

L'Art de dictier et les formes fixes selon Eustache Deschamps

Clotilde Dauphant

§1 L'expression « formes fixes » a été inventée par Théodore de Banville dans son *Petit Traité de poésie française*. Après avoir passé en revue les règles de la versification et les formes utilisées par les poètes modernes, le théoricien commence son chapitre IX par la définition d'une nouvelle notion : « J'ai nommé poèmes traditionnels à forme fixe ceux pour lesquels la tradition a irrévocablement fixé le nombre de vers qu'ils doivent contenir et l'ordre dans lequel ces vers doivent être disposés. Ce groupe de poèmes est l'un de nos plus précieux trésors, car chacun d'eux forme un tout rythmique, complet et parfait, et en même temps ils ont la grâce naïve et comme inconsciente des créations qu'ont faites les époques primitives¹. »

§2 Peu connaisseur de la lyrique médiévale, Théodore de Banville se trompe dans ses généralités, tout en inventant une expression fort commode et globalement pertinente. Les poètes des XIV^e et XV^e siècles ont effectivement cherché à « fix[er] le nombre [...]

¹Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris, A. Le Clère, 1872, p. 163.

et l'ordre » des vers pour « form[er] un tout [ry]thmique, complet et parfait ». Charles d'Orléans, dont Banville cite en exemple « Le temps a laissé son manteau² », illustre avec pertinence le rondeau et François Villon pourrait parfaitement illustrer la ballade, même si Banville n'ose citer aucun de ses poèmes en exemple par souci de clarté pédagogique et sans doute par pudeur en contexte scolaire³. Les formes fixes décrites ensuite dans le *Petit Traité de poésie française* ne sont pas médiévales (le sonnet, le rondeau à rentrement, le triolet et la villanelle) ou ne sont pas bien comprises (le lai et le virelai). Le chapitre se termine par un exposé sur le chant royal, dont la mémoire a été mieux conservée mais dont les exemples sont de Clément Marot, que Banville connaît mieux.

§3

La poésie de la fin du Moyen Âge pratique bien les formes fixes, sans les appeler ainsi. Dans son *Art de dictier*, Deschamps présente un certain nombre de formes poétiques en expliquant des subtilités métriques et en citant quelques exemples. Il donne plusieurs listes de ces formes dans la première partie de son traité consacrée aux arts libéraux et en conclusion⁴. La deuxième partie de son traité expose quatre formes seulement : la ballade avec neuf exemples, le virelai avec trois exemples, le rondeau avec sept exemples, et enfin le lai. Pour les définir, Deschamps fait référence aux pratiques de son époque en citant deux poèmes de Guillaume de Machaut et en commentant ce qui se passe dans les Puys. Il se fonde surtout sur sa propre expérience de poète accompli, puisque presque tous les exemples sont de lui. Il écrit son traité en 1392⁵, lorsqu'il a environ 50 ans et compose de la poésie depuis plus de 25 ans⁶.

§4

Les formes fixes se sont développées dans deux milieux concurrents : les concours

² *Ibid.*, p. 163-164.

³ « J'ai craint de créer à l'écolier des difficultés, en lui citant des Ballades où le vieux langage, les rimes parfois pauvres ou étranges au point de vue moderne et les hiatus l'empêcheraient peut-être de voir clairement le dessin du poème. Mais François Villon fut et reste le roi, l'ouvrier invincible, le maître absolu de la Ballade. » (*Ibid.*, p. 168).

⁴ Voir § 1a, § 6m-n, § 6v, § 8d et § 24b, Eustache Deschamps, *Anthologie*, Clotilde Dauphant (éd. et trad.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques » [désormais « *Anthologie* »], pièce 187 [désormais AD], p. 582-635. Les critiques étrangers utilisent généralement l'édition, avec une traduction anglaise, de Deborah Sinnreich-Levi (Eustache Deschamps, *L'Art de Dictier*, East Lansing, Colleagues Press, 1994); on y trouvera une introduction intéressante sur la tradition vernaculaire des arts poétiques (p. 15-29); mais l'édition présente des erreurs, par exemple la lettre capitale B est mal lue. Mieux vaut se reporter aux *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud (éd.), Paris, Didot, SATF, 1878-1903, t. VII, p. 266-292.

⁵ AD, § 24m, p. 634.

⁶ Voir la chronologie proposée par James Laidlaw et Christine Scollen-Jimack (*Eustache Deschamps. Ca 1340-1404 : anthologie thématique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 23). Deschamps est né avant 1344. Son premier ouvrage daté a été écrit en 1368 : c'est la *Charte des Fumeux* (*Anthologie*, pièce 188, p. 636-648).

bourgeois et les cours princières⁷. Dans l'un des deux manuscrits poétiques de Jean Froissart, poète de cour, les pièces couronnées dans les Puy sont mises à l'honneur⁸. Au contraire Deschamps rejette le milieu poétique bourgeois, présenté avec une nette distanciation temporelle et géographique dans son *Art de dictier*⁹. La récitation « devant le Prince du Puy » est évoquée à l'imparfait¹⁰, tandis que la lecture devant les « seigneurs et dames » est décrite au présent¹¹. Le poète refuse ensuite d'expliquer le serventois « pour ce que c'est ouvrage qui se porte au Puy d'amours, et que nobles hommes n'ont pas acoustumé de ce faire¹² ». Le traité s'ouvre sur la définition de « liberal » comme destiné à un « fils de noble homme et atrait de noble lignie¹³ » et il se ferme sur la dédicace à « un mien tresgrant et especial seigneur et maistre¹⁴ ». L'exposé de Deschamps sur les formes fixes reconnaît donc l'importance de la pratique poétique des concours bourgeois tout en s'en écartant, afin de présenter à la cour sa propre poésie.

LE LAI

§5

Le lai est la dernière forme fixe présentée dans *l'Art de dictier*. Il est mis à l'honneur comme « une chose longue et malaisie a faire et trouver » et bénéficie d'une explication précise par opposition à la forme brève du rondeau qui n'est pas décrite¹⁵ : le lai contient « XII couples », soit douze strophes, toutes différentes (« Et convient que la taille de chascune couple a deux paragraphes soient d'une rime toutes differens l'une couple a l'autre ») à l'exception de la douzième qui répète la forme de la première (« excepté tant seulement que la derreniere couple [...] soit de pareille rime, et d'autant de vers, sanz redite, comme la premiere couple »)¹⁶.

⁷Voir Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965; Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 156; le critique montre lui-même un certain dédain pour les bourgeois « poètes du dimanche » et la « grande foire poétique des puy » par opposition à la « parole aristocratique » qui « gardera la dignité du chant courtois ».

⁸La table des matières du BnF fr. 830 annonce (f^oiv) « chançons royaus amoureuses et serventois de Nostre Dame couronnees en pluseur villes ».

⁹*AD*, § 6u, p. 590.

¹⁰*AD*, § 6w, p. 592.

¹¹*AD*, § 7g-j, p. 592.

¹²*AD*, § 19d, p. 612.

¹³*AD*, § 1d, p. 582-584.

¹⁴*AD*, § 24h, p. 634.

¹⁵*AD*, § 23b-g, p. 626.

¹⁶*Le Doctrinal de la seconde rhétorique* de Baudet Herenc explique de manière similaire que le lai « doit estre de douze couplès, dont le premier et le derrenier couplet sont d'une façon et d'une

§6

La règle consiste à varier et répéter les formes strophiques. L'impératif de la variation est repris deux autres fois pour conclure la citation des trois premières strophes du *Lai de département*¹⁷, tandis que l'obligation de l'égalité entre la première et la dernière strophe justifie la citation de la douzième strophe du même lai¹⁸. De plus, chaque strophe a une structure symétrique, c'est-à-dire qu'elle se coupe en deux parties égales. Le *Lai de département* n'est pas cité en entier par souci de brièveté et d'équilibre avec les autres formes fixes¹⁹. Le poète s'en justifie : « je mès cy III couples d'un lay, et par ycelles, considéré et attendu ceste regle, l'en pourroit diversifier les autres couples, et faire jusqu'à XII, qui font XXIII, par la maniere que dit est²⁰ ». Il s'adresse ici à un poète apprenti, qui se servirait du début du texte donné en exemple pour composer son propre lai. Malgré son explication théorique très claire, Deschamps préfère renvoyer son lecteur aux textes eux-mêmes : « Et qui se doubteroit de ce non pouoir retenir, il ne faulroit que prandre un lay, car ilz sont assez communs²¹ ».

§7

Et pourtant, on peut douter que le lecteur soit entièrement satisfait de ce qu'il trouvera dans les textes, qu'il s'agisse de l'exemple cité dans l'*Art de dictier* ou des autres lais écrits aux XIV^e et XV^e siècles. La définition est adaptée, voire oubliée, en fonction de la volonté du poète²². La règle la plus respectée est celle du nombre de strophes : la plupart des lais en comptent bien douze, sauf chez Christine de Pizan. La variation la plus notable est celle du *Double Lai de fragilité humaine*, chef-d'œuvre de trente-trois strophes, sans doute en écho au nombre d'années vécues par le Christ sur cette terre²³. Le nombre douze est tellement associé à la forme du lai qu'il justifie le regroupement des lais par douzaine

consonance, et les .x. aultres couplès sont chacun par soy de fasson » : *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Ernest Langlois (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 1902; Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 166.

¹⁷ AD, § 23m et 23o, p. 632.

¹⁸ AD, § 23p-q, p. 632.

¹⁹ L'*Art de dictier* est copié dans deux manuscrits. Dans le BnF fr. 840, les exemples de ballades (f° 396c-398a) sont réduits à la première strophe, suivie de l'envoi pour le 7^e et le 9^e; les trois premières strophes du lai puis la douzième sont citées en entier (f° 399d-400b). Dans le BnF nafr. 6221, les ballades sont citées en entier (f° 30a-31c) sauf pour l'exemple 7 où un blanc est laissé entre la première strophe et l'envoi; en revanche, la citation du lai est tronquée après une strophe et demi (f° 32c), avec un renvoi au texte complet dans une autre partie du manuscrit.

²⁰ AD, § 23h-i, p. 626.

²¹ *Ibid.*

²² Voir Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, tableau II, p. 147. À propos du lai chez Deschamps, voir p. 146-160.

²³ *Anthologie*, pièce 52, p. 160-215.

dans les recueils manuscrits²⁴. La règle de l'identité des extrêmes –la dernière strophe doit reprendre la forme de la première –est un peu moins suivie par Machaut, Froissart et Deschamps, tandis que c'est la seule que respecte Christine de Pizan. Enfin, la règle de la symétrie, ou division des strophes en deux parties égales, est adaptée par les poètes. Dès Guillaume de Machaut, la strophe peut être divisée en trois ou en quatre parties égales; Christine de Pizan le fait avec virtuosité.

§8 « Qu'est-ce qu'une forme fixe ? » se demandait Jacques Roubaud en titre de l'un de ses articles²⁵. Le poète mathématicien, tout en centrant sa réflexion sur la ballade et le chant royal, cherche à cerner par une série d'interrogations ce qui fait la « fixité » d'une forme –puisque ce n'est ni la présence d'une particularité remarquable (comme un refrain), ni une définition intangible et universellement connue (jamais obtenue). La « question 8 » s'avère particulièrement pertinente pour le lai : « À quelle autorité donnera-t-on la préférence ? à la règle ou au corpus ?²⁶ ». Le lai est en effet caractérisé par une définition relativement explicite et stable et un corpus hétérogène. Malgré ce que nous aurions tendance à appeler des « irrégularités » –voire des fautes à corriger –les poètes, les théoriciens et les rubricateurs semblent n'avoir aucun mal à identifier ce qu'ils intitulent « lais ».

§9 Même le *Lai de département* donné en exemple ne coïncide pas exactement avec les règles énoncées par Deschamps. Le plus gênant est que la deuxième demi-strophe de la première strophe compte sept vers et non pas huit. Cette irrégularité apparaît dans les quatre versions du lai, copié deux fois dans le BnF fr. 840 et dans le BnF fr. 622I, en entier et en exemple au sein de l'*Art de dictier*²⁷. Elle empêche la symétrie de la première strophe mais aussi l'égalité entre la première et la dernière strophe. Par ailleurs, la citation des trois premières strophes est une habile façon pour Deschamps de prétendre à une variété systématique qui n'existe pourtant pas dans le *Lai de département* entier. En effet, les strophes 2, 4, 6, 7, 8, 9 et 11 sont toutes constituées de deux dizains d'heptasyllabes en aabaabbaab.

§10 Ce qui compte pour Deschamps, ce n'est donc pas d'appliquer strictement des règles d'égalité ou de différence, mais d'entraîner le lecteur dans une vaste composition à la fois

²⁴La section des lais dans le BnF fr. 830 (f°114c-139b) compte douze pièces de Froissart. Celle du BnF fr. 840 (f°67v-102r) compte douze pièces de Deschamps (numérotées 304 à 314 et 309bis dans les *Oeuvres complètes d'Eustache Deschamps, op. cit.*).

²⁵*Les Formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500)*, actes du colloque international (22-23 mai 1997), *Atalaya*, 8, automne 1997, p. 7-20.

²⁶*Ibid.*, p. 11.

²⁷*Anthologie*, pièce 53, p. 262-276 et *AD*, § 23, p. 626-632.

répétitive et variée. Les demi-strophes ou les strophes entières se font écho, même quand elles ne sont pas rigoureusement identiques. Le choix du thème est d'ailleurs lui-même binaire, puisque le lai reprend le topos du départ de l'amant à la guerre pour introduire une liste de conseils moraux énoncée par une figure aimée. Le début (strophes 1 à 3) et la fin du lai (strophes 11 et 12) sont donc amoureux, tandis que le centre (strophes 4 à 10) est moral. La variation métrique, sensible sans être poussée à l'extrême virtuosité, ne doit pas capter toute l'attention du lecteur mais plutôt guider son attention vers l'émotion lyrique créée par la séparation amoureuse et vers la soif de grandeur morale entretenue par le discours d'Espoir (vers 92-190) et de la dame (vers 195-203). On peut toutefois se demander si cette femme aimée dès l'enfance n'est pas la Raison ou la France –ce qui ferait de l'amant soit une figure du poète moraliste, sensible à un idéal vertueux, soit une figure du roi de France, appelé à être un modèle de chevalerie. La thématique amoureuse pourrait n'être alors qu'une apparence, un vernis courtois apposé aux marges du poème.

§11

L'exemple choisi dans l'*Art de dictier* s'avère une habile mystification du poète, puisque les quatre strophes illustrent un idéal formel de variation strophique et une omniprésence de l'amour que ne respecte pas le lai entier. En traitant le thème de la séparation amoureuse, cet extrait tronqué sert en fait de belle conclusion lyrique à l'art poétique.

LE RONDEAU

§12

Le rondeau est en tout point opposé au lai dans l'*Art de dictier*. Il apparaît en avant-dernière position, sans aucune mise en valeur ni la moindre explication. Il se singularise aussi par le choix des exemples, plus nombreux et plus variés; cinq ont été écrits par Deschamps et deux par Machaut²⁸. En l'absence de règle, ce sont eux qui montrent le fonctionnement de la forme fixe. Ils peuvent ainsi donner la fausse impression que le rondeau s'écrit toujours en décasyllabes, alors que le décasyllabe est le vers préféré par Deschamps dans ses rondeaux, mais non exclusif. Le BnF fr. 840 qui rassemble les œuvres complètes du poète contient 171 rondeaux de Deschamps : 123 sont en décasyllabes, 44 en octosyllabes et 5 en heptasyllabes²⁹.

§13

²⁸ AD, § 21, p. 618-624.

²⁹ L'*Anthologie* contient 25 rondeaux dont 20 en décasyllabes, 4 en octosyllabes et 1 en heptasyllabes. À propos du rondeau chez Deschamps, voir Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 162-181. Sur le rondeau en général, voir Mathias Sieffert, « Mathias Sieffert, L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465) », *Perspectives médiévales* [en ligne], 40, 2019 : <https://journals.openedition.org/peme/19093>.

Par ailleurs, on trouve dans les exemples quatre refrains AB, deux refrains ABB et un refrain ABAB. Deschamps a choisi de privilégier dans son art poétique la forme la plus simple, appréciée par Machaut, mais qui est minoritaire dans son œuvre. Sur 171 rondeaux, on trouve en effet 45 refrains à deux vers AB, 119 refrains à trois vers de six formes différentes dont 109 en ABB, 6 refrains à quatre vers de quatre formes différentes et 1 refrain à cinq vers³⁰. *L'Art de dictier* évoque en première partie les « rondeaulx cengles et doubles³¹ ». Les rubriques introduisant les exemples ne sont pas d'une précision rigoureuse : l'une annonce un « rondel sangle » à refrain de deux vers et une autre un « rondel double » à refrain de quatre vers, les autres se limitent à « rondel » ou « autre rondel »³². Si les choix des exemples ne correspondent pas exactement aux proportions des pièces écrites par Deschamps, le traité offre tout de même un écho fidèle à l'utilisation, par le poète, de refrains variés comptant deux, trois ou quatre vers.

§14

L'Art de dictier, dont aucun rondeau n'est abrégé, permet enfin de comprendre le phénomène de reprise médiane et finale des refrains. Les deux rondeaux écrits par Machaut présentent, tels qu'on les lit dans le traité, deux formes proches mais différentes : AB aA abAB pour l'exemple 18 et AB aA abA pour l'exemple 19. Seul le premier propose une parfaite adéquation entre la forme des couplets (a et ab) et la longueur des reprises (A et AB). Dans l'exemple 16, ni la reprise médiane ni la reprise finale ne coïncident avec la forme des couplets puisqu'on lit ABB abA abbA.

§15

Sans un mot, par la variété de ses exemples, Deschamps illustre dans son art poétique le grand mystère des rondeaux pour le lecteur moderne : la longueur des reprises, médiane et finale, n'est pas fixée³³. Lorsque le lecteur est confronté, dans les recueils de rondeaux, à l'abréviation « etc. », il ne peut pas savoir d'emblée si la reprise sera de forme équivalente au couplet qui le précède. Cette variation semble aller jusqu'à l'ablation pure et simple de l'une des reprises. En effet, l'exemple 15 de *l'Art de dictier* n'a aucune reprise médiane, ni dans le BnF fr. 840 ni dans le BnF nafr. 6221. Le BnF fr. 840 présente pourtant un texte régulier sur le même incipit « Joyeusement, par un tresdoulx joïr » dans la section V, en ABAB abAetc. ababAetc.³⁴. Il pourrait s'agir d'une erreur reproduite dans les deux versions du traité. Mais dans la section V, ce rondeau comporte à la fois une reprise

³⁰L' *Anthologie* contient 6 rondeaux en AB, 15 en ABB et quatre formes plus originales à refrain de trois, quatre ou cinq vers.

