité, p. 326.

⁴⁷ Art. cité, p. 329 et 330.

⁴⁸ Art. cité, p. 329 (voir aussi p. 333).

⁴⁹ Grégory Cormann et Jérôme Englebert, « Des situations-limites au dépassement de la "situation". Phénoménologie d'un concept sartrien », *Sartre Studies International*, vol. 22, n° 1, 2016, p. 104.

⁵⁰ « Pour un théâtre de situations », *La Rue*, n° 12, novembre 1947, *Un théâtre de situations*, Folio, 1992, p. 21 (voir aussi p. 284 : Sartre s'intéresse aux réactions de ceux qui se trouvent dans des situations-limites).

dernières à condition d'admettre qu'il y a des équivalents symboliques de la mort : l'im-passe dans laquelle se trouve Lulu (elle ne *vit pas* faute d'être parvenue au Bonheur, dirait Rirette), et la décision finale de Lucien, qui abdique à jamais sa lucidité et sa liberté.

§32

De mon côté, j'ai tenté, afin d'obtenir une vue d'ensemble sur le recueil, de repartir des variations de Freud à propos du Président Schreber, dans les *Cinq psychanalyses* (traduit en 1935). Pour se défendre d'un fantasme de désir homosexuel, Schreber réagit par un délire de persécution ; or, avance Freud, les différentes formes connues de la paranoïa pourraient toutes se ramener à diverses façons de contredire une proposition unique, une phrase matrice⁵¹ : « Moi (un homme) je l'aime (lui, un homme) ». Il est tentant de lire les différentes nouvelles du *Mur* comme des variations sur une autre phrase matricielle, qui figure dans la lettre anti-humaniste de Paul Hilbert : « que peut être un homme qui n'aime pas les hommes ? ». Le lecteur jugera de la validité de cette hypothèse⁵².

§33

4) L'intérêt de cette référence à Freud tient aussi à ce que les *Cinq psychanalyses* constituent des récits de cas. Il en va de même pour les *cinq* nouvelles du *Mur*, et Lucien pense rendre visite à Freud pour lui déclarer : « Je n'ai pas le sou, mais je suis un cas » (p. 207). Aussi bien, la nouvelle comme genre, selon une généalogie « idéal-typique », se rattache au cas juridico-éthique (voir André Jolles, *Formes simples*) ; mais Sartre, jouant de toute la gamme des sens du mot, pense aussi au cas médical, au cas philosophique, voire à la casuistique amoureuse. Dans « Le Mur », le cas de Pablo soulève un problème de philosophie éthique, traité dans le souvenir fort probable de textes de Benjamin Constant (*Des réactions politiques*, 1797), et surtout de Kant (qui lui répond dans *Sur un prétendu droit de mentir par humanité*) : par son mensonge farceur et funeste, Pablo est-il responsable et coupable de la mort de son ami Ramon Gris ? Ou bien responsable, mais non coupable ? Ou encore coupable, mais non responsable, si la chose est possible, etc. ? La nouvelle de Sartre ne tranche certes pas le cas⁵³. Dans « La Chambre », la question serait double. D'une part : comment approcher d'un cas de folie ? Ni le rejet positiviste médical, le regard objectivant qui condamne les déchets, ni la passion subjective d'identification au fou (dans *Nadja*, Breton évoque « l'absence bien connue de frontière entre la *non-folie* et la folie ») ne sont pertinents. D'autre part : peut-on être conduit à vouloir tuer par amour ? *Préméditer*, comme fait Ève, un crime passionnel ? Etc.

⁵¹ *Cinq psychanalyses*, PUF, 1979, p. 308.

⁵² Voir J.-F. Louette, « À propos d'"Intimité" (*Le Mur*) », *Europe*, n° 1014, octobre 2013, repris dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie, op. cit.* (les p. 153-154).

⁵³ Aussi la critique a-t-elle pu soutenir que le texte penchait pour Constant (Adrian van den Hoven), ou à l'inverse pour Kant (Kevin W. Sweeney), ou suivait une voie proprement sartrienne (Juliette Simont).

§34

5) Enfin, une certaine *unité personnelle*, ou d'investissement et de figuration de soi, caractérise le recueil *Le Mur*. Faut-il le rappeler ? Les liens entre l'écrit fictionnel et le vécu de l'auteur se trouvent, dans les années vingt et trente du siècle dernier, conçus tout autrement que pendant ou après la période formaliste de la critique littéraire, et aussi que par le Proust du *Contre Sainte-Beuve*, opposant le moi social et le moi de l'écriture. Qu'on se tourne vers Thibaudet, vers Ramon Fernandez, ou vers Drieu la Rochelle, on voit affirmée une continuité entre le moi qui vit et le moi qui écrit : le second exploite « les directions infinies de [l']a vie possible » du premier (Thibaudet), ou bien (selon Drieu) ses parties vives et ses parties mortes, se peignant par doubles interposés, en pire ou en beau⁵⁴. Et les textes théoriques de Sartre sur la question du lien entre auteur et personnages fictifs vont dans le même sens, qu'on les trouve dans *L'Imaginaire* (distinction entre moi réel et moi imaginaire), les *Carnets de la drôle de guerre* (« Eux, c'est moi décapité », des mutilés sans plume), *Saint Genet* (« le créateur produit ses personnages pour vivre à travers eux jusqu'à la lie ses propres possibilités et, par là, s'en dépouiller »), ou *L'Idiot*.

§35

On est donc fondé à lire chaque nouvelle du *Mur* comme une figuration de soi par Sartre, où se jouent *à la fois*, sur un mode humoristique ou critique, transposition du moi réel, et expression du moi imaginaire de l'auteur. Lecture quasiment impossible en 1939, sauf pour Beauvoir sans doute, mais que les publications de textes d'ordre autobiographique (*Les Mots* en 1963, les *Carnets de la drôle de guerre* en 1983 puis 1995) ont rendue pour nous assez aisée. Un seul exemple, « Le Mur » : anarchiste, farceur et gaffeur comme je suis (moi réel), si j'étais parti me battre en Espagne (désir du moi imaginaire, double blanc, direction de la vie possible), j'aurais fait du joli (double noir)... Mais en tant qu'écrivain (moi réel *et* imaginaire), je puis toujours me présenter comme un anti-Malraux, en montrant les difficultés de l'héroïsme et de l'épique. Et à l'autre bout du recueil indiquer le type d'engagement par et dans l'écriture que je compte pratiquer, et ses ressorts : la satire, l'ironie, l'*exemplum* négatif (ne soyez pas comme Lucien).

UNE LOGIQUE LECTURALE

§36

⁵⁴Voir Thibaudet, « L'esthétique du roman », *La NRF*, 1^{er} août 1912, repris en ouverture des *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 12 ; Fernandez, « L'autobiographie et le roman. L'exemple de Stendhal », *Messages* [1926], Grasset, 2009 ; et Drieu, « Le héros de roman » [1939], *Sur les écrivains*, Gallimard, 1982, p. 336-317.

Une « approche lectorale » pense la composition d'un recueil, de manière générale, par pôles⁵⁵. Hétérogénéité (pas de construction d'une totalité) *vs* homogénéité (les récurrences dominent) – « l'homogène rassure », « l'hétérogène déstabilise⁵⁶ ». Ou bien assemblage *vs* tressage : soit le recueil n'est qu'une collection de textes singuliers, un « simple assemblage non concerté » ; soit il implique un tressage fort, qui apporte une « plus-value esthétique », et qui « conforte des catégories littéraires on ne peut plus rassurantes : l'intention de l'auteur (qui aurait tout concerté), la permanence de son imaginaire, ses idiosyncrasies stylistiques ou narratives⁵⁷ ». Ou enfin dispersion *vs* réticulation : construction de fils, filets ou réseaux de sens possibles – la lecture étant de façon générale une « réticulation » ; cette dernière, et c'est le point majeur, tire de la juxtaposition des nouvelles un « “ entretexte ” sémantique », d'où émergent à la fois une « plus-value de sens » et un effet d'unité ; le recueil cesserait alors d'être un « ensemble de textes » indépendants pour devenir un « texte global⁵⁸ ».

§37 Pratiquement, comment procéder ? En repérant entre les nouvelles, selon Audet, des récurrences lexicales, des motifs et thèmes communs, un partage de l'univers fictionnel (Montparnasse : « Érostrate » et « Intimité »). En liant ce que Richard appelait des « gerbes de convergence⁵⁹ ». Je distinguerai trois types d'unité : narrative, thématique, et structurelle.

§38 1) Geneviève Idt a insisté sur l'unité des techniques narratives dans *Le Mur*⁶⁰. Quant à l'*inventio*, les nouvelles seraient fondées sur la parodie et le pastiche, sur la dérision et l'ironie – si fine, a-t-on appris depuis 1972, que pour « L'Enfance d'un chef » des erreurs de réception se sont produites, aussi bien chez un Ramon Fernandez qui appréciait dans « L'Enfance d'un chef » une « étude tout à fait remarquable » au terme de laquelle Lucien se découvrirait « l'âme saine et joyeuse d'un chef » (*Marianne*, 22 mars 1939) – que chez le père de Beauvoir, un lettré favorable à l'Action française. Voilà de quoi s'interroger sur la question des signaux de l'ironie à l'écrit...

§39

⁵⁵René Audet, *Des textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, op. cit., p. 58.

⁵⁶André Carpentier et Denis Sauvé, art. cité, p. 25.

⁵⁷Richard Saint-Gelais, « Le roman saisi par la logique du recueil », *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, op. cit., p. 230.

⁵⁸René Audet, *Des textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, op. cit., p. 57 et 69 (la « double strate textuelle » du recueil). L'entretex est « filigrane qui apparaît à la lecture » et « superstructure » (p. 120 et 131).

⁵⁹Jean-Pierre Richard, Avant-propos de *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955 (rééd. Points, 1976, p. 10). La cohérence interne pour lui « signale toute grande œuvre d'art » : l'on retrouve la question de la valeur.

⁶⁰« *Le Mur* » de Jean-Paul Sartre. *Techniques et contexte d'une provocation*, op. cit..

Quant à la *dispositio*, les cinq nouvelles sont construites sur des énigmes (Lulu va-t-elle quitter son mari et partir avec son amant, etc.), parce que si pour Sartre la lecture est avant tout « transfusion de ma durée dans les veines⁶¹ » des personnages, l'énigme vaut comme façon de capter ou de piéger le temps vécu et l'impatience du lecteur.

§40

Quant à l'*elocutio*, Sartre s'attache avant tout à exprimer l'absurde par la parataxe et le jeu des fausses causalités, et à explorer les subjectivités, par la technique du point de vue subjectif, et par le monologue intérieur. La publication des notes pour les conférences qu'il tint au Havre en 1932-1933 nous a appris que Woolf, dans ce domaine, le retenait plus que Joyce⁶².