³¹AD, § 6m, p. 590.

³²AD, § 21a-g, p. 618-624.

³³Voir Clotilde Dauphant, « Le rondeau, une forme incomplète : la présentation des rondeaux d'Eustache Deschamps dans le BnF fr. 840 », *Le Rondeau entre XIII^e et XVI^e siècles*, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Clotilde Dauphant et Sylvie Lefèvre (dir.), Paris, Champion, 2021, p. 59-94.

³⁴*Anthologie*, pièce 91, p. 372.

médiane et un deuxième couplet différent... Ce n'est donc pas la bonne version du rondeau mal cité dans l'art poétique.

§16

Dans la section V, le rondeau 662 est lui-même copié sans le moindre refrain, sous la forme abbaabb³⁵. On peut reconstituer une forme habituelle de rondeau en identifiant les premiers vers comme un refrain : « Jehans de Dormans, Doÿ et Cassinet, / Prenons congié de la douce contreë / A cuer dolent et a voix esplourée ! ». En répétant ces vers au milieu et à la fin du poème, on rétablit la forme ABB abA abbABB. Mais ne s'agit-il pas d'un simple dit, copié sans refrain et sans erreur ? Le motif de la « dance [...] retournée » évoque la forme circulaire du rondeau qui n'est pourtant pas donnée au texte. Cette pièce peut s'interpréter, au choix du lecteur, comme un « rondel » (ainsi que le désigne la rubrique introductive) mal copié ou comme une variation irrégulière, mais intéressante, sur la forme fixe mais non figée du rondeau.

§17

Bien plus que le lai, le rondeau est marqué par une structure circulaire³⁶ puisque ce n'est pas seulement la forme, mais le texte même du début qui est repris à la fin. Cet encerclement conduit le texte d'une extrême simplicité à une complexité vertigineuse. Le lecteur est devant un rondeau comme devant une énigme. Lorsqu'un texte s'avère irrégulier par rapport aux autres, il peut conclure à la faute de copie, mais il doit aussi accepter l'éventualité d'une variation volontaire. « Forme lyrique en liberté surveillée³⁷ », de très simple apparence mais de réalisation problématique, le rondeau, dans l'*Art de dictier* comme dans les différents corpus manuscrits, laisse au lecteur le soin d'inventer sa propre définition.

LE VIRELAI

§18

L'*Art de dictier* présente le virelai comme la forme la plus difficile à comprendre puisqu'il en donne deux définitions, dans son paragraphe sur la « musique naturele » puis dans un paragraphe spécifique³⁸. Le lecteur peut être désorienté par la polysémie du mot « vers », qui signifie à la fois couplet (il est alors synonyme de « couple »), demi-couplet (dans l'expression « les deux vers après, le clos et l'ouvert ») et vers au sens moderne d'unité métrique (par exemple quand le refrain compte « IIII vers » ou « V »

³⁵ *Anthologie*, pièce 103, p. 384.

³⁶ Michel Zink voit dans le rondeau et le virelai une « poésie de la volute » : « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 32, mai 1980, p. 71-90, cit. p. 90.

³⁷ C'est le sous-titre du volume *Le Rondeau entre XIII^e et XVI^e siècles*, op. cit.

³⁸ *AD*, § 6n-o et 20a-f, p. 590 et 612.

ou « VII »). Nous détaillerons ici l'exemple 10 pour comprendre les différentes parties du poème.

§19

Dans la structure musicale originelle, le virelai était construit sur trois phrases que nous appellerons $\alpha\beta\gamma$. Dans le texte, Deschamps distingue « trois vers » ou « trois couples » qui sont « doubles » : il s'agit de trois couplets en deux parties. Deschamps appelle le premier « vers » ou « couple » le « refrain » : « Mort felonnie et despiteuse, / Fausse, desloyal, crueuse, / Qui regnes sanz loy, » correspond à la phrase musicale α et « Je me plaing a Dieu de toy, / Car tu es trop perilleuse. » à la phrase musicale β . Deschamps désigne le deuxième « vers » ou « couple » comme « les deux vers après » ou « le clos et l'ouvert ». C'est un couplet libre, sur une forme différente de celle du refrain, qui peut être mis en musique sur une troisième phrase γ répétée avec une fin ouverte et une autre close : « Merveille est que ne marvoy, / Quant je voy / Morte la plus gracieuse » correspond à la phrase musicale γ_1 et « Et la mieudre en bonne foy / Qui, je croy, / Fust onques, ne plus joyeuse. » à la phrase musicale γ_2 . Deschamps appelle le troisième « vers » ou « couple » la « tierce ». Cette partie reprend la forme métrique du refrain et sa mélodie : « C'est par toy, fausse, crueuse ! / Ta venue est trop douteuse, / Tu n'as point d'arroy ; » est à chanter sur la phrase musicale α et « Espargnier prince ne roy / Ne veulz, tant yes orgueilleuse. » sur la phrase musicale β .

§20

C'est en lien avec la structure musicale originelle ($\alpha\beta \gamma_1\gamma_2 \alpha\beta \alpha\beta$) que Deschamps précise que les « vers » ou « couplets » sont « doubles » et qu'il fait mentionner sur le manuscrit, en face du couplet libre, « l'ouvert » pour la première partie et « le clos » pour la seconde partie. Cependant, les virelais de Deschamps ne sont plus accompagnés de musique ; le lecteur n'a pas besoin – et il aurait bien du mal parfois à le faire – de distinguer la première et la seconde partie des différents couplets. Il lui suffit d'identifier le couplet refrain (ici sur les rimes aabba et les vers de 77577 syllabes) puis le couplet libre (ici sur les rimes bbabba et les vers de 737737) puis le troisième couplet reprenant la forme du refrain et pour finir le quatrième couplet qui reprend le texte du refrain.

§21

Le virelai illustre concrètement la séparation entre musique et poésie que Deschamps évoque sur le plan théorique au début de son traité. Selon Deschamps, la poésie est à la fois indépendante et étroitement associée à la musique au sens moderne du terme³⁹. On a beaucoup écrit sur la présentation des arts libéraux dans la première partie de l'*Art de dictier* et la place accordée à la poésie comme musique « naturele » et non « artificiele »⁴⁰.

³⁹ AD, § 7, p. 592 : la poésie et la musique sont « plus anobliz et mieulx seans » et « delectables et embellies » lorsqu'elles sont pratiquées ensemble (§ 7d-e), même si les poèmes sont « moult volentiers oïs, ou le chant de la musique artificiele n'aroit pas tousjours lieu » (§ 7g-h).

⁴⁰ AD, § 6, p. 588-592. Voir en particulier Philipp Jeserich, *Musica naturalis*. Tradition und Kontinuität

Plusieurs critiques ont mentionné à juste titre que Deschamps n'oublie pas non plus la grammaire et la rhétorique comme arts du langage⁴¹. Mais dans ce débat, c'est presque toujours la première partie du traité qui est prise en compte⁴². Roger Dragonetti, lui, voit dans « les règles et les exemples proposés par Eustache Deschamps dans son *Art de dictier* » (c'est-à-dire la deuxième partie, pratique et non théorique) « un ensemble de moyens que le poète accorde à son être, comme on accorde un instrument pour y faire passer la musique »⁴³. Au-delà de cette analogie qui fait de la poésie une autre musique, il faudrait ajouter que Deschamps est conscient de l'histoire musicale de la poésie lyrique, quoiqu'il ne l'explique pas clairement. Aucune règle n'est proposée par l'*Art de dictier* à propos de la mise en musique des poèmes à forme fixe. Mais Deschamps entretient encore la mémoire d'une composition musicale lorsqu'il identifie « l'ouvert » et « le clos » et le principe de « couple de deux vers » à propos des virelais, où chaque couplet correspondait à deux phrases mélodiques.

§22

La dernière difficulté, qui n'est pas mentionnée dans l'*Art de dictier*, est qu'un virelai peut compter une, deux ou trois strophes⁴⁴. En effet, la structure décrite dans l'art poétique peut être répétée une ou deux fois. Les trois exemples cités dans l'*Art de dictier* sont

spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters, Stuttgart, Steiner, 2008.

⁴¹Paul Zumthor note dans une simple parenthèse que dans le titre du traité « *dictier* dénote une opération rhétorique, latin *dictari* » (*Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972; rééd., 2000, p. 320). Michèle Gally associe l'importance de la rhétorique à l'influence de Machaut, qui « affirme la nécessaire collaboration de la rhétorique et de la musique dans la fable allégorique de son Prologue » (« Présentation », *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Fayard, 2010, p. 7-40, ici p. 26). Voir aussi Ludmilla Evdokimova, « Rhétorique et poésie dans l'*Art de dictier* », *Autour d'Eustache Deschamps*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie - Jules Verne à Amiens (5-8 novembre 1998), Danielle Buschinger (dir.), Amiens, Presses du Centre d'études médiévales de l'Univ. de Picardie, 1999, p. 93-102.

⁴²C'est particulièrement frappant dans le livre de Philipp Jeserich (*Musica naturalis*, op. cit.). Le traité est étudié à deux reprises (p. 28-51 et 350-388), pour sa première partie théorique exclusivement. La deuxième étude de l'*Art de dictier* s'ouvre brièvement à l'œuvre de Machaut et à quelques poèmes de Deschamps (surtout les deux ballades pour la mort de Machaut) mais n'aborde jamais la présentation des formes fixes dans le traité.

⁴³« La poésie ... ceste musique naturele. Essai d'exégèse d'un passage de l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps », *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 49-64, cit. p. 57.

⁴⁴Parmi 83 virelais, on compte 10 pièces à une strophe (deux sont cités dans l'*Anthologie*, n°89 et 90), 51 à deux strophes (cinq dans l'*Anthologie*), 21 à trois strophes (trois dans l'*Anthologie*) et 1 irrégulière (n°86 dans l'*Anthologie*). Sur les virelais chez Deschamps, voir Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 181-194.

des citations tronquées de virelais comptant chacun deux strophes⁴⁵. Dans l'œuvre de Deschamps, le virelai est le lieu de la plus grande recherche métrique et de la plus grande variété. Malgré le choix fréquent du refrain à cinq vers en aabba et du couplet libre à six vers en bbabba ou aabaab, la variation du nombre de syllabes par vers, du nombre de vers par couplet et du nombre de strophes assure une impression globale de virtuosité formelle⁴⁶.

§23

L'*Art de dictier* ne met pas vraiment en valeur le virelai, placé entre les serventois qui ne méritent « aucun exemple⁴⁷ » et les rondeaux pour lesquels on ne trouve aucune définition. Deschamps reprend à Machaut la dénomination de « chançons baladees », qu'il justifie par la structure tripartite du poème⁴⁸. La définition exacte et complexe du virelai lui donne pourtant une identité forte, qui l'associe aux autres formes fixes tout en l'en distinguant. Marqué par l'hétérométrie (comme le lai) et par un refrain initial (comme le rondeau), développé sur une longueur médiane (comme la ballade) qui suscite à la fois une impression de répétition et de variation, le virelai est particulièrement apte à l'expression lyrique — le poète y partage ses émotions les plus nobles dans la forme la plus sophistiquée.

LA BALLADE

§24

La présentation de la ballade est la plus longue dans l'*Art de dictier*. C'est aussi la forme fixe la plus pratiquée par Deschamps, et de loin : on compte 1153 ballades différentes dans le BnF fr. 840⁴⁹. Deschamps ne juge pas utile d'expliquer dans son traité ce que tout le monde sait : la ballade compte trois ou cinq strophes toutes terminées par un refrain ; la strophe compte entre sept et douze vers et plus souvent huit ou dix, et ses vers comptent sept à dix syllabes. Il donne en revanche quelques règles qui lui semblent plus subtiles, sur le mélange des types de vers, sur le mélange des types de rimes et sur la forme de l'envoi, et prend le temps d'expliquer quelques exceptions : une strophe qui se termine par des rimes plates, un refrain qui dure deux vers. Il ajoute quelques remarques

⁴⁵ *Anthologie*, pièces III, II2 et II3, p. 394-402.

⁴⁶ Voir les tableaux 17 et 18 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 185 et 186.

⁴⁷ *AD*, § 19d, p. 612.

⁴⁸ *AD*, § 20a, p. 612.

⁴⁹ On trouvera dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* (op. cit.) une présentation des ballades de Deschamps (p. 205-214) puis des chapitres consacrés aux formes strophiques (p. 239-305), à l'envoi et au refrain (p. 307-354), aux différents sous-genres (p. 357-407) et aux pièces irrégulières (p. 409-489).

sur les rimes, « leonime » ou « sonnante », « equivoque » ou « retrograde »⁵⁰, qui concernent des exemples de ballade sans être caractéristiques de cette forme. On ajoutera que la virtuose ballade « equivoque, retrograde et leonime » est un cas particulier qui suggère les potentialités créatrices de la musique « naturele » sans correspondre à la pratique courante du poète⁵¹.

§25

Sans exposé spécifique, la forme de la strophe est tout de même évoquée à plusieurs reprises par l'*Art de dictier* dans les rubriques⁵². À propos des chansons royales, Deschamps remarque qu'elles ont « cinq couples, chascune couple de x, xi ou xii vers »⁵³. Les exemples illustrent bien la pratique de Deschamps qui privilégie les nombre 8 et 10. Plus des trois-quarts des ballades de Deschamps utilisent l'une de ces quatre formes strophiques : le huitain octosyllabique ou décasyllabique ou le dizain octosyllabique ou décasyllabique⁵⁴. L'art poétique n'oublie pas de citer d'autres formes : il s'agit de pièces hétérométriques, qui concernent un dixième des ballades de Deschamps⁵⁵.

§26

Deschamps remarque que « encores puet l'en faire balades de vii vers, dont les deux vers sont tousjours de la rebriche, si comme il puet apparoir cy après »⁵⁶. Il cite ensuite l'exemple huit en entier, où les strophes comptent huit vers dont un refrain de deux vers. Nous n'avons pas conservé la terminologie de Deschamps, selon laquelle il s'agirait d'un septain – ou strophe de « vii vers ». L'allongement du refrain, dont Machaut a donné l'exemple, concerne 26 ballades de Deschamps⁵⁷ ; l'*Anthologie* en reprend 7. Il a souvent pour conséquence l'irrégularité de l'envoi.

§27

La disposition des rimes fait l'objet de la toute première remarque sur les ballades dans l'*Art de dictier* : « Et premierement est assavoir que il est balade de huit vers,

⁵⁰ AD, § 12a, 12c-e, 12f et 14a-e, p. 600-604.

⁵¹ Ian Laurie en fait la remarque dans « Deschamps and Lyric as Natural Music », *The Modern Language Review*, LIX, 1964, p. 561-570, ici p. 563. Il cite comme tout à fait exceptionnelles, dans les *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* (op. cit.), les ballades 9 (qui correspond à la pièce n°2 de l'*Anthologie*), 18, 461 et 477 (qui correspond à la pièce n°73 de l'*Anthologie* et à l'exemple 6 de l'*Art de dictier*) et les rondeaux 618, 930 et 931 (qui correspond à la pièce n°133 de l'*Anthologie*).

⁵² AD, § 11f, 12f, 13a, 15a, p. 600-606.

⁵³ AD, § 16a-b, p. 606.

⁵⁴ Voir le tableau 25 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 241. L'*Anthologie* contient 10 ballades en huitain octosyllabique (sur 92, dont l'exemple 7 de l'*Art de dictier*) et 50 en huitain décasyllabique (sur 379, dont les exemples 2-6-8), 20 ballades en dizain octosyllabique (sur 169, dont l'exemple 5) et 45 en dizain décasyllabique (sur 295, dont l'exemple 4).

⁵⁵ L'*Anthologie* contient 18 ballades hétérométriques sur 114 de Deschamps, dont les exemples 1-3-9 de l'*Art de dictier*.

⁵⁶ AD, § 17b, p. 608.

⁵⁷ Voir le tableau 50 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 349.

dont la rubrique est pareille en ryme au ver antesequent⁵⁸ ». Cette remarque initiale sur la disposition finale en rimes plates a de quoi étonner car il s'agit d'une pratique très minoritaire pour l'auteur⁵⁹. En effet, dans environ 9 ballades sur 10 de Deschamps, la strophe commence et se termine par des rimes croisées, ce qui correspond à ce que nous appelons le « type 1 », caractéristique de ce poète. En revanche Guillaume de Machaut marque une nette préférence pour le « type 2 », où la strophe commence par des rimes croisées mais se termine par des rimes plates, comme dans le premier exemple donné dans l'*Art de dictier* et dans moins de 5% des pièces de Deschamps. Des poètes comme Jean Froissart ou Christine de Pizan ont davantage varié le type de disposition de rimes dans leurs ballades.

§28

L'hétérométrie est un autre domaine où l'on constate la relative monotonie des ballades de Deschamps. Contrairement aux poètes virtuoses que sont Guillaume de Machaut et Christine de Pizan, Deschamps n'utilise qu'un nombre limité de formes pour constituer ses ballades. Il évoque à deux reprises dans son art poétique la question de l'hétérométrie dans la ballade et en donne trois exemples, ce qui dépasse la proportion de pièces hétérométriques dans le manuscrit de ses œuvres complètes. Le verbe « couper » sert à décrire ces strophes⁶⁰, selon une règle qui ne correspond ni à la pratique de Deschamps ni à l'exemple qui suit : « Et se il y a aucun ver coppé qui soit de cinq piez, celui qui vient après doit estre de dix⁶¹ ». Le seul modèle de strophe hétérométrique chez Deschamps consiste plutôt à associer à des décasyllabes un seul heptasyllabe, qui apparaît systématiquement avec la troisième rime de la strophe⁶².

§29

La question du rythme n'est pas terminée avec ces remarques sur la longueur des vers. Tous les traités de la fin du Moyen Âge et du xvi^e siècle sont sensibles au rôle de la rime féminine. On peut citer, par exemple, un *Traité de rhétorique* anonyme édité par Langlois, selon lequel « Le féminin est le plus ample / D'un pied que l'autre en la rimée⁶³ ». Deschamps lui-même commente la conséquence de la rime féminine sur le nombre de syllabes prononcé. Il fait d'abord une remarque confuse sur la première

⁵⁸ AD, § 11b, p. 598.

⁵⁹ Voir les tableaux 31-32 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 257.

⁶⁰ AD, § 8f et 11g, p. 594 et 600.

⁶¹ AD, § 11e, p. 598.