§41

2) Une autre approche, évidente, consiste à tenter de construire une unité thématique du *Mur*. Problème : bien des thèmes ici sollicitent le lecteur. En 1972 Geneviève Idt avait choisi la claustration et le regard. Deux autres thèmes me semblent tout aussi importants : la critique de l'humanisme, et la réflexion sur le langage.

§42

Au cœur du recueil, la lettre furieuse de Paul Hilbert aux cent deux écrivains humanistes. Chaque nouvelle explore une façon, *subie ou bien voulue*, de prendre ses distances avec l'humain, de s'arracher à l'espèce. Voilà qui peut advenir, paradoxalement, soit par le dehors, soit... par le dedans⁶³ : la mort imminente place Pablo et ses compagnons en dehors de l'humanité, mais exposer totalement son intimité, c'est devenir une sorte de répugnante étoile de mer « dévaginant » son estomac – à quoi Lulu pense sans comprendre ce qu'elle symbolise (p. 105). De plus tout un jeu se poursuit, dans *Le Mur*, entre la surhumanité et la sous-humanité. Par quoi une fois de plus Sartre s'inscrit dans le sillage de Flaubert : Gustave avait compris que « l'homme est un mirage, un rêve hypocrite⁶⁴ » ; il a la conviction de ne pas appartenir au genre humain. Tantôt il s'installe, grâce à l'imaginaire, sur des sommets : d'où le Géant qu'est le Garçon – comme Paul Hilbert du haut de son balcon, mais qui veut faire le surhomme fait le déchet, et finit aux cabinets. Tantôt Flaubert se range du côté « des idiots, des enfants, des chiens » ou des singes⁶⁵ ; et c'est le cas de Pierre dans « La Chambre », qui pour son beau-père est moins qu'un être humain, mais qui vit peut-être une profonde expérience du primitif, à la Rimbaud. Et la dernière nouvelle ? Tout se devine grâce au patronyme de Lucien, Fleurier : moins qu'un homme – une plante, un végétal (une asperge, par exemple, p. 167). Pourquoi ? Parce qu'il se laisse pénétrer par la tradition nationaliste de droite : la terre,

⁶¹ « M. François Mauriac et la liberté », *Situations*, I, op. cit., p. 58.

⁶² Voir *Études sartriennes*, n° 16, Paris, Garnier, 2012.

⁶³ Voir J.-F. Louette, « Sartre et la nouvelle », *Traces de Sartre*, ELLUG, 2009.

⁶⁴ *L'Idiot de la famille*, t. 1, op. cit., p. 447.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 448.

les morts, et le refus du *logos*.

§43

Voilà ce que l'on ne saurait reprocher à Sartre. Chaque nouvelle constitue une réflexion sur le langage et ses pièges. Je ne fais ici qu'effleurer la question. Dans « Le Mur », le langage est l'opérateur de la trahison involontaire de Ramon par Pablo : comme chez Kafka, le message se brouille, et son contenu parvient mais à l'envers⁶⁶. Dans « L'Enfance d'un chef », Lucien découvre les mystères de la nomination, subie (moi, un ange, ou une asperge ?) ou effectuée – mais le marronnier qu'il apostrophe demeure insensible⁶⁷. Dans les cinq nouvelles se poursuit une interrogation sur les clichés ou lieux communs⁶⁸. Ils empêtrent et dérobent la pensée – les statues *volantes*... –, celle de Pierre, de M. Darbédats (les valeurs bourgeoises), de Lulu et Rirette (les femmes et le bonheur), de Lucien : il « ne se dissimulait pas qu'il touchait au fond du désespoir mais il espérait sortir de cette crise avec une âme trempée » (p. 178). Leur nombre, leur poids et leur saleté font rêver soit à l'invention de nouveaux mots (« ziuthre », « secourge »), et à l'exploitation d'un sens magique des mots, soit à un vaste nettoyage du langage – peut-être par l'argot, si l'on se souvient de telle scène (p. 86) où Paul Hilbert confond à peu près un savon vert et un bonbon à la menthe qu'il voudrait sucer : pour avoir *la langue verte* ?

§44

3) Une troisième approche se concentrera sur la composition d'ensemble du *Mur*. Ici, sept remarques à développer.

§45

1. C'est au renversement final, au petit coup de théâtre constitué par « L'Enfance d'un chef » qu'en 1939 avaient été sensibles Marius Richard et Martin Maurice. La dernière nouvelle s'oppose d'évidence à toutes les autres : par sa longueur, par la satire sociale et politique, parce que c'est la seule où soit présentée l'enfance d'un personnage principal, et parce qu'il y est longuement et surtout explicitement question de la psychanalyse, alors même que Lucien est « parfaitement adapté à la société, donc normal⁶⁹ ».

§46

2. Les poètes et romanciers de l'Art-Névrose tenaient l'œuvre littéraire pour un système de relations structurées dont « chacune renvoie à toutes les autres », de sorte que la Beauté de l'œuvre se définit à leurs yeux par la circularité », et aux yeux de Sartre aussi⁷⁰. Nulle surprise dès lors si la structure du *Mur* forme un chiasme⁷¹.

⁶⁶Voir « *Aminadab*, ou du fantastique considéré comme un langage, *Situations*, I, op. cit., p. 155-156.

⁶⁷Sur la nomination, voir « *Aller et retour* », *Situations*, I, op. cit., p. 238, 245, et 256.

⁶⁸Sartre mène tout un dialogue avec *Les Fleurs de Tarbes*, que Paulhan publie en 1936 dans cinq numéros consécutifs de *La NRF*, de juin à octobre.

⁶⁹G. Idt, op. cit., p. 196 et 191.

⁷⁰*L'Idiot de la famille*, t. 3, op. cit., p. 333 ; *Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 573 (« les retours réglés », composante essentielle de la beauté).

⁷¹Voir « Sartre et la nouvelle », art. cité, ainsi que mon étude sur « Intimité » dans *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie*, op. cit.

§47

Placées aux extrémités du recueil, « Le Mur » et « L'Enfance d'un chef » se répondent, pour diverses raisons assez évidentes. Je n'en mentionne ici que deux. D'abord leur objet et enjeu politiques explicites – mais avec un jeu de renversements : à la guerre civile en Espagne, vue par les yeux d'un Républicain, s'oppose la focalisation sur un jeune bourgeois qui opte pour l'Action française, soutien de la rébellion franquiste. D'autre part, le merveilleux y affleure, critiqué plus ou moins discrètement. Dans « La pensée de droite, aujourd'hui », Beauvoir distinguera entre deux types de merveilleux. Celui qui se lie aux souvenirs d'enfance : l'enfant a une « vision naïve du monde⁷² » qui en « abolit les dures résistances et le découvre comme merveilleux : que de fois *Le Grand Meaulnes* n'a-t-il pas été pastiché !⁷³ » – ou parodié, au début de « L'Enfance d'un chef », où la nature est plus nauséabonde que poétique. Mais c'est aussi un « certain merveilleux que fournissent les spécialistes en exotisme : ils s'attachent à peindre les pays étranges dans leur mystère incommunicable ; à travers le pittoresque irréductible des sites, la mentalité impénétrable des habitants, ils font apparaître l'homme comme autre que l'homme⁷⁴ » : placé à l'ouverture du recueil, « Le Mur » marque le renoncement de Sartre à ce second genre de merveilleux en même temps qu'à la nouvelle d'atmosphère.

§48

Quant à « La Chambre » et à « Intimité », qui ne voit ce qui les lie ? Les deux nouvelles prennent pour objet le couple et la folie, et le refus de la sexualité (par Pierre et par Henri à coup sûr, par Lulu aussi sans doute). Mais de façon inverse quant à l'intrigue : Ève-Agathe entre dans la démence de Pierre, le protège contre la médecine positiviste, le tuera s'il le faut – contre la psychose, la passion. Lulu fuit la folie passionnelle (une liaison trop charnelle avec son amant, un autre Pierre) pour la sécurité de la névrose conjugale (avec Henri) – contre la passion, la névrose. Et aussi de façon inverse quant au ton : le même thème sur le mode tragique, puis sur le mode grotesque, écrivait Paulhan à Ponge, et à Marcel Arland, en septembre 1938, avec admiration⁷⁵. Voilà donc une parodie dans le sens que la Clio de Péguy donnait à ce mot : « j'entends *parodie*, dit-elle, nullement comme une moquerie, nullement comme ironie et comme dérision », mais comme un « deuxième jeu d'un *même* morceau [...], de préférence sur le plan comique ou grotesque⁷⁶ ».

⁷² *Privilèges*, Gallimard, 1955, p. 188.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Sartre, « reprenant dans “Intimité” le thème de “La Chambre” (d'une femme qui, soit par amour ou inertie, *tente* de partager l'état de son mari), [...] sait traiter en grotesque ce qu'il avait (plus aisément, peut-être) traité en tragique. Voilà ce que n'eût su faire aucun de ceux à qui tu songes » (Jean Paulhan, Marcel Arland, *Correspondance 1936-1945*, Gallimard, 2000, p. 106).

⁷⁶ Clio, *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, *Œuvres en prose complètes*, Robert Burac éd., t. 3,

§49 Cette organisation désigne un centre, « Érostrate », autre histoire de folie, paranoïaque et meurtrière : la folie de la gloire par l'infamie, paradoxalement réclamée à ceux-là mêmes – les hommes – que Paul Hilbert déteste. Folie de la gloire, c'est-à-dire de l'écriture aussi bien. Et de ce centre, le centre à son tour est fourni par la lettre contre l'humanisme que Hilbert adresse « à cent deux écrivains français ».

§50 3. L'intention de l'auteur se dessine aussi dans des choix qui visent soit à « accuser des contrastes », soit à « mettre en relief certaines affinités entre les nouvelles » – et de façon générale à faire jouer un « principe de glissement d'une nouvelle à l'autre⁷⁷ ». Glissons donc, sans trop appuyer.

§51 Du « Mur » à « La Chambre », continuité : « la mort et la folie sont deux irréversibles⁷⁸ ». Deux nouvelles, de plus, qui atteignent le « comble de l'art » selon Villiers : « Il faudrait affoler le lecteur ! [...] Quel triomphe si nous pouvions envoyer à Bicêtre quelques abonnés ! Positivement, Mallarmé, ce serait le comble de l'Art, ce serait sublime ». De même Sartre, philosophe inquiet, fait se succéder deux *contes cruels*, dont le sens résiste au lecteur : « Le Mur », avec sa fin incertaine, et, autour de Pierre, si étrange, ces choses si bizarres, les statues volantes, les cloches, le ziuthre. – Mais aussi contraste : d'emblée le style de « La Chambre », avec ses subjonctifs imparfaits, s'oppose, à celui, plus simple et plus brutal, du « Mur ». Pablo : « j'allai pisser sur le tas du mur, par précaution » (p. 29). Mme Darbédac, toute recherche de délicatesse et de distinction : « Elle l'approcha de ses lèvres avec précaution et retint sa respiration » (p. 41).