⁶² Voir le tableau 36 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 270.

⁶³ *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, op. cit., p. 254. Baudet Herenc constate que dans les lais « la plus longue ligne ne passe point .ix. sillabes, qui est feminine, et la masculine de .viij. sillabes [...]. La feminine toudis a une syllabe plus longue que la masculine. » (*Ibid.*, p. 166). Dans l'*Art de dictier*, pour cette même raison, la septième ballade citée en exemple est décrite comme une « balade de ix et de viij piez » : AD, § 15a, p. 606.

ballade citée en exemple, dont les vers comptent « XI piez » ou « dix piez »⁶⁴. Puis il énonce une règle à propos du quatrième exemple : « Et se doit on tousjours garder en faisant balade, qui puet, que les vers ne soient pas de mesmes piez, mais doivent estre de IX ou de X, de VII ou de VIII ou de IX, selon ce qu'il plaist au faiseur, sanz les faire touz egaulx, car la balade n'en est pas si plaisant ne de si bonne façon⁶⁵ ».

§30

Cette règle, énoncée à propos des ballades, consiste à mélanger des rimes masculines et féminines pour apporter une certaine variation rythmique dans la strophe. Or nos recherches statistiques sur la poésie de la fin du Moyen Âge nous ont permis de constater que les autres formes fixes ne sont effectivement pas concernées par ce mélange de rimes : par exemple, un auteur de rondeaux utilisera indifféremment deux rimes masculines ou deux rimes féminines ou une rime masculine et une rime féminine. En revanche, les auteurs de ballades connaissent et pratiquent cette règle : une écrasante majorité des ballades mélange les rimes masculines et féminines, tandis qu'un dixième des pièces seulement présente des rimes exclusivement masculines ; l'usage de rimes exclusivement féminines est, lui, absolument exceptionnel⁶⁶.

§31

Nous avons inventé une terminologie pour rendre compte de ce phénomène métrique⁶⁷. Nous désignons par hétérométrie forte le mélange de types de vers, c'est-à-dire chez Deschamps l'apparition d'un heptasyllabe au milieu de décasyllabes. Il y a un net écart rythmique entre un seul heptasyllabe (qui compte, en fonction des rimes, sept ou huit syllabes) et une dizaine de décasyllabes (qui comptent dix ou onze syllabes). L'hétérométrie forte concerne un dixième des ballades de Deschamps. Dans les trois-quarts des ballades de Deschamps, on ne constate pas un mélange de types de vers mais un mélange de types de rimes. La strophe ne contient alors qu'un seul type de vers, qu'il s'agisse d'un octosyllabe, d'un décasyllabe, ou plus rarement d'un heptasyllabe, mais elle mêle des rimes masculines et féminines : les vers comptent donc sept et huit syllabes, ou huit et neuf syllabes, ou encore dix et onze syllabes. Nous désignons par hétérométrie faible cette douce variation rythmique, nécessaire, selon Deschamps, pour que la ballade soit « plaisant » et de

⁶⁴ AD, § 11c-d, p. 598.

⁶⁵ AD, § 13a-d, p. 602.

⁶⁶ *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps, op. cit.*, p. 274-304. Voir aussi Clotilde Dauphant, « Le genre des rimes dans le *Livre du duc des vrais amants* », *Fabula / Les colloques, L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan*, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6263.php>.

⁶⁷ Clotilde Dauphant, « L'hétérométrie "faible", l'hétérométrie "forte" et l'isométrie "pure" : les trois types de strophes dans la ballade française à la fin du Moyen Âge », *Formes strophiques simples. Simple Strophic Patterns*, Levente Seláf, Patrizia Noel Aziz Hanna et Joost van Driel (dir.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, p. 171-191.

« bonne façon »⁶⁸. Nous appelons isométrie pure l'utilisation d'un seul type de rime et d'un seul type de vers. Plus d'un dixième des ballades de Deschamps sont construites exclusivement sur des rimes masculines : l'isométrie masculine n'a donc rien d'exceptionnel. En revanche, on commentera avec un intérêt tout particulier les ballades à un seul type de vers et à rimes toutes féminines.

§32

On peut prendre comme exemple la pièce 174 de l'*Anthologie*, écrite sur un très banal huitain octosyllabique⁶⁹. Ce n'est qu'à l'apparition de la troisième rime, vers la fin de la première strophe, que l'impression d'étrangeté commencera à se faire sentir et c'est à la fin de la pièce que l'auditeur sera frappé de l'uniformité rythmique de ces vers impairs, qui comptent tous neuf syllabes. La prosopopée de Raison est ainsi soutenue par l'accumulation dérangement (pas du tout « plaisante ») de vers uniquement féminins. Ce poème fait l'éloge de l'« atemprance » (v. 34) et formule un ordre moral qui vaut aussi sur le plan métrique : « faire [...] Ne trop ne po » (v. 34-35). Les jeunes, les femmes, les moines, tous finissent par s'écarter de la règle – comme la ballade, elle, semble s'écarter des limites attendues.

§33

Dans la ballade, l'envoi constitue une strophe conclusive, qui reprend le schéma strophique principal tout en l'abrégant⁷⁰. Chez Deschamps, l'envoi est facultatif pour la ballade qui compte trois strophes ; il est obligatoire pour les chants royaux qui comptent cinq strophes. Parmi les exemples cités dans l'*Art de dictier*, tout du moins dans la version du BnF fr. 840, on compte deux envois pour neuf exemples⁷¹. Mais dans l'ensemble de son œuvre, les deux tiers des ballades à trois strophes ont un envoi⁷². D'autres poètes ont pratiqué les ballades avec et sans envoi, que cela soit à titre exceptionnel ou de façon plus régulière⁷³.

§34

La forme des envois ne correspond pas à la règle énoncée dans l'*Art de dictier*, selon laquelle un envoi compte (hors refrain) autant de vers que la pièce compte de strophes⁷⁴. En fait, plus de la moitié des ballades de Deschamps à trois strophes ont un envoi de six vers, tandis qu'un petit sixième des chansons royales à cinq strophes ont un envoi de quatre vers. Il existe une plus grande corrélation entre le nombre de vers et le nombre de

⁶⁸ AD, § 6d, p. 602.

⁶⁹ *Anthologie*, p. 554-556.

⁷⁰ AD, § 16a-f, p. 606.

⁷¹ Le BnF nafr. 6221 cite les exemples de ballade en entier, et donc aussi les envois des exemples 4 et 5.

⁷² Voir le tableau 59 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, p. 398.

⁷³ *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 399-402 : Michault Taillevent, François Villon, Geoffrey Chaucer, Charles d'Orléans, John Gower, Oton de Grandson et Christine de Pizan.

⁷⁴ Voir le tableau 61 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 403.

rimes, c'est-à-dire que l'envoi a tendance à s'allonger lorsque le nombre de rimes augmente, mais là encore on ne peut énoncer de règle universelle. L'essentiel des envois prend deux formes, *xrxR* ou *xxrxxR*, *r* étant la rime du refrain *R* et *x* une autre rime⁷⁵. On constate que l'envoi ne reprend pas toujours la fin de la forme strophique principale.

§35

Par son art poétique, mais surtout par son abondante pratique, Deschamps a révolutionné les formes fixes héritées des Puy et pratiquées par quelques auteurs de cour avant lui au XIV^e siècle. Il a en effet fusionné deux formes fixes : la ballade, à trois strophes et refrain mais sans envoi, et le chant royal, à cinq strophes et envoi mais sans refrain. Plus largement, Deschamps a englobé dans un genre unique ce qui s'appelait, dans les concours, la ballade, l'amoureuse, la sotte chanson, le serventois ou le chant royal, en assimilant en même temps la pastourelle. Il évoque en passant ces différents sous-genres⁷⁶, pour insister au contraire sur l'unité de la « ballade » à laquelle il consacre la première, et la plus longue partie, de son exposé sur les formes fixes.

§36

Désormais la ballade est un genre à tout faire. Sa strophe d'une petite dizaine de vers offre un nombre important de variations sur le plan du rythme et des rimes. Sa malléabilité est aussi thématique puisque la ballade peut évoquer tout sujet, grave ou léger, amoureux ou moral, religieux ou profane⁷⁷. Cette ouverture se constate dans le BnF fr. 840 pour toutes les formes fixes, mais les nouveaux thèmes semblent encore plus variés et plus approfondis dans les ballades⁷⁸. Les dimensions moyennes de la ballade – par comparaison avec le bref rondeau et le long lai – permettent en effet de donner une certaine ampleur à l'argumentation, sans renoncer à l'art de l'allusion et à l'effet de pointe

⁷⁵Voir le tableau 47 dans *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, op. cit., p. 309. L'*Anthologie* contient 37 ballades avec envoi *xrxR* (sur 276) et 61 ballades avec envoi *xxrxxR* (sur 480).

⁷⁶À propos des « chansons royaulx », Deschamps note qu'ils « estoient de cinq couples, chascune couple de *x*, *xi* ou *xii* vers; et de tant se puelent bien faire, et non pas de plus, par droitte regle » (§ 16a-b). Les serventois leur sont associés : « Serventois sont faiz de cinq couples comme les chansons royaulx » (§ 19b).

⁷⁷L'œuvre de Deschamps illustre cette remarque de l'*Art de dictier* « que ceste musique naturele se face de volunté amoureuse a la louenge des dames et en autres manieres selon les materes et le sentement de ceuls qui en ceste musique s'appliquent » (*AD*, § 6p-q, p. 590).

⁷⁸Ian Laurie montre que les thèmes non amoureux sont très rares dans les rondeaux des XIII^e et XIV^e siècles avant Deschamps, un peu moins dans les ballades (« Deschamps and Lyric as Natural Music », art. cit., p. 570). Dans sa synthèse sur « La poésie de circonstance » (*La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, Daniel Poirion (dir.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. VIII/1, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, p. 111-138, cit. p. 122), Claude Thiry note que la ballade est la forme fixe la plus apte « à véhiculer l'événement historique précis et politisé », mais que les autres évoquent elles aussi des circonstances à la fin du Moyen Âge, sur un ton plus noble et général (pour le lai et le chant royal) ou « en mode mineur » (pour le rondeau et le virelai).

apporté par le refrain⁷⁹. La « création lyrique » peut ainsi « combiner le mouvement objectif, défini par la structure de la strophe, avec le mouvement subjectif de la pensée et de la phrase », selon « bien des nuances », écrit Daniel Poirion⁸⁰.

CONCLUSION

§37

Un poème « pas plus qu'un nuage, n'est lui-même fixe », « tant qu'il existe dans le champ vivant de la poésie »⁸¹. Cette image de Jacques Roubaud s'applique à toutes les formes évoquées par Deschamps dans son *Art de dictier*. L'énoncé de règles, ni exhaustives ni suffisantes pour décrire l'ensemble des pièces de l'auteur, ne coïncide même pas exactement avec les exemples présentés, mais rend pourtant visible et compréhensible l'existence d'un cadre dans lequel le poète pratique son art. Le lecteur est ainsi invité à admirer des formes fixes mais non figées, voire à les décliner lui-même à sa guise, selon son « sentiment ».

Quelques mots à propos de : Clotilde Dauphant

Clotilde Dauphant est maîtresse de conférences en littérature médiévale à Sorbonne Université et membre de l'EA4349. Spécialiste de la poésie lyrique française de la fin du Moyen Âge, elle a publié sa thèse sur *La Poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms BnF fr. 840)* chez Champion en 2015.

⁷⁹Selon Michel Zink, dans la ballade « l'unique vers refrain séduit l'esprit comme une citation bien trouvée, chaque fois adaptée de façon ingénieuse au contexte » tandis que les strophes relativement longues « permettent au discours poétique de se déployer et de mettre en évidence ses articulations » (« Le lyrisme en rond », art. cit., p. 88).

⁸⁰*Le Poète et le Prince*, op. cit., p. 389.

⁸¹« Qu'est-ce qu'une forme fixe ? », art. cit., p. 16.

Pour citer cet article

Clotilde Dauphant, « L' *Art de dictier* et les formes fixes selon Eustache Deschamps », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022 , mis à jour le : 17/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=724>.

Entre satire et sermon : Eustache Deschamps et la fin du monde

Florence Bouchet

§I

Les tapisseries de l'Apocalypse réalisées entre 1375 et 1381 par Nicolas Bataille pour le duc Louis 1^{er} d'Anjou témoignent avec éclat de l'imaginaire de la « fin des temps » lié aux malheurs d'un XIV^e siècle accablé par la guerre de Cent Ans, le grand Schisme d'Occident, la peste noire, les aléas climatiques entraînant mauvaises récoltes et famines... La mort de Charles V « le sage », en 1380, ajoute un malheur politique pour la France et semble-t-il personnel pour son fidèle huissier d'armes Eustache Morel, dit Deschamps, dont la plume se fera plus amère et satirique durant le règne suivant¹. Témoin lucide de son temps ou prophète de malheur, il ne fut certes pas le seul : le *Roman de Fauvel* de Gervais du Bus (1310-1314), *Le Songe de Pestilence* d'Henri de Ferrières (1379) ou *Le Songe du Vieil Pelerin* de Philippe de Mézières (1389), par exemple, détaillent abondamment

¹La *Fiction du Lion* et celle de *l'Aigle* font l'éloge du règne de Charles V, par contraste avec celui de Charles VI.

comment les vices omniprésents dans la société mènent le monde à sa perte². Deschamps ne brille donc pas vraiment par l'originalité d'une pensée fort répandue à son époque, mais il excelle dans l'art d'orchestrer la critique dans la forme concise de la ballade; c'est ce qui m'intéressera ici. Micheline de Combarieu du Grès ayant mis en évidence la prégnance de cette thématique chez Deschamps dans une étude générale³, je me concentrerai sur cinq ballades pas ou peu commentées par elle, non plus que par Susanna Bliggenstorfer⁴ ou par les éditeurs de l'anthologie *Eustache Deschamps en son temps*⁵ : les ballades n^{os} 20, 139, 184, 192 et 199 de l'*Anthologie* éditée par Clotilde Dauphant⁶.

LA DISPOSITIO EFFICACE DES BALLADES

§2 Les modules strophiques des cinq ballades retenues obéissent aux trois formats favoris d'Eustache Deschamps : huitain décasyllabique (B 20), dizain octosyllabique (B 192 et 199), dizain décasyllabique (B 139 et 184). L'envoi conclusif, présent dans deux tiers des ballades de Deschamps, est ici systématique et proportionné au module strophique : quatrain pour la ballade 20, sizain pour les autres.

§3 Selon Daniel Poirion, « le mouvement propre de la ballade est [...] un enchaînement logique auquel l'inspiration du poète doit se soumettre », et « c'est surtout Deschamps, le plus orateur des poètes de cette époque [le XIV^e siècle], qui sait s'accommoder de cette disposition tripartite⁷ » (inhérente à ses trois strophes de base). Passons rapidement en revue notre corpus.

§4 La ballade 20 lance un avertissement dans sa strophe 1 : « Quatre element sont en conclusion / De ce monde mettre a fin dolereuse » (v. 1-2), lesquels sont énumérés dans le refrain : « Mortalité, tempest, guerre et famine ». Le chiffre 4, hautement significatif,

²Voir Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Champion, 1994 (et travaux ultérieurs sur la satire).

³Micheline de Combarieu du Grès, « Deschamps, poète de la fin des temps ? », *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, « Senefiance » n° 33, 1993, p. 165-185.

⁴*Eustache Deschamps en son temps*, J.-P. Boudet et H. Millet (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

⁵Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. C. Dauphant, Paris, LGF, Livre de poche « Lettres gothiques », 2014, révisée en 2022. Toutes les références en numération arabe qui suivent renvoient à cette édition. Les références complémentaires en numération romaine renvoient aux *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud, Paris, SATF, 1878-1903. Le mot « ballade » est abrégé en B dans les parenthèses et les notes.

⁷Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, 1965; Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 374 et 376.

est également suggéré par la quadruple mention de la préposition « pour » qui introduit (v. 3-5) les causes morales de cette fin annoncée du monde. La strophe 2 corrobore l'avertissement à l'aide d'autorités religieuses (« prophétie », « loy de Dieu ») et de signes célestes (« constellation »⁸). L'enjambement du vers 16 au vers 17 renforce l'effet probant de la strophe 3, consacrée au constat d'un début de réalisation de la catastrophe : trois des quatre éléments du refrain s'y déploient effectivement (« guerre » v. 18, « tempest » v. 19, « famine » v. 20); seule la « mortalité » reste à venir (« mourront » v. 22). Le sentiment de péril imminent est ainsi porté à son comble et motive le propos du « je » lyrique dans l'envoi.

§5 La structure démonstrative de la ballade 139 est marquée au début de chaque strophe : « Puis que » (v. 1), « Car » (v. 11), « Et qui pis est » (v. 21). Le premier dizain pose le constat d'une perversion généralisée des mœurs présentes, par opposition au bon temps passé (*laudatio temporis acti*); le second justifie l'accusation amorcée au vers 4 en détaillant les travers de l'Église (v. 11-16) et de la cour (v. 17-19); le troisième, cette fois en écho au pronom indéfini « chascun » du vers 2, répété au vers 23, élargit la satire aux « povres gens » (v. 25) et aux « femmes » (v. 27).

§6 La ballade 184 ménage un parallèle entre l'homme, dont la vue se dégrade au cours de sa vie (v. 1-8), et le monde moralement aveugle (v. 9). Les deux référents se superposent dans les verbes de la strophe suivante, qui décrit les errements pathétiques de l'aveugle qui court dans la rue; le monde est ainsi discrètement personnifié (les 70 ans de vie humaine (v. 15) peuvent être mis en parallèle avec la théorie des âges du monde qui balisait alors l'histoire de l'humanité⁹). Le propos se politise dans la troisième strophe : c'est le monde en tant qu'entité politique qui est envisagé à travers « mainte terre perdue » (v. 21); la satire se précise alors tout en motivant l'adresse au Prince dans l'envoi.

§7 La personnification du Monde est explicite dans la ballade 192, entièrement constituée de sa « complainte » (prosopopée). Deschamps pique la curiosité du public en faisant jouer au début l'effet d'interpellation du discours direct adressé à un « sires » indéfini et en ne révélant l'identité du locuteur qu'au début de l'envoi, en sorte que le discours qui résonne dans les trois strophes précédentes passe d'abord pour la plainte d'un homme âgé, malade, qui se sent parvenu à sa dernière extrémité. Celui-ci appelle à l'aide dans le premier dizain (le contexte laisse deviner qu'il réclame une visite¹⁰ du médecin); puis il médite sur le cours de sa vie (2^e dizain) et s'inquiète de son salut (3^e dizain).

§8

⁸Sur l'intérêt de Deschamps pour l'astrologie, voir B 43, v. 4-6 et B MCCCCLXVIII.

⁹Voir *Anthologie*, p. 459, n. 2.

¹⁰*Dictionnaire du moyen français* [En ligne], s. v. « visiter » : c'est le sens médical qui convient (C. - 1. A : « Examiner qqn pour voir son état (et le soigner) »).

Enfin, la ballade 199 mobilise ostensiblement le procédé de l'accumulation pour constater le dérèglement généralisé du monde (1^{er} dizain), lui donner une explication morale (2^e dizain) puis divine (3^e dizain). Cette litanie, accentuée par le rythme alerte de l'octosyllabe, provoque un sentiment d'accablement : il n'y a pas de place pour le bien. Comme dans la ballade 139, des échos lexicaux favorisent l'enchaînement d'une strophe à l'autre : « les saisons » (v. 9) sont énumérées au vers 11, « les pechiez generaulx » constatés au vers 14 sont présentés au vers 22 comme la cause de l'impiété ambiante qui provoque l'ire de Dieu.

§9

Deschamps joue également des possibilités offertes par le refrain, qui concentre l'idée essentielle de la ballade sans se borner à une simple répétition. Les modulations du sens varient en fonction de la structure syntaxique du refrain, qui régit son articulation au reste de la strophe. Il peut s'agir d'un énoncé indépendant. Dans la ballade 192, « Bien croi que ne gariray jamais¹¹ » scande la complainte du Monde de façon lapidaire et gagne en intensité dramatique au fil des strophes (le pessimisme étant inhérent à la complainte) ; le verbe « gariray » a d'abord un sens médical (v. 10), puis existentiel (v. 20), enfin moral (v. 30 et 36). Dans la ballade 199, « Toute chose se desnature » résonne comme une maxime, à ceci près que le présent a valeur actuelle et non gnomique : c'est au moment de l'énonciation que les choses périssent. À la fin de la strophe 1, le refrain résume la longue phrase précédente, endossant ainsi une valeur résomptive. À la fin de la strophe 2, il corrobore l'affirmation du vers 19 (« La fin de ce monde approchons »). À la fin de la strophe 3, il renchérit sur le vers 29. À la fin de l'envoi, il signe la fin de toute chose. Le refrain de la ballade 20, constitué d'une énumération : « Mortalité, tempest, guerre et famine », développe au vers 8 les quatre éléments annoncés au vers 1, sert de complément d'objet direct aux vers 16 et 24, pour finalement devenir le sujet grammatical de l'action destructrice au vers 28. Enfin, le refrain peut être syntaxiquement dépendant du vers précédent. Ainsi le syntagme « Tant par pechié comme par sa vieillesse », refrain de la ballade 184, fonctionne comme un complément circonstanciel de cause qui accompagne les étapes du processus de dégradation du monde, de l'aveuglement à la mort. Le morphème « que » (« Que la dance est durement retournee ») introduit une subordonnée tantôt causale (v. 10, 36), tantôt complétive (v. 20, 30) dans la ballade 139.

LES MAUX DU MONDE

§10

¹¹Remarquons qu'il s'agit d'un ennéasyllabe : la syllabe surnuméraire donne un relief supplémentaire à l'énoncé.

Entrons maintenant plus avant dans l'argumentation critique d'Eustache Deschamps, d'abord à l'aide d'un repérage sommaire des termes récurrents dans les cinq ballades.

	B 20	B 139	B 184	B 192	B 199
<i>le/ce monde</i>	v. 2, 27	v. 9, 32	v. 9, 29, 35	v. 31 (<i>Monde</i>)	v. 19
<i>fin</i> <i>finicion</i>	v. 2 v. 27	v. 32	v. 19, 29		v. 19
<i>mourir</i> <i>se tüe</i>			v. 13 v. 35	v. 3 (<i>je muir</i>)	
<i>Dieu</i>	v. 10, 26	v. 8, 14	v. 15, 32	v. 15, 18	v. 23, 33
<i>Eglise</i>		v. 4, II			v. 24
<i>pechié(s/z)</i> <i>pecheurs</i>	v. 3	v. 16	R, v. 18, 25	v. 14 (<i>pechay</i>), 15, 22 v. 26	v. 14, 22, 32
<i>meurs</i>		v. I			v. I
<i>orgueil</i>	v. 4	v. 22		v. 27 (<i>s'orgueille</i>)	v. 16
<i>envie</i>		v. 22			v. 16, 25

<i>convoitise</i>	v. 4 (<i>convoiteuse</i>)	v. 21	v. 25	v. 4 (<i>convoiteus</i>)	v. 18
<i>vertu(s)</i> (en désuétude)		v. 35	v. 31		v. 5

§II

Le « monde » est omniprésent, corrélé à la notion de péché et à Dieu. Il est donc considéré dans une perspective chrétienne, selon les acceptions exposées par le *Dictionnaire du moyen français* :

- Le monde en tant que création ayant commencement, maintien et fin;
- Le genre humain, l'humanité en tant que création de Dieu;
- Choses terrestres; vie terrestre, société des hommes.

§I2

Or ce monde court à sa fin / à sa mort, non pas selon le cours naturel des choses conforme au plan de Dieu, mais par sa propre faute : le lexique des péchés est abondant dans notre corpus – et plus largement dans les poésies d'Eustache Deschamps. L'emploi du verbe pronominal réfléchi « se tüe » (B 184, v. 35) souligne la responsabilité morale d'un monde autodestructeur. Pour comprendre la situation, le poète doit s'employer à démêler les effets et les causes.

§I3

Deschamps constate un désordre généralisé, alors même que la société médiévale est en principe une société d'ordre(s)¹². La ballade 139 s'ouvre sur le verbe « bestorner » à la rime du vers 1, qui en appelle d'autres à la rime : « tourner » (v. 3), « desordonner » (v. 23). Le groupe prépositionnel « a rebours » (rime v. 2) complète ce lexique du renversement, démultiplié grâce au refrain : la danse, métaphore de l'harmonie sociale, est dérégulée puisque, « durement retournée¹³ », elle va dans le mauvais sens. L'idée de dérèglement général est également portée par le refrain de la ballade 199 ; le verbe « se desnature » qui le termine est porteur d'une forte critique : la nature, œuvre du divin Créateur, est mise à mal ; à nouveau le tour pronominal réfléchi suggère la responsabilité active de l'homme

¹²Voir Dominique Iogna-Prat, « Ordre(s) », J. Le Goff et J.-C. Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 845-860. La déploration du désordre est fréquente sous la plume de Deschamps : « Prince, au jour d'ui voit on tout tribouler » (B 121, v. 25); « Prince, j'ay veu les temps desordonnez » (B 154, v. 61).

¹³La rime féminine étire ce mot d'une syllabe supplémentaire.

dans ce processus. L'image de l'aveugle qui court en pleine rue et « En trebuchant se frait, détruit et lasse » (B 184, v. 12) incarne le mouvement chaotique du monde.

§14

Les désordres historiques qui suscitent l'inquiétude de Deschamps et de ses contemporains apparaissent en divers lieux du corpus. La « guerre » (de Cent Ans) est l'un des quatre mots-clés du refrain de la ballade 20 ; la guerre n'est pas qu'entre les Français et les Anglais, mais aussi, au sein du pays, « entre les royaulx » (B 199, v. 24), c'est-à-dire entre les membres de la famille royale¹⁴. Le règne de « deux pastours » concurrents (B 139, v. 15) fait allusion au Schisme de l'Église catholique, qui désoriente les consciences du temps et constitue une autre forme de guerre, à la fois temporelle et spirituelle. Aussi le doublet « guerre et contemps » (B 199, v. 23) s'applique-t-il à égalité à « l'Eglise » et aux « royaulx ». Le vers 32 de la ballade 192 mentionne dans un même élan la division de « princes, pappe et roy » – l'absence d'un gouvernant convenable pouvant expliquer que le Prince ne soit pas apostrophé au début de cet envoi. À ces désordres dus aux hommes s'ajoutent diverses calamités naturelles. La « guerre tresmerveilleuse » (B 20, v. 18) devient celle de « l'air¹⁵ » déchaîné contre l'homme, provoquant « Tempest » et « inundacion » nuisibles aux récoltes (v. 19-21), d'où « Mortalité [...] et famine », comme le scande le refrain. Dans la mesure où le mot « mortalité » peut signifier « épidémie mortelle », l'air néfaste peut aussi être celui qui (pensait-on alors) provoque la peste, si virulente au XIV^e siècle¹⁶. La peste est aussi désignée par le terme « pestilences » (B 199, v. 27), encadré par « inundacions » (v. 26) et « Mortalitez, famine » (v. 28). Plus largement, cette ballade met l'accent sur le dérèglement du règne tant animal que végétal, du climat et des saisons (v. 2-7, 9, 11-13 : les accumulations de termes pêle-mêle accentuent l'impression de désordre¹⁷ ; dans la strophe 1, pas moins de dix-huit substantifs en fonction sujet font attendre le verbe « diminüent » au v. 9). Le mot « Froidures » (v. 26) n'a rien d'anecdotique : le XIV^e siècle fut effectivement marqué par le début de ce que les climatologues ont

¹⁴Durant la minorité de Charles VI (période de régence, 1380-1388), les oncles de ce dernier entrèrent en rivalité pour accaparer le pouvoir. La rivalité des maisons de Bourgogne et d'Orléans dégénérera en guerre civile après les assassinats de Louis d'Orléans (1407) et de Jean sans Peur (1419).

¹⁵Le terme peut être conservé tel quel dans la traduction (plutôt que « ciel » qui, même sans majuscule, oriente vers une interprétation religieuse).

¹⁶Deschamps réchappa, enfant, de la terrible épidémie de peste noire qui tua un tiers de la population européenne en 1348-1349 et fut inquiété par une résurgence de la maladie en 1387 (rondeau DCXLVII). Il expose les causes et remèdes possibles dans B 172 et 173. « L'air corrompu » est mis en cause dès le v. 1 de B 172 ; le rôle du rat comme vecteur de la maladie n'a pas été identifié au Moyen Âge.

¹⁷La ballade MLXXXVIII développe la même idée à l'aide de la rhétorique accumulative : « Ly airs, ly temps, ly ans, ly douze moys, / Arbres, ly prez et les .iiii. saisons, / [...] / Tout se destruit et ne scet on comment. » (v. 1-2, 10).

appelé un « petit âge glaciaire ». La diminution des cultures (v. 6-9) est aussi l'indice d'une dépression agraire qui, selon les historiens, s'est installée dans la deuxième moitié du siècle¹⁸. Les causes de mortalité sont finalement aussi nombreuses que diverses.

§15

Deschamps n'enferme cependant pas son propos dans le contexte historique ; sa réflexion morale s'exprime en termes plus généraux à travers l'inventaire des vices. Puisque les « meurs » sont dérégées (B 139 et 199, v. 1), les hommes restent au centre de la visée satirique¹⁹, tantôt dans leur globalité, tantôt dans une approche plus sociologique. L'humanité entière est incarnée dans la personnification du Monde malade dans la ballade 192, tout comme « le monde est tant aveugle pour voir » (B 184, v. 9, avec un jeu de mots implicite entre le groupe prépositionnel « pour voir » [= en vérité] et le verbe « veoir »). Les péchés s'accumulent indistinctement dans la ballade 199 :

Trop sont les pechiez generaulx
D'argent querir, estaz, joyaulx.
Envie, orgueil, detractions
Regnent et dissolucions,
Toute convoitise et ordure. (v. 14-18)

§16

Mais ces péchés trahissent des désirs de puissance et un esprit de compétition qui orientent vers les classes dominantes de la société. De fait, Deschamps rejoint la rhétorique des états du monde lorsqu'il incrimine certaines classes sociales. La ballade 139 cible explicitement les clercs de l'Église (v. 11-16) et les laïcs de la cour (v. 17-19), dont les méfaits sont signalés à grand renfort d'infinitifs. Les religieux sont taxés de nombreux dévoiements de leur état : recherche du faste et du luxe contraires à leur vœu de pauvreté, amour de la « vaine gloire » mondaine, simonie, vente d'indulgences. Les gens de cour sont quant à eux caractérisés par la trahison et l'hypocrisie. Ces vices sont encore comme résumés dans la liste qui ouvre le dizain suivant : « convoitise [...] /, Envie, orgueil et toutes deshonnors » (v. 21-22), mais l'accusation s'élargit à d'autres catégories : « povres gens » et « femmes » sont moqués pour leur adhésion à la nouvelle mode vestimentaire qui s'installe dans les milieux curiaux au cours du XIV^e siècle²⁰. Les hommes portent un vêtement court et moult, les femmes arborent un décolleté ouvert et des coiffes surélevées (v. 25-28), ce

¹⁸Voir Boris Bove, *Le temps de la guerre de Cent Ans. 1328-1453*, Paris, Belin, 2009, p. 314-315.

¹⁹S. Bliggenstorfer (*op. cit.*, p. 7) rappelle qu'il faut « distinguer, au Moyen Âge, la satire morale du comique [...]. La satire morale blâme l'objet visé dans le but de corriger une situation considérée comme intenable. »

²⁰Voir Odile Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997.

que Deschamps caricature féroce en employant un vocabulaire vulgaire (« culz »), une comparaison animale (« comme singes », ouvrant un jeu paronymique avec « saings » au vers suivant) et un adverbe dépréciatif (« sauvagement »). Le poète vire au moraliste pudibond²¹, choqué par la sexualisation impudique d'un vêtement qui laisse soupçonner un autre péché, la luxure. Le vêtement étant un marqueur social extrêmement codifié au Moyen Âge, la mention de « povres gens » dénonce un autre dérèglement : ils usurpent une mode qui ne leur est pas destinée. Les puissants sont plus fortement critiqués parce qu'ils ont, par leur pouvoir même, une responsabilité accrue à l'égard de l'ordre du monde. Le Monde les met explicitement en cause : « C'est par eulx, de ce ne puis mais » (B 192, v. 33). Pour autant, l'élan satirique s'amplifie souvent en vitupération générale : l'indéfini « chascun » figure aux deux extrémités de la ballade 139 (v. 2, 23), l'indéfini « tout / tuit » (adjectif ou pronom selon les cas) apparaît trois fois dans la ballade 139, dix dans la ballade 199.

§17

Les manquements moraux constatés ne se conçoivent pas seulement par rapport aux hommes, mais par rapport à Dieu. Le péché, c'est précisément le non-respect des commandements de Dieu. À partir de la Bible, les Pères de l'Église et les théologiens médiévaux ont élaboré le septénaire des péchés capitaux²². Le premier (et pire) d'entre eux, l'orgueil, figure symptomatiquement dans quatre des cinq ballades étudiées ; l'envie apparaît dans deux ballades, la convoitise (qu'on peut ramener à l'avarice) dans les cinq. Par définition, les péchés dits « capitaux » sont à la tête de tous les autres, plus ou moins détaillés par Deschamps. Les malheurs du monde appellent donc une explication théologique (et topique à l'époque) : ils sont dus à la colère de Dieu, en réponse à l'impiété des hommes, « pour la loy saintisme et glorieuse / Que nul ne craint, mais la destruit et mine » (B 20, v. 5-6)²³. Cette perspective transcendante modifie la perception des effets et des causes : tous les fléaux qui sévissent dans le monde, déclenchés par le péché obstiné des hommes, obéissent en dernière instance à la volonté du divin maître de toutes créatures et choses créées.

La foy, la loy sont vaxillens
 Par nos pechiez et pour noz maulx.
 Met Dieux sur nous guerre et contemps,
 En l'Eglise, entre les royaulx,
 Et envïe, pour noz deffaulx,

²¹On est loin du ton goliardique de B 151 !

²²Voir Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Aubier-Flammarion, 2003.

²³L'envoi de la ballade MLXXXVIII reconnaît que « les maulx que nous faisons / Font minuer les biens dont nous parlons / Pour nous pugnir, et c'est droit jugement. » (v. 31-33).

Froidures, inondacions,
 Pestillences, divisions,
 Mortalitez, famine dure. (B 199, v. 21-28)²⁴

L'ETHOS DU POÈTE

§18

Ces fléaux ont donc une raison, en dépit des apparences. Pour interpréter les signes et démêler les apparences des raisons profondes, il faut un poète clairvoyant. L'aveuglement du monde, thème central de la ballade 184, contraste avec la posture de témoin lucide qu'endosse souvent Eustache Deschamps, à l'exemple de la ballade 139 où le verbe « voy », avec ou sans pronom sujet, apparaît dans chaque strophe (v. 1, 17, 23, 34). Le groupe prépositionnel « par non veoir » (B 184, v. 22) met discrètement en cause, derrière le monde, les mauvais gouvernants qui ont laissé se perdre « mainte terre ». Au début de chaque envoi (sauf B 192), l'apostrophe au « Prince²⁵ » pose le poète en conseiller de celui-ci. Pour être pleinement entendu, il doit lester son propos d'une forme d'autorité, par divers moyens.

§19

Celui que sa naissance à Vertus²⁶ prédisposait à parler « morellement²⁷ » argumente en moraliste chrétien, comme on a pu le voir. Il est celui qui dit la vérité, même déplaisante, dans un monde où chacun s'emploie à « mentir, taire le voir » (B 139, v. 19) – l'expression fait écho au refrain de la chanson royale CCCXLVIII : « Que nulz prodoms ne doit taire le voir ». Or le *prodom* (*preu d'omme*) est un homme de valeur, que ce soit par sa bravoure ou sa vertu. Le Vertusien endosse ainsi l'*ethos* de l'homme sage et digne de confiance, capable de déchiffrer la *semblance* du monde, à l'instar des ermites herméneutes de la *Quête du Saint Graal*, souvent désignés comme *preudons*. Ce terme rejoint aussi la définition éthique de l'orateur selon Cicéron et Quintilien : *vir bonus dicendi peritus*. L'observation

²⁴Clotilde Dauphant a choisi de traduire le titre de B 99 d'une façon actuelle en convoquant « le changement climatique », mais on mesure ici la discordance des modes de pensée : pour Deschamps la nature se dérègle non parce que l'homme ne l'a pas respectée, mais parce qu'il n'est pas vertueux ; aujourd'hui l'apocalypse climatique qui nous menace est directement liée au manque de vertu écologique des hommes.