§52 « La Chambre » se relie fortement à « Érostrate » : par le thème de la folie ; par le fait que le dévouement amoureux exclusif d'Ève, son père, M. Darbédac, le blâme ainsi : « On n'a pas le droit de se refuser aux hommes » (p. 58) – mais n'est-ce pas ce que fait de son côté Paul Hilbert, accomplissant lui aussi une « rupture métaphysique avec l'espèce humaine⁷⁹ » ? Ou encore par l'articulation fantasmatique entre vol et sexualité : je n'ai jamais couché avec une femme, dit Paul Hilbert, « je me serais senti volé » (p. 81), or Pierre lui a peur des statues féminines qui volent... à l'homme sa virilité ? – Mais aussi enchaînement par opposition : Pierre est vu du dehors, Paul du dedans ; l'agressivité du premier se tourne avant tout contre lui, celle du second contre autrui ; sa tentative de rupture passe non plus par le bas (être un fou, un idiot, un singe), mais par la rêverie de surhumanité : « Les hommes, il faut les voir d'en haut » (p. 79).

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. IIII-III.

⁷⁷ André Carpentier et Denis Sauvé, art. cité, p. 19 et 20.

⁷⁸ *L'Idiot de la famille*, t. 2, op. cit., p. 1840.

⁷⁹ *L'Idiot de la famille*, t. 3, op. cit., p. 137.

§53

Glissons d'« Érostrate » à « Intimité » : Paul Hilbert se définit comme « un homme qui n'aime pas les hommes » (p. 90), femmes comprises – aussi est-il impuissant, comme Henri, auquel de son côté Lulu avoue que « les hommes [la] dégoûtent trop en ce moment » (p. 143). Refus vécu dans la chair, si bien qu'à des degrés certes divers, Paul Hilbert et Lulu craignent le contact physique avec autrui, au point de préférer l'onanisme ; et, explosion de substitution peut-être, de pratiquer tous deux le tir à la foire (p. 87 et 106). Même possible homosexualité honteuse chez les deux personnages, mais chez Lulu, de plus, une hétérosexualité honteuse : « j'ai envie de toi », finit-elle par écrire à son amant... Donc, deux versions de la mauvaise foi, masculine et féminine. – Mais sans doute Paul Hilbert aimerait-il qu'on le touche par derrière, ou qu'on lui flatte le derrière, à la différence de Lulu (p. 106). De plus, alors que Lulu reproche à son mari de « [la] traiter de son haut » (p. 139), Paul Hilbert fait défiler une putain nue devant lui, et, assis comme au spectacle, humilie cette femme qui a « la chair de poule » (p. 84, l'expression jouant sur le sens argotique de *poule*). En symétrie inversée, vengeance de Lulu, qui enferme Henri sur le balcon et le laisse gesticuler devant les Texier : « s'il ne ressemble pas à un poisson dans un aquarium ? » (p. 124). Enfin, la lettre de Lulu à son amant Pierre forme sous un certain angle le pendant inversé de celle de Paul Hilbert ; un homme écrit pour rompre avec tous les hommes, lettre de haine – une femme écrit une lettre d'amour pour dire qu'elle reste avec... ses deux hommes, l'amant et le mari. Une lettre d'amour, dès lors ? Ou bien est-ce seulement en écrivant – et donc à distance... – qu'elle aime Pierre⁸⁰ ?

§54

Glissement toujours aussi aisé, d'« Intimité » à « L'Enfance d'un chef ». À Henri, l'adulte impuissant, fait pendant le jeune Riri qui exhibe son instrument, plus long que celui de son cousin Lucien (p. 162). Paradoxe : l'adulte n'en a plus guère, tandis que le jeune garçon... mais l'un jouit d'un prénom entier, l'autre n'a droit qu'à un diminutif. Lulu se sent dégoûtée après le coït avec Pierre – de même Lucien après son dépucelage avec Maud. Laquelle par son métier semble une Lulu un peu plus jeune... Rirette esquisse le thème des droits (p. 116) que Lucien développera. Sur le plan politique, s'il y a une pointe de racisme chez Lulu – le garçon de l'hôtel, « c'est un Algérien, je déteste ces types-là » (p. 137) –, elle préfigure sur un mode mineur l'agression antisémite commise par Lucien.

§55

4. Et l'on pourrait continuer. C'est tout le recueil, presque ligne à ligne, qui s'offre comme une galerie de glaces : s'y multiplient les reflets, échos ou convergences de nou-

⁸⁰Sartre cite une note de Flaubert qui éclaire cette lettre de Lulu : « J'ai écrit une lettre d'amour pour écrire et non parce que j'aime. Je voudrais bien pourtant me le faire accroire à moi-même ; j'aime, je crois, en écrivant » (*L'Idiot de la famille*, t. 2, op. cit., p. 1742).

velle à nouvelle, même si elles ne sont pas contiguës. Je me borne à trois rapides exemples.

§56 Au rire final du « Mur », rire arraché à Pablo, répondent dans « Érostrate », le rire initial (p. 79) de Paul Hilbert, rire voulu, lui, et surtout le rire *aux larmes* face à Renée (p. 84-85). Dira-t-on que là les larmes sont superficielles ? Peut-être. Mais cette réaction mêlée est suscitée par les deux limites de notre vie : la mort, dépourvue de sens, pour Pablo, et pour Paul Hilbert, la naissance, figurée par *l'origine du monde* qu'exhibe cette prostituée qui ne s'appelle pas Renée par hasard.

§57 Dans « La Chambre », Mme Darbédac est un personnage proustien – qui s'oppose socialement à un employé comme Paul Hilbert : Sartre figure ainsi la question, soulevée par les populistes, du personnel diégétique à choisir. Elle a l'esprit encombré de clichés suspects touchant les Orientaux, lit Gyp – romancière antisémite, d'un nationalisme virulent – et son mari ne jure que par le Docteur Franchot, patronyme qui associe la France et la sottise. Le racisme qui sera celui de l'Action française et de Lucien, et la bêtise du positivisme médical auraient pour point commun l'exclusion de l'Autre (le fou – l'étranger).

§58 Dans « Érostrate » et « L'Enfance d'un chef », deux scènes offrent le même ton de burlesque agressif : Paul Hilbert face à la prostituée Renée (p. 84-85), et Bergère au bordel (p. 197-198). Or Bergère est homosexuel. La logique du recueil lève ainsi toute ambiguïté – s'il en demeurerait – quant à l'homosexualité de Paul Hilbert.

§59 Il resterait à étudier des motifs récurrents – les jeux de mains, par exemple. Un médecin pose la main sur l'épaule de Juan (p. 18), mais c'est en fait pour en venir à prendre le pouls de ce jeune homme dont la peur transforme les mains en « deux pinces grises » (p. 25) ; les fous disant, comme on sait, la vérité, Pierre n'est pas dupe : « quand ils ont attrapé l'objet, ils plaquent leur paume dessus pour l'assommer » (p. 64) ; c'est ce qui arrive à Paul Hilbert, d'abord dans une pharmacie, même si les « claques sur les épaules » doivent le tirer de son évanouissement, puis lorsque les policiers le passent à tabac (p. 80) ; les humanistes peuvent bien célébrer la main, en tant que preuve de la différence entre humanité et animalité (p. 89), c'est pourtant lorsque le gros homme allonge vers lui la main (p. 97) que le nouvel Érostrate tire, après quoi il est arrêté par la main d'un inconnu sur son épaule (p. 98). Lulu a bien raison de se méfier des mains des hommes (p. 106), et de se dégager d'Henri qui la saisit par le bras (p. 131) : la boucle se forme et se ferme, puisque, lorsque Tom a pris la main de Pablo, « Je dégageai ma main » (p. 24).

§60 Il faudrait ajouter un procédé que je baptiserais *l'intertextualité disséminée mais récurrente*. Un même hypotexte se retrouve dans plusieurs nouvelles. Exemple, *Hamlet*, celui de Shakespeare et aussi celui de Laforgue dans les *Moralités légendaires*. Le lecteur en retrouvera sans peine les traces dans « Le Mur », dans « La Chambre », et dans

« L'Enfance d'un chef ». Et je ne dis rien des nouvelles de Maupassant.

§61

5. Renversement final, chiasme, glissement continu ou transition perpétuelle, galerie de glaces avec motifs (la main) et intertextes (*Hamlet*) récurrents... Peut-on faire un dernier pas ? Deux passages du recueil y invitent. Plaisamment, Sartre fait définir, par un bourgeois stupide, le problème subtil que vient d'aborder « Le Mur » : « On se demande, pensa M. Darbédac, où commence la responsabilité, ou plutôt, où elle s'arrête » (p. 50). Comme si M. Darbédac avait lu la nouvelle précédente... Comme s'il y avait une esquisse de « composite novel », roman fragmenté dans *Le Mur*... Mais surtout, dans la rue, quelle est la cible de Paul Hilbert ? Un « gros homme », coiffé d'un melon, à la « nuque rouge », qui « se dandinait un peu » (p. 97). Bon sang, mais c'est bien sûr : nul autre que M. Darbédac ! Dont la « nuque rouge et puissante » déplaît à sa femme (p. 44), qui marche « en se dandinant » (p. 45), et qui sort en prenant son chapeau (p. 47). Sartre se ferait-il plaisir, en tirant sur un beau-père (sur son salaud de beau-père, qui lui a pris sa mère ?), par personnage interposé ? En tout cas, en faisant (presque) revenir un personnage d'une nouvelle à une autre, il nous mène au bord du roman-par-nouvelles – la forme pratiquée par Drieu dans *La Comédie de Charleroi* (1934), où l'on suit toujours le même *je* et sa carrière, et, surtout, par Beauvoir dans *Primaute du spirituel*⁸¹.

§62

6. Unité de composition, ou structurelle : la « continuité mystérieuse » dans *Le Mur* concerne aussi le rapport entre le début et la fin. Dans chaque nouvelle, à l'évidence. Je me contenterai d'examiner la chute de la dernière, et donc du recueil. On verra que Sartre même allant vers la politique demeure fidèle à ce qui pour lui est l'essentiel : l'ironie.