²⁵Il ne s'agit plus simplement du « prince » qui préside ces sortes d'académies littéraires qu'on nommait les puy (voir *Art de dictier*, p. 590 dans l'*Anthologie*). Pour autant, Deschamps, lui-même membre de la cour, se garde de nommer explicitement le prince en question, mais comme l'écrit C. Dauphant, « Charles V puis Charles VI, ses oncles, ses conseillers ou son frère Louis d'Orléans n'ont eu sans doute aucun mal à se reconnaître » (*La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* (ms. BnF fr. 840). *Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, p. 325).

²⁶Voir B 179.

²⁷Ballade DXL, v. 13.

sagace du présent amène Deschamps à discerner l'avenir avec des accents prophétiques²⁸, comme au début de la ballade 20, déjà citée : « La fin de ce monde approuchons » (B 199, v. 19)²⁹.

§20

Sur le plan énonciatif, la position de Deschamps par rapport au monde varie. Dans trois ballades (20, 184, 199), il adopte une posture d'humilité – au moins en apparence – en s'incluant à la foule des pécheurs, comme l'attestent les adjectifs possessifs et les verbes à la première personne du pluriel. Cependant l'avis personnel du poète fait parfois saillie : « je tiens selon m'opinion » (B 20, v. 25), « Certes je sçay » (B 184, v. 21) ; il se distingue tout de même des autres par sa conscience des péchés. Dans la ballade 139, par contre, le « je » lyrique adopte une posture de témoin critique et juge ses contemporains (désignés à la 3^e personne) sans s'inclure parmi les fautifs (« je voy », « je tieng » v. 31) ; ce qu'il observe le consterne tant qu'il envisage de se retirer du monde (la mise en attente de la proposition principale jusqu'au v. 9 donne du relief à ce projet)³⁰. D'une certaine façon, le poète s'est déjà retiré du monde dans la ballade 192 qui délègue la parole au Monde personnifié ; on peut aussi considérer qu'il s'agit d'un masque qui lui permet d'employer un ton plus pathétique apte à toucher son public. Le procédé préfigure la personnification du Monde dans les moralités du XV^e siècle³¹.

§21

Fort de sa conscience morale et de ses connaissances bibliques³², le poète peut adopter la posture du prédicateur qui sermonne le monde pour le sortir d'erreur, le ramener du mal au bien. Les trois impératifs dans l'envoi de la ballade 184 (« Recouvrons », « Amons », « Fuyons ») relèvent de la rhétorique de l'exhortation, en vue de la conversion des pécheurs. Deschamps déplore la désuétude des vertus (B 139 v. 35, B 184 v. 31, B 199 v. 5) et prône leur rétablissement. C'est pourquoi, aux « bericles » matérielles perdues par le monde aveugle (B 184, v. 6 et 11), il substitue « les oeillez Memoire » (v. 33),

²⁸En latin, *vates* désigne aussi bien le prophète que le poète inspiré des dieux. Jean-Claude Mühlethaler a bien montré que l'*ethos* du prophète devient pour plus d'un poète de la fin du Moyen Âge un moyen de s'adresser aux puissants : « Le poète et le prophète. Littérature et politique au XV^e siècle », *Le Moyen Français*, 13, 1983, p. 37-57.

²⁹Voir aussi B 137.

³⁰Dans B 8, Deschamps pense à se faire ermite pour s'éloigner des maux du monde.

³¹Par exemple : *Moralité du chastement du Monde* (1427), *Moralité à quatre personnages, c'est assavoir Chascun, Plusieurs, le Temps qui court, le Monde, Moralité de Mundus, Caro et Demonia*. Dans la *Farce moralisée des gens nouveaulx*, le Monde est mené par les nouveaux gouvernants d'un premier lieu nommé « Mal » à un autre nommé « Pire » : l'expression courante « aller de mal en pis » est littéralement mise en scène, expression dont l'envoi de B 139 offre un exemple (la fin du monde « est de mal en pis determinee », v. 33).

³²B 186 énumère tous les livres de la Bible, utiles à connaître, de la Genèse à l'Apocalypse.

verres de lunettes³³ spirituelles capables de restaurer la « veuë » morale : en effet, la mémoire est une des composantes de la vertu cardinale de prudence³⁴ (la connaissance du passé permet de mieux juger du présent pour s'orienter vers un avenir souhaitable). Clairvoyant, le sermonneur peut mettre en garde contre « les chetis biens » (B 184, v. 26) illusoires : ce sont les biens temporels de Fortune, que l'homme cherche en vain à amasser puisqu'ils sont par définition aléatoires et instables. À la suite du *Miroir du monde*, Frère Laurent les nomme « petiz biens » dans *La Somme le Roi* (1279), au bas d'une hiérarchie qui compte les « moiens biens » (« de nature et de doctrine ») et les « vrais biens » (« grace Dieu et vertu et charité »)³⁵ – ce sont ces derniers biens que désigne le vers 16, et non « les biens de ce monde » proposés dans la traduction.

§22

Alors qu'un véritable sermon commenterait en détail un extrait des Saintes Écritures, le format limité de la ballade voue Deschamps à l'allusion biblique, voire à l'implicite. La deuxième strophe de la ballade 20 fait état d'une « Prophecie » trop vague pour pouvoir être identifiée³⁶ et mentionne le Lévitique. Ce recueil de lois de l'Ancien Testament se termine, au chapitre 26, par un résumé biparti : d'une part, le Seigneur bénit ceux qui respecteront ses commandements et leur promet prospérité et paix ; d'autre part il maudit ceux qui n'observeront pas ses lois, et dévastera leur pays de multiples façons (peste, guerre, stérilité des sols, famine, bêtes sauvages, jusqu'à l'anéantissement total). Deschamps s'inspire de cette double promesse faite aux « bons » et aux « mauvais » (v. 12-13), qui sert de matrice aux avertissements exposés dans les vers 15 à 24 ; les quatre éléments du refrain les résument à leur tour³⁷. Le Monde malade de la ballade 192 formule une double anamnèse³⁸, rappelant le cours de sa vie, passée de l'innocence à l'état de péché

³³Le poème de Deschamps joue ce rôle de lunettes. Un siècle après lui, Jean Meschinot proposera, pour permettre à chacun de lire son livre de Conscience, des *Lunettes des princes* composées des verres de Prudence et de Justice, fixés sur les montures de Force rivées par le clou de Tempérance (autrement dit : les quatre vertus cardinales).

³⁴Dans le *De inventione* (II, 160), Cicéron nomme les trois parties de la vertu de Prudence : *memoria*, *intellegentia*, *providentia*, analyse qui s'est transmise au Moyen Âge par l'intermédiaire d'auteurs tels qu'Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin ; voir Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 65-74.

³⁵*La Somme le Roi par frère Laurent*, éd. É. Brayer et A.-M. Leurquin-Labie, Paris, SATF, 2008, chap. 44-46. Eustache Deschamps invite à évaluer « Les biens de Dieu contre les mondains » dans B 6 (v. 2) et dénonce la fragilité des biens de Fortune dans B 21.

³⁶Sur les sources prophétiques de Deschamps, voir *Eustache Deschamps en son temps*, op. cit., p. 133-140.

³⁷M. de Combarieu, art. cité, p. 171, suggère une autre source biblique possible : Mt. 24, 4-8 (je corrige la référence), où le Christ annonce à ses disciples les signes de la fin des temps (guerres, famines, tremblements de terre).

³⁸Il est intéressant de relever que ce mot a une double acception, comme l'indique le *Trésor de la langue*

(strophe 2), et l'action rédemptrice du Christ (strophe 3), assimilé à un « médecin » (v. 23) de l'âme en raison de l'état pathologique du Monde. Il s'agit bien d'un masque énonciatif, à travers lequel Deschamps renforce son propos d'allusions bibliques. « La comparaison de la fucille » (v. 17) renvoie à l'image de la feuille fanée emportée par le vent (Is. 64, 5), sort qui attend tout homme, juste ou pervers. La maladie est la métaphore du péché³⁹, à un double niveau : le péché originel (« pechié du premier parent », v. 22), raconté au chapitre 3 de la Genèse; les péchés des générations ultérieures :

Le Seigneur vit que la méchanceté de l'homme se multipliait sur la terre : à longueur de journée, son cœur n'était porté qu'à concevoir le mal et le Seigneur se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre. (Gn. 6, 5-6)⁴⁰

§23

Les vers 15-16 font clairement écho à la fin du verset 6; c'est alors que Dieu déclenche le Déluge dont seul Noé réchappera avec sa famille. L'avant-dernier vers, « Tout se pert, ne nul bien n'y voy » peut rappeler la *vanitas vanitatum* de l'Ecclésiaste. Enfin, l'image du Monde dépeint en vieil homme, outre qu'elle concrétise le topos du *mundus senescit*⁴¹, invite sans doute à décrypter un message bien connu de saint Paul invitant à la conversion :

il vous faut, renonçant à votre existence passée, vous dépouiller du vieil homme qui se corrompt sous l'effet des convoitises trompeuses; il vous faut être renouvelés par la transformation spirituelle de votre intelligence et revêtir l'homme nouveau, créé selon Dieu dans la justice et la sainteté qui viennent de la vérité. (Eph. 4, 22-24; même idée en Col. 3, 9-10)

§24

L'*ethos* du sermonneur féru de la Bible se combine à celui du clerc instruit, apte à dire « je sçay » (B 184, v. 21) parce qu'il parle d'expérience, capable d'employer un vocabulaire savant (tel le mot « toye⁴² », emprunté au lexique de l'ophtalmologie, au v. 23 de B 184) –

française [En ligne] : A- *LITURG.* Prière qui, dans la messe, suit la consécration et rappelle le souvenir de la rédemption. B- *MÉD.* Reconstitution de l'histoire pathologique d'un malade.

³⁹La maladie est aussi symptôme de corruption morale : au Moyen Âge, comme dans la Bible, les maladies graves sont perçues comme une punition divine pour une faute tout aussi grave.

⁴⁰*Traduction œcuménique de la Bible*, ainsi que les citations bibliques suivantes.

⁴¹Voir Jean-Marie Fritz, « Figures et métaphores du corps dans le discours de l'histoire : du "Mundus senescens" au monde malade », C. Thomasset et M. Zink (dir.), *Apogée et déclin*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, p. 69-85. Dans le *Roman de Fauvel*, Fortune expose les âges de l'univers et constate : « Mes ore est le monde venus / En grant vieillesce et devenus / Trestout plains de melancolie : / Et c'est vers la fin de sa vie. » (éd. A. Strubel, Paris, LGF, « Lettres gothiques », 2012, v. 3972-3975).

⁴²Taie, lésion de la cornée.

quand il ne produit pas carrément un hapax (signalé comme tel par le *Dictionnaire du moyen français*) avec le verbe « traisonner » (B 139, v. 18), qui résonne comme un intensif de « traïr ». La comparaison des pécheurs à des « sateille[s] » (B 192, v. 26), terme qui désigne une variété de lamproie, semble provenir des connaissances ichtyologiques qu'Eustache Deschamps pouvait avoir acquises en tant que maître des eaux et forêts de Louis d'Orléans en Champagne et en Brie. Les autres comparaisons animalières, dans la ballade 184, rappellent le genre savant des bestiaires : l'homme jeune a une vue perçante comme celle du lynx⁴³ (v. 1), par contraste avec ceux devenus « aveugles [...] plus c'une lymasse » (v. 24). Quant aux singes qui servent de comparant aux jeunes élégants (B 139, v. 26), leur portée satirique est encore plus nette quand on sait que les bestiaires estiment que c'est un animal affreux et diabolique⁴⁴. L'absence de queue rend le singe encore plus laid par derrière, ce qui motive davantage le rapprochement fait par Deschamps avec les hommes court-vêtus dont on voit le « cul ».

LA FIN DU MONDE AURA-T-ELLE LIEU ?

§25

La clairvoyance du poète, elle, doit aussi aider à discerner l'avenir, voire à s'en prémunir. Que va devenir le monde ? Les malheurs présents sont-ils temporaires et réversibles, ou sont-ils les prodromes de la fin du monde ? Il s'agit de discerner deux niveaux possibles de l'action divine : ou bien Dieu punit par ces maux les pécheurs pour provoquer leur repentir (auquel cas ils seront sauvés), ou bien il s'apprête plus radicalement à anéantir le monde (et la mort en état de péché entraînera la damnation). Cette alternative obsède les esprits : face aux maux persistants, en 1422, Alain Chartier se demande « si ce douloureux malheur s'applique telle la verge d'un père pour notre correction ou avec la rigueur d'un juge qui pourchasse notre extermination⁴⁵ ». Les plaies accumulées dans la ballade 199

⁴³L'identification de cet animal pose problème au Moyen Âge. Brunetto Latini, dans son *Livre du Trésor*, le considère comme une « espèce de loups que l'on appelle *cerviers* ou *lynx* [...] ». Et la vue de cet animal est si perçante que ses yeux traversent les murs et les montagnes » (*Bestiaires du Moyen Âge*, trad. G. Bianciotto, Paris, Stock, 1980, p. 234-235). D'autres auteurs l'identifient à une variété de félin (*once*), voire à un ver (*lius*, *lens*) : « li lens [...] est un petis vers ki voit parmi les parois » (Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour*, éd. G. Bianciotto, Paris, Champion Classiques, 2009, p. 192). Sur ce problème taxinomique, voir R. Trachsler, « Du lynx à l'once. Animaux réels et créatures symboliques », *Reinardus*, 29, 2017, p. 142-163 ; URL : <https://doi.org/10.5167/uzh-170209>. En tout cas, il ne paraît pas nécessaire de traduire « Lins » par *Lyncus*, métamorphosé en lynx par Cérès (Ovide, *Métamorphoses*, V, 650-661), ni de renvoyer à 2 Cor. 12, 2 (révélation entendue par saint Paul ravi au troisième ciel).

⁴⁴*Bestiaires du Moyen Âge*, op. cit., p. 44 (Pierre de Beauvais) et 102 (Guillaume le Clerc).

⁴⁵*Le Quadriologue invectif*, trad. F. Bouchet, Paris, Champion, 2002, p. 54. Le livre d'Isaïe, médité par Chartier, montre comment la colère de Dieu sanctionne les péchés d'Israël, épreuve purificatrice nécessaire

font penser aux dix plaies que Dieu fait s'abattre sur l'Égypte pour forcer Pharaon à laisser partir le peuple hébreu qu'il opprimait cruellement (Ex. 7-12). M. de Combarieu⁴⁶ a mis en relation les quatre fléaux du refrain de la ballade 20 avec l'ouverture des premiers sceaux du livre par les quatre cavaliers de l'Apocalypse (Ap. 6, 8 et 12-14).

§26

La comparaison des envois fait apparaître l'hésitation de Deschamps, oscillant entre espérance et découragement angoissé. Dans la ballade 20, le salut ou la perte des hommes dépend d'une condition : « se pitié vers Dieu noz cuers n'encline » (v. 26). Les ballades 184 et 199 formulent une claire alternative : « Fuyons tout mal ou le monde se tüe » (B 184, v. 35), « Devers lui nous amenderons, / Ou autrement perirons » (B 199, v. 34-35). Les deux envois restants, plus pessimistes, énoncent une vision entièrement négative, sans issue apparente :

Prince, je tieng que brief devoit finer
Ce monde cy et sa fin terminer
Qui est de mal en pis determineë,
Car je n'y voy fors doulours demener
De jour en jour, sans vertu relever. (B 139, v. 31-35)

§27

Le verbe « devoit », au début de l'envoi, est ambigu : s'il annonce manifestement la fin imminente du monde, se charge-t-il en outre d'une valeur optative, comme si le poète condamnait le monde à une fin bien méritée ? Quant au Monde de la ballade 192, il achève sa plainte sur un constat désespéré qui ébranle même sa foi (v. 34), en sorte que le dernier refrain semble récuser toute chance de guérison.

§28

Et pourtant... même si les hommes, en cette fin de XIV^e siècle, s'obstinent dans le péché, la Rédemption accomplie par le Christ reste, théologiquement, définitive. Le doublet « s'amour ne sa paix » (B 192, v. 28) demeure valide en dépit de la « vengeance » qui s'apprête (v. 29), car Dieu « ne prend pas plaisir à la perte des vivants » (Sg. 1, 13). Les maux promis aux mauvais dans la ballade 20 ne sont pas sans appel, à lire la fin du chapitre 26 du Lévitique dont elle s'inspire :

même alors, quand ils seront dans le pays de leurs ennemis, je ne les aurai pas rejetés
ni pris en aversion au point de les exterminer et de rompre mon alliance avec eux,
car c'est moi, le Seigneur, leur Dieu. Je me souviendrai, en leur faveur, de l'alliance
conclue avec leurs aïeux que j'ai fait sortir du pays d'Égypte (Lv. 26, 44-45).

pour aboutir au rétablissement du peuple élu. La pensée providentialiste perdurera à travers les siècles : au lendemain de la défaite de la France face à la Prusse en 1870, une partie de l'opinion catholique y voit un effet de la justice divine.

⁴⁶ Art. cité, p. 171.

- §29 Dans la ballade 184, l'évolution des termes placés à la rime *d* (corrélée au refrain) suggère un possible amendement : après « foiblesse », « blesse » et « destresse », le verbe « radrece » (v. 33) peut être salvateur.
- §30 Finalement, Deschamps annonce (espère) surtout la fin de « *ce* monde⁴⁷ » gangrené par le péché, non pas la fin *du* monde. L'adresse au « Prince » mise malgré tout sur une réforme du gouvernement, tant moral que politique, des hommes.
- §31 Somme toute, ce corpus, quoique limité, offre un bon exemple de la veine moraliste d'Eustache Deschamps, pleinement engagé dans son temps et désireux de le réformer. La corruption morale du monde s'inscrit dans un contexte socio-politique, ce qui ouvre la voie tant au sermon qu'à la satire. Conscient de la grande « fragilité humaine » à laquelle il a consacré un *Double lai*⁴⁸, le poète veut néanmoins croire qu'il existe encore une voie, même ténue, de salut : c'est sa raison d'écrire. Le thème eschatologique de la fin du monde exprime un sentiment d'urgence pour l'humanité, sans qu'il soit nécessaire de convoquer ici l'Antéchrist⁴⁹. Le poète, plongé comme ses contemporains dans l'immanence du monde, est apte à déchiffrer les signes inquiétants et à les ramener à une raison transcendante. Deschamps donne une valeur apocalyptique (au sens de révélation) à ses vers et mobilise à cet effet les ressources rhétoriques des genres délibératif et judiciaire. La concision formelle de la ballade confère une certaine densité à l'argumentation, également servie par un dosage maîtrisé de l'implicite par rapport à l'explicite. Sur le plan éthique, Deschamps façonne son autorité en tant que poète *prudent*, capable de prévoyance grâce à sa mémoire et à son discernement. Cette vertu à la fois pratique, politique et religieuse résume bien sa personnalité éthique.

⁴⁷Le démonstratif se retrouve dans B 20 (v. 2), B 139 (v. 9 et 32), B 184 (v. 29), B 199 (v. 19).

⁴⁸*Anthologie*, n° 52.

⁴⁹Voir la chanson royale DCCCCLXI, où Mémoire rappelle toutes les « mutations » survenues d'âge en âge et annonce la venue de l'Antéchrist.

Quelques mots à propos de : Florence Bouchet

Florence Bouchet est professeure de littérature française du Moyen Âge à l'Université Toulouse-Jean Jaurès. Spécialiste des XIV^e et XV^e siècles, elle a édité et traduit le *Livre du Cœur d'amour épris* de René d'Anjou (2003), le *Quadrilogue invectif* d'Alain Chartier (2002 et 2011). Elle a publié un essai sur *Le discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire* (Champion, 2008) et consacré plusieurs articles aux questions éthiques dans la littérature médiévale.

Pour citer cet article

Florence Bouchet, « Entre satire et sermon : Eustache Deschamps et la fin du monde », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 14/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=722>.

De la fumée sans feu : Eustache Deschamps, « empereres et sires des Fumeux »

Mathias Sieffert et Agathe Sultan

§I

Parmi les surnoms que se donne Eustache Deschamps, il en est un qui mérite d'être pleinement étudié : celui de *Jehan Fumee*¹. C'est ainsi que se nomme le poète au premier vers de la *Charte des Fumeux*², pièce de deux cent cinquante-quatre vers décasyllabes et octosyllabes à rimes plates qui est aussi la première de ses œuvres à être datée. Il s'agit plus exactement d'une double datation, l'une renvoyant à l'ère chrétienne, l'autre à celle de la Fumée : « Le IX^e jour de decembre/ L'an mil CCC LX et huit/ [...] Et le tiers an de nostre empire³ ». Épousant le format de la lettre juridique, le texte présente Eustache comme

¹Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Eustache Deschamps en ses noms », dans *Les « dictiez vertueulx » d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005, p. 9-17 (en particulier p. 9-13).

²Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. et trad. Clotilde Dauphant, Paris, Librairie générale française, 2014, pièce n°188, p. 638-649, et n°1398 dans les *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* (désormais abrégé en *OCED*), t. VII, éd. G. Raynaud, Paris, Didot, SATF, p. 312-320; le texte figure aux f°404ra-496ra du manuscrit BnF fr. 840.

³*Anthologie*, p. 648, v. 249-253.

« empereres et sires des Fumeux/ et palatins des merencolieux » (v. 3-4). Ce n'est pas la seule fois que cette *persona* est mentionnée⁴. Une ballade confère au poète le titre de « chancelier des Fumeux⁵ » ; une autre pièce à caractère juridique et parodique (*D'une autre commission d'un chien*) met à l'honneur « Eustace, empereur des Fumeux » lequel, depuis le château de Fismes, ordonne la sentence d'un chien pour son larcin⁶. La *Commission des loups d'Espargnay sur la riviere de Marne*, adressée à Jehan du Gart (« nostre sergent ») et à Guillemain de Nogent, datée du 4 novembre 1370 –deux ans après la *Charte des Fumeux* –, fait également de Deschamps l'« empereur de toute Fumée⁷ » ; la *Sentence donnée contre aucuns de Vitry* évoque par deux fois l'*estat de la Fumée*⁸ ; la *Charte des bons enfans de Vertus en Champagne*⁹, enfin, datée d'août 1372, gratifie le poète du titre de « souverain des Frequentans », sorte de confrérie des bons buveurs, « dont le cervel est enfumé » (v. 25). Aussi marginale que puisse paraître la *Charte des Fumeux*, elle fait donc écho à un ensemble de textes épars.

§2

Plus curieux encore, le motif s'étend au-delà de l'œuvre de Deschamps. Deux poèmes plus tardifs, rédigés par d'autres plumes et accompagnés de musique, entrent en résonance avec notre texte : il s'agit d'une ballade de Hasprois (« *Puis que je suis fumeux* ») et d'un rondeau de Solage (« *Fumeux fume par fumee* »). Tous deux figurent dans le manuscrit de Chantilly (Bibl. du château, ms. 564, datant du début du xv^e siècle) ainsi que dans d'autres sources lyriques. Alors que le rondeau de Solage est un *unicum*, la ballade de Hasprois est transmise par trois sources. Seul le recueil de Chantilly en donne la partition musicale (f°34v). Les deux autres livrent le texte seul : le manuscrit Ashburnham BnF nouv. acq. fr. 6221 l'intitule « *Balade de maistre fumeux* » (f°10r), et le recueil Cambridge, Trinity College, Wren Library, ms R.3.20 (f°91v) « *Balade de bone sentence fait pour le meystrye* ». Ces collusions que met en évidence la tradition manuscrite attestent bien une circulation du thème de la fumée dans un corpus hybride : textes avec ou sans musique, adoptant diverses formes, et impliquant au moins trois auteurs sur une période qui pourrait s'étendre sur plus de vingt ans. Plusieurs indices portent donc à croire que l'œuvre de Deschamps ait été connue des compositeurs de son temps. Source majeure du répertoire

⁴Le corpus a été bien recensé par Patricia Unruh dans son mémoire « *Fumeur* » *Poetry and Music of the Chantilly Codex: A Study of Its Meaning and Background*, MA thesis, University of British Columbia, 1983.

⁵*OCED*, t. IV, n°813, p. 331, v. I.

⁶*OCED*, t. VII, n°1399, p. 320-323, v. I.

⁷*OCED*, t. VII, p. 336-342 : *C'est la commission des loups d'Espargnay sur la riviere de Marne* : allusion à Épernay, qui est à mi-chemin entre Vertus et Reims.

⁸*OCED*, t. VII, p. 332-335, v. 30 et v. 112.

⁹*OCED*, t. VII, p. 323-331.

§3

de l'*ars subtilior*, le recueil de Chantilly contient d'ailleurs la double ballade de Deschamps pour la mort de Machaut (*Armes, amours, dames / O flour des flours*, f° 52r), mise ici en musique par François Andrieu. Quant au codex Ashburnham, copié par l'humaniste Simon de Plumetot (1371-1443), principal témoin de l'œuvre de Deschamps après le manuscrit BnF fr 840, il contient aussi les textes de plusieurs chansons de l'*ars subtilior*¹⁰.

Comment expliquer la circulation d'un tel motif et à quoi la *fumée* renvoie-t-elle chez Deschamps et les poètes du codex Chantilly ? Le terme même de *fumée* est équivoque. Si le proverbe « *Onques feu ne fut sans fumée* » connaît, à la fin du Moyen Âge, une certaine fortune¹¹, ce n'est pas ici à ce type de fumée que Deschamps fait allusion. Certes la fumée n'est pas toujours sans feu : on sait que Deschamps, après l'incendie de sa maison, adoptera le surnom de « Brûlé des Champs »¹². Les poètes *fumeux* ne doivent pas évoquer non plus la figure anachronique du fumeur d'opium ou de tabac, même si des incertitudes entourent l'histoire de ces pratiques¹³. *Fumer* signifie ici le fait de ressentir en soi-même vapeurs, volutes, échauffements intérieurs auxquels les buveurs (comme les mélancoliques) sont particulièrement sujets : il s'agit donc plutôt de désigner un dérèglement de l'équilibre des humeurs. Julie Singer voit dans ce corpus le moyen pour Deschamps et ses épigones de célébrer une « *différence* » aussi bien physique que psychologique, dans un double mouvement de marginalisation et de normalisation d'une identité singulière¹⁴. Outre cette interprétation, nous aimerions montrer qu'il est possible de considérer la charte et ses réponses lyriques comme les éléments d'un manifeste initié par Deschamps : le portrait des *fumeux* sert conjointement de plaisanterie, de réflexion sur la mélancolie et sur les effets de la boisson, et de redéfinition des potentialités de l'écriture poétique.

¹⁰Au reste, les ressemblances stylistiques entre ces textes et ceux d'Eustache Deschamps ont conduit Gaston Raynaud à créditer Deschamps d'un certain nombre de poèmes dus en réalité à ces musiciens. Ainsi, la ballade de Hasprois « *Puis que je sui fumeux* » compte parmi les *opera dubia* dans l'édition de la SATF de Deschamps alors que le nom de *Hasprois* figure bel et bien dans le recueil de Chantilly, en haut du folio 34v. À la fin du texte on lit en rubrique : « *Jo. Simon de Haspre composuyt dictum. Ja. de Noyon* », ce qui suggère que Noyon soit l'auteur de la musique et Hasprois l'auteur du texte, même si cette formule reste sujette à discussion (voir Lucia Marchi, « Traces of performance in fifteenth-century musical attributions », *Philomusica on-line*, 18, 2019).

¹¹

¹² *Anthologie*, pièce 120, p. 416-418.

¹³Même si la découverte du tabac date du xvi^e siècle, l'usage de la pipe est plus ancien comme l'atteste la découverte archéologique de pipes romaines.

¹⁴Julie Singer, « Lyrical Humor(s) in the 'Fumeur' Songs », dans *Oxford Handbook of Music and Disability Studies*, éd. Blake Howe, Stephanie Jensen-Moulton, Neil Lerner et Joseph Straus, Oxford University Press, 2015, p. 497-516.

LE ROYAUME DE LA FUMÉE : UNE FICTION LIÉE À UNE RÉALITÉ SOCIALE

§4

La *Charte des fumeux* reflète, comme plusieurs pièces de Deschamps¹⁵, la culture juridique et estudiantine du poète. En 1368, Deschamps, âgé de 24 ans, vient tout juste d'être nommé juré du comte de Vertus. Il fait peu de doute qu'il fréquente non seulement des jeunes juristes locaux mais aussi d'anciens condisciples de l'université d'Orléans où il a suivi des études de droit entre 1358 et 1366¹⁶. Sans doute est-ce de ce milieu qu'émane ce qui apparaît bel et bien comme la formalisation poétique d'une *private joke* liée aux activités et au tempérament d'un petit cercle. Car si les *subgiéz de la Fumee* (v. 20) ont parfois été envisagés comme une « confrérie imaginaire¹⁷ », il paraît étrange de ne donner aucun crédit au texte de Deschamps et de considérer cette affaire comme totalement fictive. Gustav Gröber y reconnaît plutôt une « guilde réelle de buveurs¹⁸ » et Daniel Poirion une « confrérie burlesque, mais qui rassemble des personnes réelles¹⁹ ». La vie universitaire, Deschamps l'écrit lui-même, ne relève pas seulement du domaine intellectuel. Elle est aussi une expérience sociale qui se vit jusque dans les tavernes. Dans la ballade 193 de l'anthologie (*OCED*, t. VIII, n° 1433), Eustache prend la posture de l'*escoliers d'Orliens* (v. 1) réclamant à son père de quoi épouger les dettes accumulées au gré de ses études : hôtel, tavernes, barbier, blanchisserie, école, les dépenses vont vite. Dans la *Charte des Fumeux* et dans les autres textes à caractère juridique que nous avons cités, il est aussi question de tavernes, de vin (« a boire n'ont nulle paresse », v. 122), de folle jeunesse²⁰ et d'une sociabilité marginale, telle que la connaît encore l'*escollier* Villon dans le Paris des années 1450²¹. La *Charte des bons enfans de Vertus en Champagne* (*OCED*, t. VII, n° 1400)

¹⁵Voir en particulier Karin Becker, « Deschamps juriste : pièces judiciaires et chartes parodiques », dans *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps. Entre poésie et pragmatisme*, Paris, Garnier, 2012, p. 43-62.

¹⁶*Ibid.*, p. 44. Pour une biographie plus complète, voir Ian S. Laurie., « Eustache Deschamps : 1340(?) - 1404 », dans *Eustache Deschamps, French Courtier-Poet : His Work and his World*, éd. Deborah M. Sinnreich-Levi, New York, AMS Press (AMS Studies in the Middle Ages, 22), 1998, p. 1-72.

¹⁷*OCED*, t. VII, p. 312. Sa traduction/glose de *fumeux* par « fous » paraît aussi bien équivoque.

¹⁸Gustav Gröber, « Geschichte der lateinischen und französischen Litteratur im Mittelalter », dans *Grundriß der Romanischen Philologie*, II, Strasbourg, Trübner, 1902, p. 1200, cité par J. Singer, art. cité, p. 498.

¹⁹Daniel Poirion, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 223.

²⁰« Et Jeunesse, qui est si beaux,/ Leur prie, amonnest et ennorte/ Que chacuns folement se porte » (*Charte des fumeux*, v. 100-102).

²¹Voir Laëtitia Tabard, « “Je, François Villon, escollier” : portrait du poète en étudiant », dans *Villon à la lettre*, éd. Nathalie Koble, Amandine Mussou, Anne Paupert et Michelle Szkilnik, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2021, p. 3-17.

est, de ce point de vue, à rapprocher de la *Charte des Fumeux* : Deschamps s'y présente comme « souverain des Frequentans », chef d'une confrérie de buveurs qui fréquentent les tavernes de Vertus. Datée de 1372, la pièce est composée peu de temps après notre texte. Outre qu'elle décrit des caractères assez proches de ceux des fumeux, elle indique l'existence d'un groupe de buveurs qui se reconnaît dans une société parallèle. Dans la *Charte des Fumeux*, l'empire se dote d'une capitale (ou d'un Saint-Siège) imaginaire, « Fumagor sur la Perriere » (v. 175) où est fixé le futur concile, et qu'on peut supposer être le nom de code d'un lieu de rassemblement, pourquoi pas une taverne.

§5

Avant de connaître l'ascension sociale que l'on sait, Deschamps a sans doute été proche d'un milieu que l'on appellera plus tard la *Basoche*²², groupe social composé de clercs juristes travaillant pour les procureurs et les avocats des parlements, et que Jacques Verger identifiait comme une classe d'« intellectuels intermédiaires²³ ». Ce milieu professionnel, ni constitué comme un corps, ni organisé comme une confrérie, fonctionne néanmoins à l'époque comme une communauté soudée, hiérarchisée, propice à la création littéraire. C'est dans ce cadre que verront le jour quantités d'œuvres lyriques et dramatiques au siècle suivant. Pour le XIV^e siècle, les sources font défaut. Mais on ne peut que supposer que ces groupes de jeunes clercs étaient déjà bien établis et qu'à Orléans comme dans les petits cercles de Vertus devait régner une émulation littéraire. Deschamps y fait allusion lorsqu'il évoque la prolixité des fumeux :

Tant sont plain de fumeuse vie
Et de merveilleuse sotie.
Ne nulz n'en diroit le centyme
En prose, par bouche, n'en ryme. (v. 135-138)

§6

La double compétence rhétorique et juridique de ces cercles explique également certaines pièces parodiques comme le *Testament par esbatement* rédigé après 1375 pour Philippe d'Orléans, frère de Jean le Bon (n°190 de l'*Anthologie, OCED*, t. VIII, n° 1411), pièce de cent quatre vers à rimes plates où le poète, feignant d'être mourant, se livre à une série

²²Sur l'appartenance de Deschamps à ce milieu, voir encore Karin Becker, « Deschamps juriste... », art. cité. Sur l'existence de basoches en provinces, même si cela concerne surtout le XV^e, voir Marie Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre politique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Champion, 2007, p. 53. Selon Marie Bouhaïk-Gironès, « une multitude de basoches de province se créent à partir de la fin du XV^e siècle et tout le long du XVI^e siècle. Pour toutes, la Basoche du Parlement de Paris est une référence fondatrice » (p. 67).

²³Jacques Verger, *Les Gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1977, p. 165.

de legs dérisoires ou absurdes, et qui sert en partie de modèle au *Lais* et au *Testament* de Villon²⁴.

§7

S'il est possible de concevoir la *Charte des fumeux* comme une plaisanterie de potaches, le poète ne se limite pas à caractériser quelques personnages particuliers. La pièce cherche aussi à cerner un personnage-type qui renvoie à une infinité de représentants. L'ordre des Fumeux, dès lors, est à même de s'étendre au-delà du cercle restreint d'Orléans ou de Vertus. Transformant subrepticement l'empire en ordre religieux, le poète note que les *subgiéz de la Fumee* sont de plus en plus nombreux et présents dans plusieurs états de la société :

Car il y a pluseurs abbez
 Pour leurs grant fumees gabez,
 Abbesses, prieur, simples moynes,
 Chantres, doyens, princes, chanoines,
 Cathedraulx et collegiaulx
 Registreux et officiaulx [...]
 Et pluseurs aultres gens diverses,
 Nobles, bourgeois et chevaliers
 Et personnes de touz mestiers
 Qui sont a nostre loy de Romme
 Serf, subgiet et de leur corps homme. (v. 141-162)

§8

L'inventaire, sous ses airs expansionnistes, a des implications humoristiques : si l'on trouve parmi toutes ces fonctions sociales des individus dont le caractère correspond à celui décrit par Deschamps, la liste implique aussi que les bons buveurs se trouvent partout, en particulier parmi les clercs. Deschamps livre bien ici une esquisse de satire, teintée d'autodérision.

§9

Sur le plan rhétorique, le texte s'inscrit dans les usages scripturaires du droit et dans ceux de l'écriture épistolaire dont les règles, exposées dans les *artes dictaminis*²⁵, sont évidemment connus des étudiants. Plus précisément, la pièce répond aux règles du plaidoyer aussi bien qu'au format des ordonnances royales : mention du nom du roi (ici « empereres et sires des Fumeux », « Jehan Fumeë », v. 1-3), liste des destinataires (v. 5-14), salutations, et formules codifiées pour conclure :

²⁴Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *L'Écriture testamentaire à la fin du Moyen Âge : Identité, dispersion, trace*, Oxford, Legenda, 1999.

²⁵Voir encore Karin Becker, « Deschamps juriste », art. cité.