§63

Prenons la fin de la dernière phrase : « “ Je vais laisser pousser ma moustache ”, décida-t-il ». Ce n'est pas le dénouement de l'action – qui est intervenu auparavant, au début du paragraphe ultime : « La métamorphose était achevée ». Ce n'est pas non plus le *finale* : les quelques pas de Lucien et le regard dans la glace d'une papeterie – écriture e(s)t narcissisme –, pour obtenir une dernière image de soi. C'est exactement la chute de la nouvelle.

§64

Au premier abord, elle semble peu éclatante, comme en mineur. Point, ici, de coup de fouet. Mais un fragment du discours intérieur (ou endophasie) de Lucien transcrit au discours direct, comme dans la première phrase de la nouvelle (« “ Je suis adorable dans mon petit costume d'ange ” »). On passe donc d'une parole reçue d'autrui, et qui trouble l'enfant – à une parole qui exprime une décision personnelle, soulignée par la valeur as-

⁸¹ Elle se le reprochera dans *La Force de l'âge* (1960) : « ce n'était ni un recueil de nouvelles ni un roman » (*Mémoires*, t. I, op. cit., p. 561). Sur cette forme (*composite novel* ou roman fragmenté), voir Michel Viegnes, *L'Œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*, Genève, La Baconnière, 2014, p. 63-64.

pectuelle (globale, considérant le procès comme un point) du passé simple. Décision de l'homme et du chef que Lucien est enfin devenu ?

§65

Pourtant, cette chute est ironique en chacun de ses mots – ce qui lui donne une très grande densité. « *Décider*, c'est-à-dire donner naissance de *sang-froid* à des événements irréversibles⁸² », écrira Sartre, mais guère de lucidité calme chez Lucien, et rien d'irréversible : il pourra sans peine raser sa moustache si un jour l'envie l'en saisit (rien d'irréversible non plus dans les décisions de Lulu, voir p. 148). Par ailleurs, lorsqu'il rend compte des pensées de ses personnages, l'emploi de *décider* est un trait de style et presque un tic chez Dos Passos⁸³ : ce ton à la Dos Passos, une sorte de déclaration publique en se parlant à soi-même, fait ironiquement contraste avec la minceur de l'enjeu pileux, et montre comment Lucien compte au nombre de ces personnages pénétrés par le social, par « le monde gluant des représentations collectives », et qui n'arrivent pas à se constituer en consciences individuelles. Beauvoir elle aussi avait pastiché Dos Passos – dans la fin d'une des nouvelles de *Quand prime le spirituel*, « Marcelle » : « Pour la seconde fois, elle eut la merveilleuse révélation de son destin. “Je suis une femme de génie”, décida-t-elle ». Ainsi la chute de la dernière des nouvelles du *Mur* vaut clin d'œil à la chute de la première des nouvelles de *Quand prime le spirituel*. À quoi répondra une précision de Beauvoir en 1955, soulignant que « pour Sartre liberté, choix, action n'ont jamais signifié *décision*⁸⁴ ».

§66

Et la *moustache* ? Signe de virilité certes, puisqu'elle renvoie, dans la mémoire du lecteur, au « monsieur à moustache avec la Légion d'honneur » qui « levait sa canne d'un air terrible » contre un Lucien de « trente-cinq ans, mignard et fardé » (p. 205), et surtout à la première description de Lemordant : « Il était encore plus grand que Lucien et, avec sa moustache noire, avait déjà l'allure d'un homme » (p. 217). Mais ne soyons pas dupe. D'une part, cette moustache manque encore à Lucien. De plus, il y a trop de femmes à moustaches dans la nouvelle pour que ce signe puisse vraiment rassurer : Maman à qui pourrait pousser une moustache noire (p. 154), la femme à barbe de la foire (p. 154), et Mme Besse, « une grande et forte femme avec une petite moustache » (p. 157). On en vient plutôt à penser que Lucien se décide pour la moustache afin de fuir une féminité qu'il perçoit comme menaçante, autour de lui et en lui.

§67

⁸² *L'Idiot de la famille*, t. 2, op. cit., p. 1692.

⁸³ « À propos de John Dos Passos et de 1919 », *La NRF*, août 1938, *Situations*, I, op. cit., p. 30, et 29 pour la citation suivante.

⁸⁴ *Privilèges*, Gallimard, 1955, p. 238. Position un peu abrupte pour le lecteur de *L'Être et le Néant*. Mais dans *Le Mur* voir aussi, sur les incertitudes de la décision, « Érostrate » : « Je n'avais rien décidé encore. Mais je pris le parti de tout faire comme si ma décision était arrêtée » (p. 87).

Par ailleurs, il a beau dire « *ma* moustache » (alors qu'on attendait plutôt : « Je vais me laisser pousser la moustache »), en fait Lucien imite – pileusement, piteusement – Lemordant qu'il vient d'évoquer : devenir un chef, ce ne serait donc rien de plus qu'imiter un autre chef ? Il reste soumis à autrui, comme au tout début de la nouvelle. On se souviendra alors que la moustache est signe de stupidité, selon *La Nausée* : « je ne pense pas donc je suis une moustache⁸⁵ » ; ce qui correspond au mieux au refus de la rationalité et de la discussion chez Lemordant.

§68 Ainsi, à l'échelle de la nouvelle, Lucien va de l'enfant « adorable » au chef qui se voudrait « terrible » – la politique de l'extrême droite ne peut en effet que susciter la terreur. Mais aussi de *l'ange* à *la bête*, politiquement stupide. Cette bête poilue évoque sans doute la moustache la plus célèbre de l'époque, et à laquelle Jean Genet fera encore un sort dans *Pompes funèbres*, celle de l'ultime mentor et ultime guide de Lucien : Hitler. Par le relais de « ces graves phalangistes avec leurs moustaches » (p. 34-35) : accessoire de leur comédie de solennité, que Pablo dénonce ; et signe aussi d'animalité, puisqu'après avoir vu un rat – animal à moustaches – Pablo traite les phalangistes de ballots (p. 34) : ils laissent pousser les poils sur leur figure, comme des bêtes. Du nationalisme de l'Action française au national-socialisme, en passant par le franquisme, l'enchaînement s'avère solide, dans la terreur et la bêtise.

§69 Enfin, le verbe *pousser* est suspect, pour deux raisons. D'abord son précédent emploi sexualisé (p. 154-155) avec la description carnavalesque d'une défécation comme un coït : « Pousse, Lucien, pousse, mon petit bijou, je t'en supplie », elle « lui demanda si ça n'allait pas bientôt venir ». La moustache de Lucien va-t-elle lui pousser... comme un étron jouissant sur un visage ? D'autre part, la signification végétale du verbe suggère que la moustache sera non point un signe de virilité ou de maturité humaines, mais une excroissance naturelle sur un Fleurier, au reste traité d'asperge par ses condisciples, et converti à l'idéologie de la société comme organisme naturel (Barrès + Bourget + Maurras). Et la passivité indiquée par le semi-auxiliaire tolératif, *laisser*, s'oppose elle aussi à la prétendue décision.

§70 Un dernier mot : « dans l'œuvre idéale, la première phrase du premier chapitre ne serait pleinement saisie dans toute sa profondeur qu'à la fin du livre, quand on s'apercevrait que son ultime objectif était de produire la dernière⁸⁶ ». Reprenons l'*incipit* du recueil : « On nous poussa dans une grande salle blanche ». Le même verbe. Ainsi se marquerait le passage de la passivité subie – par les prisonniers face à une violence ex-

⁸⁵ *La Nausée, Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 121.

⁸⁶ *L'Idiot de la famille*, t. 3, *op. cit.*, p. 334.

térieure – à une passivité intériorisée par Lucien : et donc pire, en un sens ? Car l'on va aussi d'hommes (*nous*) en proie à d'autres hommes (*on*) à un jeune homme, Lucien, qui se laisse devenir plante et bête.

§71

7. Que d'habileté, dans *Le Mur* ! Presque trop. De là deux types de réaction. La première consiste à poser la question naïve, mais pas infondée : l'auteur a-t-il vraiment voulu cela, tout cela ? Or Sartre lui-même a répondu de façons opposées. D'un côté, dans *Qu'est-ce que la littérature* ? il revendique une totale maîtrise : aussi loin que le lecteur puisse aller, « l'auteur est allé plus loin que lui. Quels que soient les rapprochements qu'il établisse entre les différentes parties du livre – entre les chapitres ou entre les mots –, il possède une garantie : c'est qu'ils ont été expressément voulus », puisque créer, ce serait substituer au hasard ou à la causalité un ordre des fins qui informe l'œuvre de part en part⁸⁷.

§72

Pourtant, dans *L'Idiot de la famille*, Sartre se montre moins tranchant. C'est pour les écrivains comme Flaubert et Mallarmé qu'« aucune relation ne peut s'établir entre eux [les éléments de l'œuvre] sans qu'elle ait été expressément visée par l'intention créatrice » ; mais ce corollaire, précise Sartre, tend à « rejeter comme non artistique tout ce que Gide intégrera plus tard à l'œuvre sous le nom de “ part du diable ” », c'est-à-dire les combinaisons fortuites⁸⁸. Cette « collaboration du hasard » à l'écriture, il revenait à « notre siècle » de l'admettre, des surréalistes (l'automatisme) à Gide qui en fait la théorie dans le Journal des *Faux-Monnayeurs*, et Sartre déclare l'accepter « sans réserve mais non sans contrôle⁸⁹ ». Même essai de synthèse dialectique si l'on repose le problème en convoquant *la part du lecteur* : selon Sartre, l'auteur prépare le travail du lecteur, qui dépasse cette préparation⁹⁰.

§73

Admettons. Mais – second problème – le primat accordé à la virtuosité contrôlée n'écarterait-il pas toute possibilité de proximité, voire d'intimité entre l'auteur et ses propres textes ? C'est la question paradoxale que posera – quant au romancier des *Chemins de la liberté* – le poète Joë Bousquet : « Sartre est plein de talent, je le lis avec passion, mais lui adresse deux reproches. D'abord, il sait trop ce qu'il veut et où il nous mène ; et semble ne rien attendre pour lui-même de ce qu'il écrit⁹¹ ». Quelque vingt ans plus tard, Georges Perros fera une remarque analogue, quoique retournant le reproche en éloge : « Ce qui rend la pensée de Sartre intéressante, c'est qu'il n'y adhère pas. Au-

⁸⁷ *Situations, II* [1948], Gallimard, 1980, p. 103.

⁸⁸ *L'Idiot de la famille*, t. 3, op. cit., p. 186.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 323.

⁹¹ Compte rendu de *L'Âge de raison* et du *Sursis*, *Cahiers du Sud*, n° 174, 2^{ème} semestre 1945, p. 845-846.

§74

cun mélange » ; et plus loin : « Il ne parle jamais en son nom. C'est très curieux. Parfois même, il parle contre lui⁹² ». Phénomène qu'il est difficile de ne pas rattacher à l'importance de l'ironie dans la vision du monde et l'écriture de Sartre.