Pour quoy, nous, Eustace Morel,
 Afin que ce soit ferme chose
 Et que nulz contredire n'ose
 Nostre ordonnance, avons fait mettre
 Nostre grant seel en ceste lettre
 Qui fut donnee en nostre chambre
 Le ix^e jour de decembre
 L'an mil CCC LX et huit
 Une grant chandoille en la nuit
 Et le tiers an de nostre empire
 Qui chascun jour se mue en pire. (v. 244-254)

§10

Cette rhétorique sert à défendre les prérogatives judiciaires de ce Royaume lorsque les Fumeux sont traduits devant une cour étrangère :

Il est venu a nostre congnoissance
 Que pluseurs saige de fait par leur puissance
 Veulent congnoistre par leur presumcion
 D'aucuns qui sont de no subgection
 En faiz, en diz, en robe, en renommee
 Que nous tenons subgiez de la Fumeë
 Ou ne s'en doivent nullement exempter
 Et les ont fait devant eulx appeler
 Par pluseurs fois et contraint a respondre
 Dont nostre court par ce point pourroit fondre. (v. 15-24)

§11

Si l'ensemble de la pièce repose sur un processus de fictionnalisation d'une réalité sociale, cette revendication cache peut-être des faits concrets : il n'est pas impossible que l'un ou l'autre des fumeux ait été inquiété par la justice pour des faits de violence – faits auxquels la charte se réfère de manière à peine voilée. Rappeler ainsi l'indépendance du Royaume de la fumée et de sa juridiction (v. 37-38) constituerait alors une réponse ludique à la vraie justice. Cela expliquerait également l'ensemble de la démarche de la lettre qui vise à exposer la nature des fumeux sous la forme d'un plaidoyer dérisoire. Pour disculper les fumeux, le poète cherche moins à nier leurs méfaits qu'à en imputer la responsabilité à leur *nature* (v. 32). En même temps, le développement prétendument médical sur les « proprieté » de ces personnages (v. 41-141) finit par devenir contre-productif : au lieu de les disculper, la description n'en finit pas d'accabler les fumeux. Ainsi en va-t-il de l'argument de la jeunesse, de l'« outrecuidance » (v. 95), de la violence

ou de la folie (« Folie par la main les tient », v. 97) qui plaide en faveur de l'irresponsabilité, mais caractérise finalement les fumeux comme des êtres inconstants, instables, soumis aux mutations de Fortune :

En autant d'eure com le vent
D'un costé a autre se tourne
Leur condition se bestourne
Et entrent en divers propos
Ou en autant d'eure c'uns cos
Met a chanter ilz se varient
Et ailleurs leur penseë lient.(v. 110-116)

§12 Telle est aussi la force comique de ce texte : la stratégie de défense des prévenus est minée de l'intérieur, ce dont le poète, comme ses lecteurs, a évidemment bien conscience.

§13 Ne l'oublions pas, l'auteur est lui-même de cette étrange caste. Signe probable de l'inconstance qui vient d'être évoquée, la charte n'est pas non plus conçue comme un plaidoyer linéaire : une importante digression occupe toute la fin du texte (v. 185-243). Les fumeux, écrit l'empereur, meurent de froid en ôtant leur chapeau. Le texte se transforme en une « ordonnance » royale proclamant l'interdiction de se découvrir la tête, y compris pour saluer les passants, à moins que ceux-ci ne soient des personnages de haut rang :

Fors sanz plus de mettre au chapel
La main sanz descouvrir la pel,
Ou d'un pou touchier la barrette
Sanz qu'autre chose en soit fecte
Fors que par signe seulement. (v. 211-215)

§14 Sous la plaisanterie se dessine encore une allusion qu'éclaire une autre pièce de Deschamps : à l'image du poète (qui se dit ailleurs « [des] pelez le message²⁶ »), les fumeux sont tous chauves, et, partant, prompts à prendre froid. Les ballades 1378 et 1379 (qui ne figurent pas dans l'anthologie) présentent ce portrait du poète atteint de calvitie, exposé aux rigueurs de l'hiver²⁷. La pièce 124 (*OCED*, t. v, n° 867) développe un argument similaire en priant le roi d'offrir un chapeau « a tous ceuls qui ont pou de cheveulx » :

²⁶ *Anthologie*, p. 426, v. 9.

²⁷ *OCED*, t. VII, p. 225-228. La calvitie est un sujet récurrent chez Deschamps : voir Fleur Vigneron, « Eustache Deschamps et la calvitie en hiver », *Nouvelles Recherches sur l'imaginaire*, 31 (*Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, dir. Arlette Bouloumié), 2005, p. 71-88.

He ! Gentilz rois, vers nous vous admandez !
 Coiffes donnez aux povres soufraiteux
 Car bonnes sont a entre nous pelez
 Et a tous ceuls qui ont pou de cheveulx. (v. 21-24)

§15

Cette calvitie serait alors, outre un phénomène naturel, le résultat de la tonsure, commune aux clercs et aux fous que l'on rasait parfois pour leur rafraîchir l'esprit²⁸. De fait, les fumeux peuvent bel et bien prendre ces deux visages. Le vin peut lui-même faire dire quelque sagesse étrange et éphémère : « Trop sont saiges après le vin/ Mais riens ne scevent au matin » (*Charte*, p. 638, v. 57-58). Voilà en tout cas les fumeux dispensés des usages de la politesse, et capables de se distinguer ou de se marginaliser de manière discrète.

IVRESSE, COLÈRE ET MÉLANCOLIE

§16

Prolixe, Eustache Deschamps consacre cent vers à exposer les « proprietez » (v. 139) des « subgiéz de la Fumee » (v. 20). Plaçant en son centre exact une manière de définition (v. 41-141), le texte apparaît comme un manifeste qui viserait à cerner les limites du groupe, non sans paradoxe puisque, nous l'avons vu, cet ensemble est susceptible de croître à l'infini. On reconnaîtra un *fumeux* à ce qu'il est pontifiant, irascible, paresseux, mélancolique, et surtout bon buveur :

Maintefois se sont entremis
 De plusieurs choses non requis.
 Un chascun veulent dotriner
 Et rien ne se laissent monstrier.
 Es tavernes vont voulentiers
 Car c'est leur souverain mestiers. (v. 61-67)

§17

Cependant la circonscription du cénacle ainsi créé verse immédiatement dans le flou, du fait de la reconstruction conceptuelle qu'opère Deschamps à partir des sources savantes.

²⁸ « La tonsure entre en ligne de compte dans la thérapeutique de la plupart des maladies de la tête. Constantin l'Africain, à la suite des médecins grecs et arabes, la recommande pour les frénétiques, maniaques et mélancoliques; ses successeurs ne varieront pas sur ce point. Pourquoi la tonsure? D'abord pour appliquer au plus près du cerveau onguents, décoctions, ventouses..., mais aussi afin d'"aérer" la tête. La folie [...] provient d'une mauvaise ventilation du cerveau. » (Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992, p. 43).

Dans la terminologie médicale, la fumée intervient dans le diagnostic de diverses pathologies. L'emploi de ce terme renvoie à la théorie des humeurs héritée d'Hippocrate : il s'agit d'un phénomène physiologique, résultant d'un dérèglement du corps²⁹. Lorsque les quatre humeurs (le sang, le flegme, la bile et la mélancolie) sont bien proportionnées en qualité et en quantité, « elles font la perfection des corps et les gardent en santé³⁰ » ; corrompues, elles sont causes de maladies. Le *Livre des propriétés des choses*, traduit du latin par Jean Corbechon à partir de l'encyclopédie de Barthélemy l'Anglais, avance la définition suivante : « humeur est une clere substance engendree ou corps de la beste ou de la personne par digestion, et vient ceste substance de la mixtion des éléments pour nourrir les membres et pour conforter leurs envies naturellement, combien que par accident ilz les empeschent aucunefoiz³¹ ». Humeur dérégulée, la fumosité provient donc d'un trop-plein de *mengier* et de *boire*, et transporte ce dérèglement du corps jusqu'au cerveau. Le traité analyse en détail un phénomène physiologique, caractérisé par son mouvement ascendant : de « grosses fumositez [...] montent au cervel et entrent dedens les petites peaux qui y sont et les blescent griefment³² ». Sous l'effet de trop de nourriture et d'un trouble de la digestion, aussi bien que sous l'effet de la boisson prise en excès, des humeurs d'origine corporelle peuvent atteindre l'esprit et grever son fonctionnement.

§18

Il est plausible que ces théories aient circulé parmi nos poètes, la traduction de Jean Corbechon ayant été offerte à Charles V. Empruntant ce vocable aux *phisiciens* (v. 198), Deschamps l'utilise à plusieurs reprises³³. Dans la *Charte*, il transforme cependant le syndrome occasionnel en un tempérament à part entière. Il érige la fumosité en un véritable trait de caractère, et les fumeux en un type dont il esquisse la sociologie. Ce travail de réélaboration s'observe à propos de deux points : l'ivresse et le tempérament. Dans le *Livre des Propriétés des choses*, l'ivresse était mentionnée par Jean Corbechon non seulement comme la cause possible des pathologies³⁴ mais encore comme un élément de comparaison. La fumée trouble « le sens et la raison et la langue qui est l'interpretesse de raison *si comme il appert* en ceulx qui sont yvres³⁵ » ; par la suite le traité compare une digestion devenue trop chaude à de la « lie de vin ». Dans la *Charte*, le vin n'est plus une comparaison.

²⁹*Ibid.*, p. 117-118.

³⁰Jean Corbechon, *Le Livre des propriétés des choses*, Paris, BnF fr. 22531, f° 53v.

³¹BnF fr. 22531, « Des humeurs et de leur generacion et de leurs euvres », f° 53r-53v.

³²BnF fr. 22531, f° 52v-53r : lignes citées par Julie Singer, 2016, p. 508 (nous modifions la transcription).

³³Ainsi dans la pièce 966, qui évoque le choix d'un serviteur : il faut préférer un homme sobre à un ivrogne, qui « dit villennie et ment/ pour le vin qui le fait fumeux » (*OCED*, t. V, pièce n° 966, v. 15-16).

³⁴Dans la tradition aristotélicienne, le vin apparaît moins comme la cause de la frénésie que comme son catalyseur (cf. *Problemata* III, 16, 873 a 32).

³⁵Jean Corbechon, *Le Livre des propriétés des choses*, BnF fr. 22531, f° 53v. Nous soulignons.

L'ébriété acquiert le statut d'un habitus essentiel à la définition du fumeux, amateur de tavernes (v. 65). Deschamps transforme les contingences physiologiques en identité, ce qui donne ainsi aux membres du groupe, originellement *sujets à* des humeurs, le statut positif de *sujets de* la Fumée.

§19 À la taverne, l'ivresse se partage, s'expérimente à plusieurs et va de pair avec le « souverain mestiers » (v. 66) des jeux de toutes sortes : « aux eschés, aux dez et aux tables/ jouënt » (v. 67-68). Le titre de « chancelier des Fumeux » échoit tantôt à l'un, tantôt à l'autre : ainsi à Cloart Cathon dans *La Sentence donnée contre aucuns de Vitry*³⁶, puis à Eustache dans la ballade 813 (*OCED*, t. iv) –Eustache qui, par excellence, sait boire « selon la caterve³⁷ », c'est-à-dire en groupe ou en bande.

§20 La fumée signale aussi, et surtout, une prédisposition à diverses créations verbales, la boisson étant le vecteur d'un rapport singulier au discours. Le vin peut affecter le timbre vocal –Eschançonnerie, dans le *Dit des quatre offices*³⁸, est toujours « plains de fumée » ; sa voix, ainsi que le lui reproche son acolyte Panneterie, est « grosse et enrumée » –, voire provoquer une aphasie, comme le souligne la *Charte des Bons enfants de Vertus* :

Dès le matin qu'on se descouche,
Que l'en va rafreschir sa bouche
Au meilleur vin et au plus chier,
Dès le matin jusqu'au couchier,
Sanz departir le plus souvent
Et sanz ce que l'en face avant
De mangier nulle pourveance,
Fors que de mettre vin en pance;
Dont le cervel est enfumé,
Et pluseurs en sont enrumé
Si fort qu'ilz ne scevent mot dire,
Fors qu'eschignier, moquer ou rire³⁹.

§21 De plus, tout comme la fumée affecte « le sens et la raison et la langue » (Jean Corbechon), les vapeurs du vin peuvent inhiber la parole ou, au contraire, la stimuler. La fumée délie les langues, elle provoque de « fumeuses dissencions », des « débas », des « questions »,

³⁶*OCED*, t. vii, p. 332-335, v. 54-55.

³⁷Pièce n° 1343, *OCED* t. vii, p. 120. Le mot dû à Raoul Tainguy figure dans la rubrique, voir Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps* (ms. BnF fr. 840). *Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015, p. 62-64.

³⁸*Dit des quatre offices* de l'ostel du roy, *OCED*, t. vii, p. 180, v. 152.

³⁹*OCED*, t. vii, p. 324, v. 17-28 (*Charte des Bons Enfants de Vertus* en Champagne).

qui ne sont pas sans ressemblance avec les exercices de la scolastique : « [Quant] vaines questions demandent/ Nulle solution n'y rendent » (v. 55-56), ou qui confinent à la parodie de procès. *La Sentence donnée contre aucuns de Vitry pour un débat meu soudainement entr'eulx* met en scène d'une part l'altercation entre Maistre Gérard et Jean Deschamps, d'autre part celle d'Ogier et d'Arnaut, devant un *bailli* qui pourrait être Eustache (lequel devient bailli de Valois, puis de Senlis) :

[...] Une autre noise sailli
Tantost entre messire Ogier
Encontre Arnaut le Tapicier
Qui prindrent a compter ensemble
Fumeusement⁴⁰.

§22

Ces disputes sont dues à l'ébriété, le *butin* étant imputable à « la force du vin/ Qui en cervel les ot tappez »,

Tant que l'un dist : « vous y mentez »
A l'autre qui va respondant
« Mais vous mentez malheureusement » ;
Et ainsi par .iii. fois ou quatre
Se comencerent a debatre,
A desmentir, a parler hault,
Car pour le vin furent trop chault,
En continuant la rumeur
Qui se comença par chaleur
Pour neant, devant le Bailli⁴¹. [...]

§23

On le voit, la fumée donne libre cours à un usage parodique des débats juridiques que maîtrisent parfaitement les membres de ce petit cercle. On serait ainsi tenté de croire que la fumée n'est pas tant le symptôme de l'ivresse qu'un syndrome affectant les professionnels de la parole. La fumée marque un goût pour la répartie et pour la querelle : « Riotes meuvent et contemps/ A leur pouoir en trestous temps » (v. 69-70). « Devant eulx fait mauvais parler » (v. 85), ce qui n'a rien d'étonnant au vu de leur formation juridique. Cette énergie dans le débat est intimement liée à un symptôme physique : le rhume, conséquence des fumosités corporelles. Le « fumeux » est avant tout un malade. Son

⁴⁰OCED, t. VII, p. 333, v. 22-26.

⁴¹OCED, t. VII, p. 332, v. 9-21.

rhume de cerveau engendre une inclination à la *rumeur*, c'est-à-dire à la querelle. Mais il peut aussi favoriser l'art du poète, la rime. À l'inverse de la célèbre épître de Clément Marot, ce n'est pas l'artisanat littéraire qui porte atteinte à la santé, mais bien l'état pathologique qui autorise la poésie⁴².

§24

La parole des fumeux n'est pas une parole ordonnée ni maîtrisée. La fumée induit une posture de réceptivité, de passivité, qui va à l'encontre de la maîtrise d'un art. La *Sentence de Vitry*, par exemple, met l'accent dans son titre même sur le rythme impromptu du débat, « meu soudainement ». Dans la *Charte*, la fumée implique une instabilité dans le discours : « Ils parlent variablement/ Ils se demenent sotement » (*Charte*, v. 41-42). Subie par l'écrivain qu'est déjà Eustache, elle fait donc signe, quoiqu'implicitement, vers une forme inédite de possession. Plutôt qu'à la maîtrise que permettrait la rhétorique conçue comme un labeur, Deschamps se réfère à un état nouveau, caractérisé par sa versatilité. Selon le traité des *Propriétés des choses*, au livre X (« Du temps et de ses parties »), le dérèglement du métabolisme est comparable à celui du temps qu'il fait. Dans le macrocosme, la fumée engendre l'intempérie : brouillards et tempêtes sont à l'échelle du monde ce que sont les fumosités, causes d'intempérance dans le microcosme du corps humain : « Chaux sont de cuer, mouvent de teste/ Plus que fouldre ne que tempeste » (v. 43-44). Dans les deux cas, c'est la notion d'imprévu qui domine : « la fumée meurt tantost après ce qu'elle est née, comme dit la glose sur le livre des Cantiques. La fumée monte tost haut, et soudainement elle s'esvanouyst⁴³ ».

§25

Cet état n'exclut pas la folie, au sens originel où *folliis* désigne un sac ou un ballon gonflé d'air. Les sujets de la *Charte* sont gouvernés, nous l'avons vu, par Folie elle-même (v. 97). Ils sont, précise Deschamps « de vent [...] plains et de sens nus » (v. 54), et par là même improductifs – « mieulx scevent battre que vanner » (v. 86). Mais cette improductivité est peut-être délibérée : on peut investir d'un sens positif les critiques adressées par Deschamps aux fumeux, incapables de « doctriner » (v. 63) et qui « estre ne vuellent a Raison/ subgit, n'entrer en sa maison » (v. 71-72). Le rejet de Raison, défaut pour la scolastique, devient sous la plume de Deschamps une amorce de poésie : « L'un rit maintenant, l'autre pleure,/ En un point ne puelent estre heure/ Tant son plain de fumeuse vie/ Et de merveilleuse sotie⁴⁴ ». Si le terme de *sotie* ne possède pas encore ici

⁴²Les allomorphes *rhume-rime* coexistent en moyen français, dès avant le célèbre calembour marotique : cf. par exemple Pierre Chastellain, *Le temps recouvré*, éd. Robert Deschaux, Genève, Droz, 1982 : « ceulx [...] qui ont la rime ou la tous » (cxxxv, v. 940-941, p. 75).

⁴³BnF fr. 22531, f°67v.

⁴⁴*Anthologie*, p. 642, v. 133-136.

le sens générique qu'il prendra au théâtre⁴⁵, il va de pair avec l'inconsistance des fumeux dont le discours confine au coq-à-l'âne.

En autant d'eure com le vent
D'un costé a autre se tourne
Leur condition se bestourne
Et entrent en divers propos
Ou en autant d'eure c'uns cos
Met a chanter ilz se varient
Et ailleurs leur penseë lient (v. 110-116).