Ironie constante, rapprochements virtuoses... Quelle est la *part du diable* ? Au juste, je l'ignore. Mais je soupçonne que de Sartre, ce seigneur rieur et fourchu qui connaît et le hasard et le calcul n'eût pas été mécontent.

Quelques mots à propos de : Jean-François Louette

Jean-François Louette est professeur de Littérature française du XX^e siècle à la Sorbonne depuis 2005 et membre du CELLF-XVIII-XXI, (UMR 859). Pour la Bibliothèque de la Pléiade, chez Gallimard, il a édité *Romans et récits* de Bataille (2004), « *Les Mots* » et autres *écrits autobiographiques* de Sartre (2010), *Romans, récits, nouvelles* de Drieu la Rochelle (2012). Il a publié des essais critiques sur Beckett et sur Sartre (*Jean-Paul Sartre*, 1993 ; *Sartre contra Nietzsche*, 1996 ; *Silences de Sartre*, 2002 ; *Traces de Sartre*, 2009), ainsi que *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XX^e siècle* (Genève, La Baconnière, 2011), et *Sartre et Beauvoir, roman et philosophie* (La Baconnière, 2019).

Pour citer cet article

Jean-François Louette, « D'une « continuité mystérieuse » dans *Le Mur* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/667>.

⁹² « Notes sur Sartre », *La NRF*, décembre 1964, repris dans *Lectures*, Le temps qu'il fait, 1981, p. 98 et 103 (Perros tient que Sartre « parle pour le plus grand nombre, et non pour l'individu », p. 102).

Le Mur ou les chemins de l'engagement

Sylvie Servoise

§1

Le fait est connu : Sartre n'est pas né engagé, il l'est devenu, et plus précisément à la faveur de la plongée dans l'Histoire et dans la collectivité qu'aura constitué pour lui l'expérience de la Seconde guerre mondiale. Les années 1939-1945, et peut-être plus encore précisément 1939, si l'on en croit les propos de l'écrivain dans *Situations, X*, constituent en effet un point de bascule pour Sartre qui rompt alors avec l'individualisme apolitique qui était le sien dans la décennie précédente : « Ce qui a fait éclater tout ça, c'est qu'un jour de septembre 1939, j'ai reçu une feuille de mobilisation [...]. C'est ça qui a fait entrer le social dans ma tête [...]. La guerre a vraiment divisé ma vie en deux. [...] C'est là [...] que je suis passé de l'individualisme et de l'individu pur d'avant la guerre au social, au socialisme. C'est là le vrai tournant de ma vie : avant, après¹ ».

§2

C'est de fait après-guerre que Sartre s'impose à la fois comme le théoricien de la littérature engagée (à travers des textes comme la « Présentation » des *Temps Modernes* en octobre 1945 et surtout l'essai *Qu'est-ce que la littérature ?* publié en 1948), comme un écrivain qui s'engage dans et à travers ses œuvres littéraires (le cycle romanesque inachevé des *Chemins de la liberté*, sorti entre 1945 et 1949 mais plus sûrement encore les

¹Jean-Paul Sartre, *Situations, X*, Paris, Gallimard, 1976, p. 180.

pièces de théâtre comme *Les Mains sales*, 1948) et comme une figure, qui deviendra emblématique, d'« intellectuel engagé », multipliant, à partir de supports diversifiés, les interventions et prises de position sur des sujets d'intérêt public.

§3

Selon cette perspective, le recueil de nouvelles *Le Mur*, publié en 1939 mais composé de textes écrits entre 1936 et 1938², s'inscrirait dans la production non-engagée de Sartre, avant sa conversion au politique et, plus largement, à une pensée et une écriture de « l'être-en-situation » sociale et historique. Cela est tout à fait défendable, mais non indiscutable. En effet, si l'on peut dire de ces nouvelles qu'elles ne sont pas engagées, c'est qu'elles ne le sont pas au sens courant du terme (elles ne témoignent pas d'une prise de position politique nettement identifiable de la part de l'auteur), ni même au sens plus précis (et plus complexe) que donnera Sartre à la notion de littérature engagée après-guerre. Mais cela ne signifie pas qu'elles ne sont pas travaillées, en profondeur, par des questionnements, des thèmes, des aspirations ou des gestes (énonciatifs, narratifs) qui constituent le fondement même de l'engagement littéraire sartrien – le désir d'une parole efficiente, qui agisse sur le monde et d'abord sur le lecteur ; le recours à certaines techniques expressives visant à engager celui-ci dans le récit ; ou encore l'idée d'un engagement comme processus, chemin à tracer et dégager des pièges de la mauvaise foi, de la facticité et des aliénations de tout type, plutôt que comme état de fait, déjà donné.

§4

Sans doute, le risque d'une lecture téléologique (parce que Sartre a été un écrivain engagé, on voudrait engager tous ses textes) est-il aussi puissant que celui d'une lecture purement chronologique qui appliquerait mécaniquement les catégories données par l'écrivain lui-même (avant la guerre/après la guerre) à son œuvre. Mais il s'agit moins ici de lire le recueil comme de la littérature engagée que comme la matrice, ou plus exactement le laboratoire, où sont identifiés, combinés, testés, certaines formules et matériaux que, sans doute l'expérience de la guerre aura « précipités », au sens chimique du terme, mais qu'elle n'aura pas créés *ex nihilo*. En ce sens, on peut espérer de cette confrontation du recueil de nouvelles à la théorie sartrienne de l'engagement non seulement qu'elle contribue à éclairer *Le Mur* mais aussi l'engagement sartrien lui-même, tant il est vrai que ce sont autant les visées de la littérature engagée que ses difficultés d'actualisation, voire ses apories, qui se donnent à pressentir dans ces textes.

LE MUR : L'ENGAGEMENT EN SURSIS

§5

²Rappelons que « Érostrate » a été écrit en 1936, « Le Mur », « La Chambre », « Intimité » en 1937 et « L'Enfance d'un chef » en 1938.

On serait bien en peine, il faut l'admettre, de voir dans les nouvelles – et même dans « L'Enfance d'un chef », pourtant « mieux historiquement située et plus explicitement politique³ » que les autres, comme le souligne Michel Rybalka – un exemple de littérature engagée au sens où l'entendra Sartre quelques années plus tard. Sans entrer ici dans le détail de la théorie sartrienne de l'engagement littéraire, on peut tout de même en rappeler les principes majeurs. Elle se donne tout d'abord à comprendre comme rappel de la responsabilité de l'écrivain : à l'égard de ce qu'il écrit (l'écrivain doit assumer ce qu'il publie) ; à l'égard de la société dans laquelle il s'inscrit (il doit contribuer à dénoncer les injustices qui la gangrènent) ; à l'égard de la littérature elle-même (il s'agit de lui redonner sa fonction première qui est pour Sartre, une fonction « sociale⁴ »). Ensuite, elle se conçoit indissociablement comme dévoilement du monde et appel à la liberté du lecteur : l'écrivain engagé ne cherche pas à imposer son point de vue au lecteur, il « a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité⁵ ». Dès lors qu'il est informé de l'état du monde, le lecteur est libre de choisir. Soit il fait comme s'il ne savait rien, et s'enferme donc dans une passivité coupable, soit au contraire il tire les conséquences pratiques de sa lecture et agit dans le monde pour contribuer à la lutte contre les injustices qui lui auront été révélées.

§6

Or précisément, de quelles injustices s'agit-il dans les nouvelles du *Mur* ? Pas celles, assurément, dont il est question dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et qui ont essentiellement trait, pour le dire vite, aux questions de classe (la domination et l'exploitation des classes populaires par la bourgeoisie capitaliste) et de race (l'oppression des Afro-Américains aux États-Unis, plusieurs fois évoquée dans l'essai de 1948), autrement dit des injustices collectives, structurelles, inscrites dans une société donnée, à partir desquelles et contre lesquelles engager une lutte politique. Il s'agit bien plutôt, dans le recueil de 1939, de drames personnels, de « petites déroutes⁶ » individuelles et existentielles, si l'on en croit le « Prière d'insérer » rédigé par Sartre en introduction du volume. Ce bref texte insiste d'ailleurs exclusivement sur la visée proprement philosophique du recueil, quitte à le faire passer pour ce qu'il n'est pas (ou pas seulement) : l'illustration d'un aphorisme

³Michel Rybalka, « Notice » du « Mur », dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1981, p. 1805.

⁴J.-P. Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, n°1, octobre 1945.

⁵J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 29.

⁶J.-P. Sartre, *Le Mur*, « Prière d'insérer », dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1807 : « Personne ne veut regarder en face l'Existence. Voici cinq petites déroutes – tragiques ou comiques – devant elle, cinq vies ».

bien existentialiste, selon lequel « fuir l'existence, c'est encore exister⁷ ».

§7

Sans doute, les personnages sartriens ne sont pas de pures abstractions et s'inscrivent dans un milieu social bien déterminé, principalement petit-bourgeois, et à une époque elle aussi nettement caractérisée, l'entre-deux guerres. Certes, la bourgeoisie et ses faux-semblants y est caricaturée de manière impitoyable – notamment dans « La Chambre », à travers le personnage M. Darbédac et, dans « L'Enfance d'un chef », à travers la famille et l'entourage de Lucien Fleurier et le personnage lui-même, qui finira par trouver dans son statut social la meilleure (c'est-à-dire la pire pour Sartre) justification de son existence. Mais une telle critique, qui était déjà, quoiqu'avec des connotations légèrement différentes⁸, présente dans *La Nausée*, ne saurait nécessairement se comprendre en termes d'engagement : elle s'inscrit plutôt dans la lignée d'inspiration romantique qui, de Stendhal à Flaubert en passant par Baudelaire et Rimbaud, vise à moquer la bêtise, les idées reçues, l'attachement hypocrite aux conventions et le matérialisme d'une classe repue et satisfaite. Cette critique culturelle peut bien être celle d'un révolté individualiste (de gauche comme de droite d'ailleurs), elle n'est pas encore celle du Sartre engagé des années quarante qui l'arrimera à une dénonciation de la bourgeoisie comme force – ou plus exactement comme *classe*, car Sartre aura alors adopté un point de vue marxiste sur la société, ce qui n'est pas encore le cas en 1939 – d'oppression. C'est ce passage d'une critique culturelle et sociale à une critique politique, qui fait des bourgeois ridicules de véritables ennemis de classe, qui marque la rupture entre le Sartre des années 1930 et celui d'après-guerre. Il est vrai, cependant, que « L'Enfance d'un chef », qui est aussi, rappelons-le, le texte le plus tardif du recueil, amorce déjà ce glissement de perspective, la critique portant à la fois sur un plan culturel et sur un plan idéologique : c'est bien dans la bourgeoisie que se recrutent les « chefs » ou ceux qui se prennent pour tels. Je reviendrai plus loin sur le cas de la dernière nouvelle du recueil.

§8

Si la peinture satirique de la bourgeoisie telle que l'effectue Sartre dans *Le Mur* ne suffit pas à engager le texte, c'est aussi parce qu'elle ne s'assortit, en contre-partie, d'aucune représentation des classes opprimées. Comme l'a bien montré Geneviève Idt, *Le Mur* « ne renvoie des classes populaires qu'une image indirecte, vague ou même conventionnelle⁹ » qui confine même parfois au « mythe ». Les seuls personnages issus des classes

⁷ *Ibid.*

⁸ Geneviève Idt note en effet que, dans *La Nausée*, « la satire prenait un sens plus métaphysique que sociologique », *Le Mur de Jean-Paul Sartre : techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972, p. 173.

⁹ G. Idt, *op. cit.*, p. 170. Pour une analyse précise de la représentation de la société dans le recueil, je renvoie aux pages 169 à 176 de cette étude.

populaires que l'auteur fait véritablement exister aux yeux du lecteur, ce sont, dans « Intimité », Lulu, vendeuse de tissus et Rirette, vendeuse chez le bijoutier Burma et, dans « L'Enfance d'un chef », Fanny, première main chez le grand couturier Plisnier et Maud, son amie. Autrement dit, quatre « midinettes » qui, appartenant à l'élite de leur profession, « se sont embourgeoisées¹⁰ » et n'ont à proprement parler aucune conscience de classe. Une rapide comparaison avec la production romanesque ultérieure de Sartre peut nous aider à prendre la mesure du chemin parcouru : dans *Les Chemins de la liberté*, les personnages bourgeois comme Mathieu, professeur au lycée, ou Brunet, militant communiste, souffriront d'une conscience de classe malheureuse, voyant dans leur statut un obstacle à la réalisation de leur projet (être authentiquement libre pour l'un, être de plain-pied avec les prolétaires pour l'autre) tandis que les personnages issus des classes populaires seront davantage représentés, quoique toujours en proportion moindre. Mais surtout, Sartre se révélera pleinement conscient de la difficulté qu'il y a pour un écrivain d'origine bourgeoise à parler *des et aux* classes populaires¹¹, conjurant en quelque sorte la tentation de la mythification, dans laquelle il peut se reprocher d'avoir lui-même versé, par la dérision régulière d'une telle posture – on peut penser notamment au personnage de Philippe dans *Le Sursis*, fils de famille exalté qui ne perçoit le « peuple » qu'à travers l'écran des mythes.

§9

Enfin, un dernier élément – et de taille – peut contribuer à dénier au recueil de nouvelles le caractère d'œuvre engagée : la manière dont les personnages vivent leur rapport au monde et à l'Histoire. On sait que pour Sartre, l'impératif de l'engagement est étroitement lié à la découverte de l'historicité, autrement dit du fait que nous sommes tous situés dans une époque donnée. S'engager, c'est alors « se choisir¹² » dans son époque, épouser pleinement son temps, en tant que citoyen et en tant qu'écrivain. Sans doute, sur les cinq nouvelles, trois (« La Chambre », « Érostrate », « Intimité ») paraissent se mettre résolument non pas hors, mais à côté, de l'Histoire sociale comme politique : Rirette, évoquant ses conditions de travail, ne pense ainsi ni au Front populaire, ni aux accords de Matignon instaurant la semaine de travail de 40 heures et tout au plus est-il question, toujours dans cette nouvelle, de l'affaire de la Rhénanie parce que Henri craignait la mobilisation¹³. « Le Mur » et « L'Enfance d'un chef » sont sans aucun doute davantage ancrées dans l'Histoire – tout comme l'action de leurs protagonistes. Et pour-

¹⁰ *Ibid.*, p. 172 pour cette citation et la précédente.

¹¹ Cette question est traitée de manière approfondie dans le chapitre III, « Pour qui écrit-on ? » de *Qu'est-ce que la littérature ?*.

¹² J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 238.

¹³ G. Idt, op. cit., p. 168.

tant, l'on ne saurait véritablement parler d'engagement au sujet de ces textes.

§IO

Concentrons-nous sur « Le Mur », puisque le cas de « L'Enfance d'un chef » sera évoqué plus loin. Assurément on trouve dans la nouvelle qui donne son titre au recueil tous les éléments attendus d'un texte engagé. Tout d'abord, un contexte historique déterminant, celui de la guerre d'Espagne. Ce cadre est non seulement propice à cette « littérature des grandes circonstances¹⁴ » qui est l'autre nom de la littérature engagée pour Sartre, mais il renvoie aussi, sur un plan biographique, au « premier rendez-vous avec l'Histoire¹⁵ » de l'écrivain. On sait en effet que c'est avec la Guerre d'Espagne que Sartre, tout comme Beauvoir, a pris conscience de son historicité : dans *Qu'est-ce que la littérature ?* il associe directement cette prise de conscience à un changement radical d'orientation pour les écrivains de sa génération : « Brutalement réintégrés dans l'Histoire, nous étions acculés à faire une littérature de l'historicité¹⁶ » – autrement dit une littérature située et engagée. Ensuite, le personnage principal est un combattant, physiquement et politiquement engagé du côté des anarchistes, dans la lutte contre les républicains. Et pourtant, ce premier rendez-vous avec l'Histoire prend les allures d'un rendez-vous partiellement manqué : on a souvent souligné en effet le fait que l'Espagne sert avant tout de cadre à une méditation existentielle sur la mort, qui serait le véritable sujet de la nouvelle¹⁷, le texte ne faisant d'ailleurs que très peu d'allusions à des faits précis¹⁸ ; que le récit, qui s'achève sur l'ambigu rire mêlé de larmes de Pablo, ne saurait en aucun cas se faire appel à poursuivre un combat qui est pourtant encore en cours¹⁹ ; que Pablo, enfin, est loin de figurer comme un héros engagé exemplaire.

§II

Sartre était d'ailleurs le premier à reconnaître les insuffisances de son personnage en matière d'engagement, comme en témoigne l'interview qu'il donna à la revue *Jeune Cinéma* en 1967, à l'occasion de la sortie du film que Serge Roullet avait réalisé à partir de la nouvelle : « Pablo n'est pas suffisamment engagé comme militant ; par conséquent, il a une attitude beaucoup plus individualiste qu'un militant²⁰ ». C'est bien du reste parce qu'« il n'est pas suffisamment dévoué à une cause » que sa mort lui paraît « absurde ». Cet individualisme et ce sentiment aigu de l'absurde, ce sont aussi ceux de Sartre quand il

¹⁴J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 223.

¹⁵M. Rybalka, « Notice », op. cit., p. 1804.

¹⁶J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 215.

¹⁷Voir notamment Jean-François Sirinelli, « Le jeune Sartre ou la non-tentation de l'histoire », *Les Temps modernes*, octobre-décembre 1990, vol. 2, p. 1038-1056.

¹⁸G. Idt, op. cit., p. 169 sq.

¹⁹Anne Mathieu, « Jean-Paul Sartre et l'Espagne : Du "Mur" à la préface au *Procès de Burgos* », *Roman* 20-50, 2007/1, n° 43, p. 111-124.

²⁰Cité dans J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1832.

écrit la nouvelle en 1937 et qui lui font manquer la dimension collective, et positive, de la Guerre d'Espagne : « Quand j'ai écrit "Le Mur", je n'étais pas en rapport avec les thèses marxistes, j'étais simplement en révolte totale contre le fait du fascisme espagnol, et par conséquent, comme à ce moment-là nous étions sur le plan de la défaite espagnole, je me trouvais beaucoup plus sensible à l'absurdité de ces morts qu'aux éléments positifs qui pouvaient se dégager d'une lutte contre le fascisme²¹ ».

§12 La comparaison entre la nouvelle et les propos de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* relatifs à ces « situations extrêmes » présentes dans la nouvelle – l'emprisonnement, l'interrogatoire, la torture... – est significative du changement qui s'est opéré chez l'auteur en l'espace de quelques années : ce qui ressort de ces situations-limites, ce n'est plus l'absurdité de l'existence, qui conduisait à Pablo à y répondre par une farce, mais au contraire la réaffirmation de l'humain : « Nous le savions, écrit-il en référence aux années d'Occupation, nous savions qu'à chaque instant du jour, aux quatre coins de Paris, l'homme était cent fois détruit et réaffirmé²² ». Autrement dit, il s'agit pour l'écrivain engagé de 1948 de ne pas s'arrêter à la négativité de l'absurde, mais de l'articuler à la promesse d'une positivité à faire advenir²³.

§13 Rien de tel dans la nouvelle « Le Mur », dont on peut dire que non seulement elle n'est pas engagée au sens où elle ne fait aucunement apparaître une dimension « constructive », mais encore qu'elle raconte précisément l'histoire d'un désengagement, Pablo aboutissant à un relativisme absolu qui confine au nihilisme : « je me foutais de l'Espagne et de l'anarchie : rien n'avait plus d'importance²⁴ ».

§14 Pourtant, la fin du texte inaugural ne saurait constituer le fin mot du recueil : si le Sartre de 1937 ne correspond guère au profil de *l'écrivain engagé* qu'il dessinera après-guerre, cela ne signifie pas pour autant que *l'engagement* (du texte et du lecteur, plus que de l'écrivain peut-être) ne s'y manifeste pas, au moins comme aspiration et tension.

L'ENGAGEMENT OU LE RÊVE D'UNE PAROLE EFFICACE

§15 La conception de la littérature comme *praxis*, action, est au cœur de la théorie sartrienne de l'engagement. Elle trouve son origine dans la conviction de l'écrivain selon

²¹ *Ibid.*, p. 1828 pour cette citation et la précédente.

²² J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 220.

²³ Les ouvrages de l'écrivain engagé « doivent se présenter au public sous un double aspect de négativité et de construction » (*Ibid.*, p. 276).

²⁴ J.-P. Sartre, « Le Mur », dans *Le Mur* [1939], Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 34. Dorénavant, nous renverrons directement à cette édition dans le corps du texte.

laquelle « parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence²⁵ ». La littérature est ainsi globalement définie comme « un certain mode d'action secondaire, qu'on pourrait nommer l'action par le dévoilement²⁶ ». Si une telle analyse est valable pour tout type d'écrit en prose, Sartre précise cependant que l'écrivain « engagé » est celui qui a une conscience aigüe de ce pouvoir de la parole et qui cherche à en user de la manière la plus efficace possible : « Il sait que les mots, comme dit Brice Parain, sont des "pistolets chargés". S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut ce soit comme un homme, en visant des cibles, et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations²⁷. »

§16

Ces derniers propos méritent que l'on s'y attarde, dans la mesure où ils évoquent irrésistiblement le geste, d'ailleurs défini par son auteur même comme un « acte proprement impolitique » (p. 90), de Paul Hilbert dans « Érostrate » : tirer au hasard dans la rue. On sait que ce geste a une connotation littéraire forte, renvoyant à « l'acte surréaliste » par excellence qu'André Breton appelait de ses vœux dans le *Deuxième Manifeste du surréalisme*²⁸. Paul Hilbert lui-même peut d'ailleurs être perçu comme une figure, oblique et ambivalente, d'écrivain²⁹, mais un écrivain incapable de dépasser le symbolisme du geste – d'ailleurs lui-même raté, puisque Hilbert ne tire « que » sur un homme et non plusieurs et renonce à se suicider comme il l'avait initialement prévu.

§17

Cette hypothèse peut être confortée par le fait qu'« Érostrate » n'est pas la seule nouvelle du recueil à mettre en scène des personnages velléitaires, revendiquant une violence ou une contestation qui ne seront jamais que verbales et qui renvoient à des postures littéraires bien identifiables, au-delà du seul surréalisme d'ailleurs³⁰ : dans « L'Enfance d'un chef », Berliac et Bergère, amateurs d'écriture automatique, de paradis arti-

²⁵J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 27.

²⁶*Ibid.*, p. 28.

²⁷*Ibid.*, p. 29.

²⁸« L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. »

²⁹Voir notamment sur ce sujet Jean-François Louette, « "Érostrate" ou comment infecter le langage des justes », dans *Sartre et Beauvoir. Roman et philosophie*, Genève, Éditions La Baconnière, 2019, p. 63-95. L'auteur souligne notamment l'ambivalence de cette figure d'écrivain, qui serait une « image poussée au noir » de Sartre lui-même.

³⁰On sait que Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, fait du surréalisme le « terme dernier d'un long processus dialectique » (p. 138) initié au XIX^e siècle, marqué par la tentative de l'écrivain de s'arracher symboliquement à la classe bourgeoise dont il est issu, dans une consommation prodigue et destructrice des biens que celle-ci lui dispense (op. cit., p. 117-164).

ficiels, portés pour le premier sur l'interprétation des rêves et « le dérèglement systématique de tous les sens » rimbaldien pour le second, sont des épigones, dégradés, de Breton et Cocteau. Se complaisant à critiquer les bourgeois par atavisme, se rengorgeant de mots et de concepts creux, ils sont incapables d'agir autrement que sur le mode enfantin, et irresponsable, de la farce – la seule révolte qui semble rester aux faibles dans l'ensemble des nouvelles, comme le souligne Geneviève Idt³¹. Lucien s'étonnera ainsi de voir dans l'appartement de Bergère, à côté des objets exotiques et étranges qu'affectionnaient les surréalistes, une « énorme quantité de farces et attrapes », dont le propriétaire lui dira avec gravité qu'elles ont « une valeur révolutionnaire » et qu'« il y a plus de puissance destructrice en elles que dans les œuvres complètes de Lénine » (p. 191). Ces propos sont évidemment disqualifiés par le fait même qu'ils soient prononcés par un personnage dont le texte forge un portrait ridicule, Bergère, qui cherche avant tout à embarquer Lucien dans la réédition (sur un mode parodique) des aventures de la « vierge folle » et de « l'époux infernal », Rimbaud et Verlaine.

§18

Ce que révèlent ces textes, c'est donc que dès les années 1930 Sartre adopte, dans ses œuvres narratives mêmes, une position éminemment critique à l'égard de certaines postures littéraires qui annonce déjà le portrait lourdement à charge des surréalistes que Sartre brossera dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. Mais on peut aller plus loin encore, en déduisant de cette critique l'affirmation, *a contrario*, du désir d'une littérature qui, elle, soit vraiment action, autrement dit qui produise réellement un effet sur le monde, à travers l'effet produit sur les lecteurs.

§19

De fait, le désir fondamental, originel si l'on peut dire, « d'arracher l'imagination et la création littéraire à l'impuissance, à l'inaction », est bien antérieur, comme le souligne Jean-François Louette, à la théorie sartrienne de l'engagement. Ce dernier propose ainsi, dans son article « "Érostrate" ou comment infecter le langage des justes », de voir des traces de cette visée aussi bien dans des textes philosophiques des années 1936 et 1940, comme *L'Imagination* et *L'Imaginaire*, que dans un texte littéraire comme « Érostrate ». Cherchant à démontrer que Sartre y explore plusieurs modalités de « l'action-par-un-texte [...] : l'influence, l'explosion, l'infection³² », Jean-François Louette insiste tout particulièrement sur la dernière modalité, qui serait privilégiée par Sartre. Contrairement à Paul Hilbert qui, hanté par le contact de la souillure, frotte un savon entre ses doigts jusqu'à ce qu'il ressemble à un « bonbon à la menthe sucé très longtemps » (p. 86), suggérant par-là le désir de se purifier la bouche, Sartre s'attacherait, lui, à « salir la

³¹ Sur le thème de la farce qui traverse tout le recueil, voir G. Idt, *op. cit.*, p. 47-54.

³² J.-F. Louette, *op. cit.*, p. 64.

langue "classique", celle des "Justes", des honnêtes gens, pour souiller aussi leur esprit, leurs bonnes âmes », ouvrant ainsi la voie à « une pratique de l'engagement littéraire [...] à même la langue française³³ ».

§20

S'il n'est pas le lieu ici de reproduire les analyses très fines de J.-F. Louette consacrées à « *langagement*³⁴ » de Sartre dans cette nouvelle, autrement dit la manière dont celui-ci parvient, par le travail sur et avec la langue (et notamment celle que l'on appelle « la langue verte », l'argot) à « compromettre » son lecteur, au sens de le contraindre à « reconnaître pour siennes les pensées les plus déshonnêtes de l'Autre³⁵ », il convient de souligner la proximité d'un tel geste avec celui que préconise le Sartre engagé de 1948 : « Tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre³⁶ ». C'est donc bien dans ce désir premier de compromettre le lecteur que l'on peut trouver l'origine des développements théoriques ultérieurs sur la nécessité d'engager le lecteur, l'engagement littéraire n'étant jamais conçu par Sartre, pas plus que l'acte littéraire en général du reste, exclusivement du côté de l'écrivain. La responsabilité est d'emblée posée comme double, du côté du créateur premier qu'est l'auteur et du créateur second qu'est le lecteur.

§21

Sans doute, la compromission à l'œuvre dans « Érostrate » n'est-elle pas tout à fait du même ordre que dans l'œuvre engagée que Sartre appelle de ses vœux après-guerre. Les analyses de Jean-François Louette, qui s'appuient sur une mise en regard de la nouvelle de 1936 non pas avec *Qu'est-ce que la littérature ?* mais *Saint-Genet comédien et martyr* (1952), insistent en effet sur ce que l'on pourrait appeler l'infection « morale » du lecteur, qui serait piégé par un texte qui le rend complice, malgré lui, des turpitudes de cet anti-héros qu'est Paul Hilbert, meurtrier en puissance vouant une détestation radicale à l'humanité, humiliant les plus faibles que lui, foncièrement lâche, homosexuel refoulé rongé par la haine de soi. L'écrivain engagé d'après-guerre, lui, devra compromettre le lecteur dans un sens plus strictement politique (il s'agit de dévoiler des injustices, au sens défini plus haut) et susciter en lui, au-delà d'un ébranlement de ses propres valeurs ou d'une remise en question de l'image qu'il a de lui-même, le désir de changer le monde.

§22

Il n'empêche que si les fins et la nature de la « compromission » du lecteur dans les années 1930 ne recoupent pas exactement celles de son « engagement » dans les années 1940, les moyens mobilisés pour l'impliquer dans le récit préconisés dans l'essai de 1948 sont déjà expérimentés dans les nouvelles du *Mur* : ainsi de l'absence de « narra-

³³*Ibid.*, p. 66.

³⁴*Ibid.*, 91.

³⁵J.-P. Sartre, *Saint-Genet comédien et martyr* [1952], cité par J.-F. Louette, *op.cit.*, p. 69.

³⁶J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 57.

teurs internes » ou de « témoins tout-connaissants³⁷ » qui fonctionneraient comme des intermédiaires entre le lecteur et les subjectivités des personnages. « Faire entrer [le lecteur] dans les consciences comme dans un moulin », mettre en œuvre ce « réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni distance³⁸ » dont James Joyce et Virginia Woolf ont déjà montré les avantages, c'est ce que Sartre préconisera dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et mettra en œuvre dans *Les Chemins de la liberté*. Mais il expérimente déjà cette technique de diverses manières dans les nouvelles publiées en 1939 : si « Le Mur », « Érostrate » ou « L'Enfance d'un chef » sont dominés par un point de vue unique, celui du personnage-narrateur, sans médiation aucune, « La Chambre » et « Intimité » proposent en revanche une succession ou une alternance des points de vue³⁹. L'objectif est cependant toujours celui d'impliquer le lecteur, « de le prendre à la gorge⁴⁰ », comme l'écrira Sartre après-guerre.

§23

On ne saurait s'étonner outre mesure des convergences entre les techniques narratives pratiquées avant et après-guerre : de fait, c'est bien dans les années 1930 que Sartre, pour les avoir déjà vus mis en œuvre par Faulkner et Dos Passos dans leurs propres romans, et les avoir longuement analysés dans les articles qu'il leur a consacrés, réfléchit à de tels procédés et à leurs enjeux. C'est ainsi que les commentaires exposés dans « À propos de John Dos Passos et de *1919* » (1938) et « À propos de *Le Bruit et la fureur* : la temporalité chez Faulkner » (1939) peuvent aussi bien éclairer l'écriture des nouvelles que l'écriture engagée telle que Sartre la théorise ultérieurement. De même, la critique qu'il adresse contre le point de vue omniscient pratiqué par Mauriac dans son célèbre article « M. François Mauriac et la liberté », paru en 1939 sera réactualisée quelques années plus tard, lorsqu'il associera dans son essai la découverte de la relativité provoquée par la plongée dans l'Histoire (vécue) au refus de toute forme de Providence dans l'histoire (racontée)⁴¹.

§24

Les tensions qui travaillent l'engagement sartrien – le rêve d'une parole efficace, qui soit action, même secondaire ; l'aspiration à impliquer le lecteur dans le récit, pour le compromettre et lui faire perdre son innocence ; l'adoption du réalisme subjectif comme moyen de « piéger » le lecteur – sont donc bien déjà à l'œuvre dans ces nouvelles d'avant-guerre. On ne saurait affirmer pour autant que cela suffit à en faire des œuvres engagées. Au moins peut-on dire qu'elles frayent le chemin vers l'engagement, chemin tortueux

³⁷J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., 224.

³⁸*Ibid.*, p. 305.

³⁹Pour une analyse détaillée des points de vue et des voix dans les nouvelles, voir G. Idt, op. cit., p. 65-80.

⁴⁰J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 226

⁴¹*Ibid.*, p. 228.

dont il n'est pas certain que Sartre lui-même ait vu la fin, du moins en tant qu'écrivain.

L'ENGAGEMENT COMME PROCESSUS

§25

Reprenons la trajectoire poursuivie jusqu'ici : au début de cet article, j'ai proposé de voir dans un certain nombre d'éléments – la dimension individuelle, pour ne pas dire individualiste, des intrigues des nouvelles ; leur portée plus métaphysique que politique ; le caractère négatif des expériences racontées, que Sartre réunit sous le terme de « déroutés » – des indices permettant de conclure au caractère apparemment non-engagé du recueil étudié. Il semble cependant que cette conclusion puisse être reconsidérée, non seulement à la lumière des éléments apportés plus haut, relatifs au désir sartrien, présent dès les années 1930, d'une littérature « engageante », mais aussi à la lumière de la conception de l'engagement comme processus – et non comme état – nourrie par Sartre.

§26

Rappelons en effet la définition précise qu'il donne de l'écrivain engagé en 1948 : « je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi⁴² ». Une telle conception de l'engagement comme processus, « passage » ou chemin invite assez naturellement à définir le *roman engagé* avant tout comme *roman de l'engagement* : et de fait, Sartre, dans le cycle inachevé des *Chemins de la liberté*, qui constitue sa tentative la plus poussée d'une littérature narrative engagée, raconte avant tout l'histoire contrariée, tâtonnante, et toujours incertaine, de cette prise de conscience, de la part des personnages, d'être « embarqués ». Le premier tome, *L'Âge de raison*, met ainsi en scène des personnages encore non-conscients de leur situation, embourbés dans leurs drames personnels et leurs multiples « déroutés » : ce sont des personnages qui, à bien des égards, ressemblent à ceux qui peuplent les nouvelles du *Mur*. Et l'on peut bien appliquer, me semble-t-il, ces propos écrits par Sartre au moment de la parution du volume en 1945, à la fois aux uns et aux autres : « Pendant la bonace trompeuse des années 37-38, il y avait des gens qui pouvaient encore garder l'illusion, en certains milieux, d'avoir une histoire individuelle bien cloisonnée, bien étanche⁴³ ». Tout changera avec la guerre, et le deuxième tome du cycle, *Le Sursis*, a de fait pour objet de montrer la plongée des individus dans la tourmente de l'Histoire collective, qui oblige chacun et chacune sinon à s'engager activement, du moins à prendre conscience du fait d'être situé : « Mais avec les journées de septembre 1938, les cloisons s'effondrent. L'individu, sans cesser d'être une monade, se sent engagé dans une

⁴² *Ibid.*, p. 84.

⁴³ J.-P. Sartre, *L'Âge de raison*, « Prière d'insérer » [1945], dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1911.

partie qui le dépasse⁴⁴ », poursuit Sartre dans sa présentation.

§27

Que l'individu ait une histoire individuelle « bien étanche », c'est ce que croit encore Pablo dans la première nouvelle du « Mur ». Peut-être Sartre, lui, n'en est-il pas autant convaincu – la farce que le prisonnier aura jouée à ses ennemis aura bien des effets, tragiques, sur la vie d'autrui, en l'occurrence son frère d'armes Ramon Gris – mais le fait est que les personnages des nouvelles sont dans l'ensemble repliés sur leur existence individuelle. Sans doute Lucien Fleurier, le protagoniste de « L'Enfance d'un chef » l'est-il dans une moindre mesure, au sens où il embrasse, successivement, les grandes tendances collectives de son temps – la psychanalyse, le surréalisme, le nationalisme, l'antisémitisme – afin de trouver qui il est vraiment. Calquant, comme l'annonce déjà son titre, la structure du roman d'apprentissage, la nouvelle pourrait d'ailleurs bien se lire comme l'histoire de l'engagement de Lucien : lui qui aura longtemps hésité à « s'engager », de peur de se « compromettre »⁴⁵, finit par employer, pour la première fois dans le récit, le terme de façon positive lorsqu'il décide de rejoindre la droite nationaliste incarnée dans le texte par Lemordant et sa bande : « À présent, tout est bien pesé, il *faut* que je m'engage ! (p. 233) ». Cet engagement, comme toujours chez Sartre, est à la fois politique et existentiel, ancré dans le présent et ouvrant un avenir, Lucien ayant le sentiment de trouver dans un tel geste une réponse à la lancinante question qui le travaille (« qui suis-je ? ») et la promesse d'un futur (celui d'un chef) : « Je vais laisser pousser ma moustache » sont les derniers mots du récit (245).

§28

S'ouvrant par le récit d'un désengagement (celui de Pablo) et se concluant sur celui, inverse, d'un engagement (celui de Lucien), la structure même du recueil semble alors dessiner le chemin, progressif, semé d'embûches et d'impasses, vers l'engagement de l'écrivain lui-même : c'est bien dans « L'Enfance d'un chef » que Sartre se montre en effet le plus attentif aux événements politiques et sociaux récents et aux menaces qu'ils annoncent (la moustache évoquée à la fin étant bien sûr une allusion à Hitler et au fascisme de plus en plus puissant en Europe), autrement dit qu'il actualise le passage de l'embarquement spontané à sa prise de conscience réfléchie.

§29

Toutefois, il faut bien reconnaître que cet engagement final – de l'écrivain et de son personnage – se donne, une fois encore, sur un mode négatif. Tout d'abord, parce que Sartre décrit ici l'engagement d'un « salaud », dont les positions politiques sont aux an-

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Les deux verbes apparaissent fréquemment dans la nouvelle, et presque toujours avec une connotation négative et triviale (« Désarroi... pensait-il ; à quoi est-ce que ça va m'engager ? », p. 189 ; « je m'engage trop, je n'aurais jamais dû aller si loin », p. 216 ou encore « Il n'était pas trop content : il lui semblait qu'il se compromettait », p. 215).

tipodes des siennes, déjà en 1939. D'où la dimension essentiellement ironique d'un récit qui n'est qu'une « parodie de roman d'apprentissage⁴⁶ » selon Geneviève Idt et plus précisément, selon Susan Suleiman, « une parodie du roman à thèse⁴⁷ » nationaliste à la Barrès ou Bourget. Si l'on peut aisément identifier les cibles de Sartre – les groupes d'extrême-droite, l'antisémitisme, les républicains mous, une certaine forme de surréalisme et de psychanalyse – il est plus difficile de deviner ce qu'il défend, autrement dit ce positif que doit comporter, ne serait-ce qu'à l'horizon, un texte engagé. Ensuite, si l'on peut parler d'engagement négatif dans la nouvelle finale, c'est parce qu'il s'agit en fait d'un faux engagement, au sens de simulacre d'engagement, de la part du personnage. De fait, Lucien Fleurier, s'il est bien de son époque, ne se « choisit » pas en elle : il est choisi, ou plus exactement il a déjà été choisi, avant même que ne commence le récit, dès sa naissance. Il était destiné à être un chef et la nouvelle ne fait que simuler une progression qui n'est en réalité qu'un simple piétinement. Lucien finira par occuper la place qui lui était réservée depuis le début. Non pas, comme il le pense, parce qu'il y a « droit », mais parce qu'il est né dans un milieu social qui produit les élites.

§30

Cette négativité de l'engagement, présente dans cette dernière nouvelle qui constitue sans doute la pointe la plus avancée de l'engagement pour Sartre avant-guerre, ne sera cependant jamais totalement dépassée dans l'œuvre – narrative, précisons-le – ultérieure de l'écrivain. En effet, Sartre abandonnera les personnages des *Chemins de la liberté* avant qu'ils n'aient accompli leur conversion à l'engagement, refusant de donner une conclusion positive au cycle romanesque. Il n'en écrira jamais le dernier tome, celui qui devait enfin montrer des héros engagés, c'est-à-dire authentiquement libres. Sans doute parce que, comme le suggère Simone de Beauvoir, le « moment critique » de l'histoire des personnages, et qui avait été écrit à la fin du quatrième tome, *Drôle d'amitié*, était celui qui intéressait le plus l'auteur des *Chemins de la liberté* : « il ne restait [alors] à Sartre qu'à cueillir des fruits délicatement mûris ; il préfère défricher labourer, planter⁴⁸. »

§31

En ce sens, *Le Mur* ne saurait seulement se comprendre comme la matrice de l'engagement littéraire, où s'élaborent et s'éprouvent (au sens aussi de s'expérimentent) certaines de ses aspirations fondamentales et techniques narratives : il en annonce aussi, notamment par la nouvelle finale qui atteint presque la taille d'un roman, les limites, voire les apories. Sartre n'aura pas été, en tant que prosateur, l'écrivain engagé qu'il décrit dans ses essais théoriques, mais bien le romancier de l'engagement, entendu comme processus

⁴⁶G. Idt, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁷S. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* [1983], Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 244.

⁴⁸S. de Beauvoir, *La Force des choses*, cité in « *Drôle d'amitié* / Notice », *OR*, p. 2105.

à faire encore aboutir, promesse toujours relancée⁴⁹.

Quelques mots à propos de : Sylvie Servoise

Sylvie Servoise, ancienne élève de l'ENS-Lyon, Agrégée de Lettres modernes et docteur en littérature générale et comparée, est Maîtresse de conférences HDR à Le Mans-Université et directrice-adjointe du laboratoire de recherches 3L. AM pour le site du Mans. Ses recherches portent sur la notion d'engagement littéraire au XX^e et XXI^e siècles, sur les rapports entre littérature et politique, écriture de l'histoire, mémoire et fiction dans les littératures française, italienne et américaine. Ses derniers ouvrages : *Le Roman face à l'histoire. La Littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle* (Rennes, PUR, 2011); *Politiques du temps : Le Guépard de Lampedusa dans l'histoire* (Rennes, PUR, 2018). Elle également rédactrice en chef de la revue de littérature et philosophie *Raison publique* (<https://raison-publique.fr/>)

Pour citer cet article

Sylvie Servoise, « *Le Mur* ou les chemins de l'engagement », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/676>.

⁴⁹Pour un développement de cette hypothèse, à partir d'une étude des *Chemins de la Liberté* et notamment du *Sursis*, je me permets de renvoyer à S. Servoise, *Le roman face à l'histoire : la littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011.