§26

L'idée de mutation était déjà présente chez Jean Corbechon : la « chaude et ardent fumee qui vient de la cole et monte ou cervel [...] fait ceste mutacion en la partie ymaginative »⁴⁶. L'écriture de Deschamps, remarquablement diverse, illustre ce phénomène. Touchant à tous les sujets de l'actualité et commentant les « mutations » d'une époque marquée par le changement, elle est elle-même marquée par la profusion des thèmes et par une hétérogénéité que le travail éditorial de Raoul Tainguy ne parvient pas totalement à résoudre⁴⁷. Dans la ballade « Doulz Zephirus », au lieu de l'eau puisée à la fontaine des Muses, c'est à l'air que fait appel Eustache pour nourrir son écriture⁴⁸ ; air qui, par sa mobilité, donne lieu à des images inattendues. S'il peut douer le poète du pouvoir de parler de tout, il permet aussi de penser, non sans ambiguïté, la place de l'écrivain. L'imaginaire ici élaboré touche dans une certaine mesure à la théorie littéraire. Il s'agit bien de rapprocher l'ébriété (et le monde de la taverne) d'une ivresse d'un nouveau genre, et dont Eustache est l'inventeur. Mais cette sorte de fureur dont la *Charte* jette les bases n'est pas tout à fait une *inspiration*, ne serait-ce qu'en raison de son origine plutôt basse : non pas divine, mais physiologique.

§27

La *nature* du fumeux fait également l'objet d'un second déplacement qui concerne cette fois le tempérament. Le phénomène de la fumée s'accorde préférentiellement, selon la médecine, avec l'atrabile. Les *fumeux* ont l'humeur sombre : à l'image de leur souverain Jehan Fumee, « palatins des merencolieux » (v. 4), ils sont « plain [...] de grant merancolie »

⁴⁵Le prince des *Enfants sans Soucy* était appelé le « Prince des sots ». Sur l'énigme que constitue ce groupe, voir Jelle Koompans, « Les Galans-sans-Soucy, les Enfans-sans-soucy. Une mise au point », dans *Encyclopédique Moyen Âge, Mélanges offerts à Denis Hüe*, Paris, Garnier, 2021, p. 241-256.

⁴⁶BnF fr. 22531, f° 57v.

⁴⁷Clotilde Dauphant, *La Poétique des Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, Champion, 2015, p. 34-37.

⁴⁸Pièce n° 1484 (« Doulz Zephirus, qui faiz naistre les flours »), *OCED*, t. v, p. 229 ; voir aussi la note t. XI, p. 333.

(v. 47). La fumée peut résulter de la bile noire; elle est engendrée par le dérèglement du métabolisme, et apparaît soit comme le produit de la mélancolie, soit comme son symptôme. Selon le canon d’Hippocrate, le mélancolique, marqué par un excès de l’atrabile produite par la rate, est un être sec et froid. Cependant Deschamps n’hésite pas à rapprocher la bile noire et la bile jaune : la mélancolie n’exclut ni la colère ni la chaleur. C’est à l’aune de cette dualité que le poète forge sa *persona* dans la ballade 813 :

Je dois être chancelier des Fumeux
De nature sui merencolieux,
Colerique, voir, me puet l’en trouver;
Si sui enclins a estre merueilleux
Naturellement, donc doi je retourner
A ma nature, sans moy desnaturer
Et estre plains de grant merencolie;
Car resister n’est pas de ma partie,
Ains me defuit; ce me fait, en requoy,
Muser souvent et si ne say pourquoy. (Pièce n° 813, *OCED*, t. IV, p. 331, v. 1-10).

§28

Ce lien entre mélancolie et frénésie s’explique sans doute par la jeunesse des fumeux, gouvernés par Folie, Orgueil, Outrecuidance et Jeunesse (v. 95-102). La ballade 813 se fait l’écho de ce rapprochement. En mêlant fumosité froide et fumosité chaude, la ballade dessine une double postulation : à la fois vers la créativité de l’homme de lettres (traditionnellement identifié au sujet mélancolique) et vers la fougue de l’étudiant. Aux yeux de Deschamps, le fumeux est aussi bien chaud que froid. La devise de Guillaume de Machaut, qui se disait « ne trop froit ne trop chaut⁴⁹ », se retourne ici : à l’équilibre des humeurs et de la complexion succède un double excès qui remet en cause l’idéal de la tempérance, non sans renouer avec l’observation aristotélécienne selon laquelle la bile noire oscille entre les deux extrêmes du chaud et du froid⁵⁰.

FUMÉES LYRIQUES. LES PIÈCES DU RECUEIL DE CHANTILLY

§29

Cœuvre de jeunesse, la *Charte* de Deschamps n’est pas restée sans suite : on en trouve des échos chez les musiciens, notamment dans le manuscrit de Chantilly qui transmet

⁴⁹Guillaume de Machaut, *La Prise d’Alexandrie*, éd. M.L. de Mas Latrie, Genève, Fick, 1877 : « et moy Guillaume de Machaut/ Qui ne puis trop froit ne trop chaut » (p. 274, v. 8876-8877).

⁵⁰Voir Fabrice Roussel, « Le concept de mélancolie chez Aristote », *Revue d’histoire des sciences*, t. 41, n° 3-4, 1988, p. 299-330 (p. 310).

quant à lui les productions d'une autre avant-garde, musicale celle-là⁵¹. Bien que qualifiée par Ursula Günther de « fin de l'*ars nova* » (*Ende der Ars Nova*), la période de l'*ars subtilior*⁵² est celle des innovations stylistiques, aussi bien dans les textes que dans la musique. Si l'on ne peut pas véritablement déceler de mouvement comparable à celui des basoches parmi les poètes-compositeurs de l'*ars subtilior*, les jeux intertextuels qui lient certaines des chansons entre elles témoignent de l'existence d'un véritable réseau. Les deux poèmes consacrés à la fumée (une ballade de Hasprois et un rondeau de Solage) prouvent l'influence d'Eustache Deschamps sur les poètes-compositeurs des générations qui l'ont suivi. Il est difficile de déterminer comment cette influence a pu s'exercer. On sait que Deschamps, juré du comte de Vertus Jean-Galéas Visconti, a fait des voyages en Lombardie, et en particulier deux séjours à Pavie où eurent lieu les rencontres de plusieurs des poètes-compositeurs de l'*ars subtilior*⁵³; les contacts avec les musiciens auraient pu se faire à la faveur de ces séjours, à moins qu'ils n'aient eu lieu à l'occasion de voyages des compositeurs en France. Il s'agit là d'une application concrète du prosélytisme exprimé par la *Charte* – le nombre des « fumeux » ne fait qu'augmenter⁵⁴ :

Ils sont du nombre pluratif
Et du grant muef infinitif
Car en multiplication
Mettent leur application (*Charte*, vers 116-119).

§30

Le premier poème du codex Chantilly à s'inscrire dans cette lignée est la ballade de Hasprois, dont voici la première strophe :

Puis que je sui fumeux, plains de fumee,
Fumer m'estuet; car, se je ne fumoye,
Ceulz qui dient que j'ay teste fumee
Par fumee, je les desmentiroye.
Et nonpourquant jamais ne fumeroye

⁵¹Yolanda Plumley, « Citation and Allusion in the Late 'Ars nova': The Case of 'Esperance' and the 'En attendant' Songs », *Early Music History*, 18, 1999, p. 287-363.

⁵²Ursula Günther, « Das Ende der ars nova », *Die Musikforschung*, 16, 1963, p. 105-120.

⁵³Hélène Millet, « Biographie d'Eustache Deschamps », dans *Eustache Deschamps en son temps*, dir. Jean-Patrice Boudet et Hélène Millet, Paris, PUPS, 1997, p. 9-20. Au sujet de ces possibles voyages, H. Millet se réfère à la biographie établie par Gaston Raynaud (*OCED*, t. XI, p. 12, 45 et 64).

⁵⁴On peut aussi faire de ces vers une lecture obscène, la multiplication impliquant la fornication. Ce double sens se retrouve dans la devise des Enfants-sans-Soucy : *numerus stultorum est infinitus* (« le nombre des fous est infini », phrase empruntée à l'*Ecclésiaste* I, 15).

De fumee qui fust contre rayson :
 Se je fume, c'est ma compleccion
 Quolerique qu'ainsi me fayt fumer.
 Je fumeray sanz personne graver :
 C'est bien fumé, il n'i a point d'outrayge,
Quant on fume sans fayre autruy damage.

§31

D'emblée le poème, fidèle en cela à l'esprit de l'écolier d'Orléans, s'annonce comme un canular. La citation est pleinement reconnaissable aux vers 7 et 8, avec le même rejet de l'épithète *quolerique* au début du vers : rejet particulièrement expressif, qui marque l'emprunt à Eustache. Cependant le musicien prend ses distances vis-à-vis du maître, car c'est justement cette humeur-là – la colérique, et non l'atrabilaire – qui fait l'objet du nouveau poème. Façon de mettre en lumière, probablement, la jeunesse d'une génération seconde, celle des *novi* que sont les compositeurs de l'*ars subtilior*. Le théoricien Jean de Grouchy, dans son *De Musica*, avait indiqué que leur tempérament colérique rend les jeunes gens plus aptes que d'autres à goûter les subtilités du genre du motet⁵⁵. La ballade de Hasprois appartient elle aussi à « l'art nouveau » de son temps. La mélodie elle-même exprime cette tendance à la subtilité et à l'originalité : la composition s'ouvre sur deux intervalles successifs remarquablement larges, en quintes ascendantes, comme pour imiter le mouvement de la fumée qui s'élève.

§32

La formule d'ouverture, « fumer m'estuet », reprend un célèbre motif inaugural de la poésie des trouvères – « chanter m'estuet » – donnant à ces vers la tonalité d'un pastiche. Face à la tradition qui le précède, le poète-compositeur adopte la pose de l'ironie. Il parodie la lyrique, mais aussi la scolastique dans le faux syllogisme des vers 2-4 : « ceux qui dient que j'ai teste enfumée / Par fumee, je les desmentiroie ». Le polyptote souligne la vacuité du schéma logique – raisonnement que la forme de la ballade, désormais coquille vide, se contente de mimer. Hasprois reprend la démarche juridique qui consiste à se disculper par l'argument de la *nature* ou de la *compleccion*, et se livre à un jeu particulièrement subtil autour du mot *raison*. S'il est vrai que les fumeux parlent et agissent parfois contre la Raison – dont ils semblent même vouloir se dispenser –, cette nature est aussi la *raison*, c'est-à-dire la *cause* de leurs agissements. La syllepse illustre tout l'humour de cette strophe qui confine à une parodie de raisonnement logique ou d'exposé judiciaire.

§33

Le lien entre fumée et poésie s'accroît dans la deuxième strophe :

⁵⁵ « Cantus autem iste choleris et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem ». Jean de Grouchy, *De Musica*, dans *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, éd. Ernst Rohloff, Leipzig, Reinecke (Media latinitas musica, 2), 1943, p. 41-67, p. 57.

Fumee n'est a nulli refusee.
 Fume qui veult : tenir ne me porroie
 J'ay en fumant mainte chose rimee;
 Encore sçay que mais n'i avenroye
 Se per fumer en fumant n'i pensoye.
 Fumee rent bien consolacion,
 Aucune fois tolt tribulacion;
 On se puet bien en fumant deliter.
 Home fumeux puet en fumant trover
 Ensi pluseurs profit et avantage,
Quant hom fume sans fayre aulltrui damage.

§34

Comme l'avait déjà suggéré Deschamps, la « fumée » non seulement se partage, mais encore permet la rime. Le texte attribue successivement plusieurs sens au terme, et l'on peut supposer que, contrairement à la première strophe qui présentait un tempérament, la deuxième fait référence à l'ivresse du buveur. Par contraste, la troisième strophe feint de revenir à un propos plus savant, mais pour mieux exploiter le domaine parodique. Si, en première lecture, le personnage de Socrate est un modèle de tempérance, il peut aussi servir de contre-modèle, permettant au poète d'encourager ceux qui ne l'osent pas à *fumer* ouvertement.

Se j'eusse le cervelle enpeinee
 De Socrates, si com je le vodroye,
 J'eüsse bien la teste plus temperee,
 Car onques ne fuma par nulle voye.
 Chascuns n'est pas chains de telle corroye
 Car tel fume que peu s'en parçoyt on;
 Tant a au cuer plus de confusion
 Quant il ne puet sa fumee monstrier
 Ou il n'ose pour paour d'enpirer.
 Je ne tieng pas c'on ayt le cuer volage,
Quant on fume sans fayre aulltruy damage.

§35

Il s'agit là d'une invitation à l'ivresse, plutôt qu'à la tempérance. La posture du fumeux s'accommode parfaitement de la forme de la ballade qui permet d'exposer un raisonnement dans toutes ses nuances, quitte à se transformer en une accumulation de syllogismes, de raisonnements ambigus, voire de faux proverbes – « car tel fume que peu s'en parçoyt on » ; l'accumulation provoque un effet d'outrance. La référence au *daimon* socratique

prend la forme d'un mot-valise où s'entendent à la fois la *peine* du mélancolique et la *penne* (« plume ») du poète; la frénésie moderne, quoique dérisoire, surpasse la fureur antique. Le texte entretient également un dialogue serré avec les textes de Deschamps. Mais là où ce dernier avait dessiné les contours d'une société de fumeurs, Hasprois, son épigone, tend bien à recentrer le propos sur le *je* lyrique à la manière d'une introspection, sans se réclamer ouvertement d'une confrérie.

§36

Le rondeau de Solage, transmis par le même manuscrit, pousse à son paroxysme ce jeu d'intertextualité, mais sous une forme condensée : celle d'un rondeau simple alternant heptasyllabes et octosyllabes, aussi bien que rimes masculines et féminines.

Fumeux fume par fume
 Fumeuse speculacion,
 Qu'antre fum met sa pensee
 - Fumeux [fume par fume] -

Quar fumer molt li agree
 Tant qu'il ait son entencion.
 [Fumeux fume par fume
 Fumeuse speculacion].

§37

La pièce offre comme un abrégé de la doctrine fumeuse, à travers trois termes clefs : *speculacion*, *pensee*, *entencion*. La *speculacion*, objet direct du verbe *fume*, désigne le haut degré d'abstraction d'un raisonnement. Ce mot renvoie en effet, dans la langue, à tout ce qui concerne le savoir théorique (et non pratique). Il consolide donc le lien entre fumée et intellect. L'étymologie du terme, le latin *speculum* (« miroir »), rapproche la connaissance d'une observation du réel. Le poème se voit par là mis en abyme, conçu comme un *reflet* d'une divagation intellectuelle. Les deux autres termes conduisent le propos vers un terrain plus poétique : la fumée se fait elle-même objet de la *pensée* – voire lieu de son déploiement. Elle est aussi animée d'une *entencion* (« volonté intellectuelle » ou « disposition d'esprit ») qui désigne, plus directement encore, le travail de l'écrivain. La fumée, mieux que chez Deschamps, incarne une conception du lyrisme. Que ce soit dans les mots ou dans la composition musicale, c'est bien l'écriture elle-même que la fumosité met en mouvement. Cette pièce attribue à la fumée une présence sonore particulièrement sensible, le langage harmonique y étant saturé de sonorités imparfaites, augmentées ou altérées. Divagation vers un registre grave, audace des expérimentations hexacordales : le style musical se distingue par son opacité. En cela, il reste fidèle au texte du rondeau, mais aussi à l'hermétisme littéraire qui avait caractérisé le premier cercle des fumeurs.

CONCLUSION

§38

La nature de la fumée chez Deschamps ne se laisse pas facilement saisir : elle est parfois à entendre au sens d'humeur mélancolique, parfois au sens d'humeur colérique, parfois au sens d'ivresse, aucun de ces sens n'excluant les autres. Quoique complexe, cette notion est connue non seulement des contemporains de Deschamps, mais aussi de ses émules. Le verbe *fumer*, au sens de « se mettre en colère », « fulminer », apparaît dans les occurrences médiévales⁵⁶ et restera en vigueur jusqu'au ^{xx}e siècle. Mais on observe, de Deschamps à Solage, une évolution qui va dans le sens d'une décontextualisation. Alors que la condition du « fumeux » est associée, dans la *Charte* de Deschamps, à l'existence d'une confrérie réelle ou fictive, elle devient, dans le recueil de Chantilly, une condition physique et mentale qui touche des poètes dont l'appartenance à un tel cercle reste hypothétique. Pour autant, la dimension sociale n'est pas exclue : les pièces musicales du recueil de Chantilly ne sont-elles pas, elles aussi, des chansons composées en réponse les unes aux autres ? Voilà l'ordre de Fumagor arrivé à ses fins. On peut désormais, en défiant l'espace et le temps, se réclamer de cet empire sans être ni de l'époque ni du lieu de sa fondation. Deschamps a bel et bien créé un empire de la fumée, dans lequel toute jeunesse est susceptible de se reconnaître.

Quelques mots à propos de : Mathias Sieffert

Mathias Sieffert est maître de conférences en langue et littérature médiévales à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre du CEMM. Il est l'auteur d'une thèse sur la poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge. Il travaille avec Gilles Dulong et Agathe Sultan à l'édition du codex Chantilly.

⁵⁶*Cent Nouvelles nouvelles*, éd. F. P. Sweetser, Genève, Droz, 1996³, XLI, 116, p. 281; François Villon, *Lais, Testament, Poésies diverses*, éd. Jean-Claude Mühlethaler et Éric Hicks, Paris, Champion, 2004, v. 1394-1397.

Pour citer cet article

Mathias Sieffert et Agathe Sultan, « De la fumée sans feu : Eustache Deschamps, « empereres et sires des Fumeux » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022 , mis à jour le : 31/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=721>.

C'est tout neant des choses de ce monde.
Négation et restriction dans la poésie d'Eustache Deschamps

Sylvie Bazin-Tacchella

§I

Le pessimisme et la propension à souligner les malheurs du temps¹ sont souvent soulignés par les critiques de Deschamps, mais aussi par les historiens². Nous avons pour notre part été frappée de l'importance quantitative des tours négatifs ou exceptifs dans les refrains des ballades présentées dans l'*Anthologie* publiée par Clotilde Dauphant, au programme des agrégations de lettres et de grammaire pour la session 2023³.

¹Le titre de cet article renvoie au refrain de la ballade *Las ! Que j'ay veü de tribulacion*, 154 (MCXXIV), Eustache Deschamps, *Anthologie*, éd. Clotilde Dauphant, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », Paris, 2014, p. 500-502. Nous ferons référence aux pièces de Deschamps en suivant la numérotation de cette anthologie.

²Françoise Autrand, *Charles V*, Fayard, 1994, p. 47-48 : « Il est vrai que les hommes du xiv^e siècle ont gémi sur leur temps. D'un texte à l'autre, les mêmes plaintes reviennent : tout va mal. Tout va de mal en pis. [...] À la fin du xiv^e siècle, le poète Eustache des Champs, toujours appelé à la rescousse par les historiens du pessimisme, dit tout cela... ».

³Eustache Deschamps, *Anthologie*, op. cit. L'édition lemmatisée, accessible en ligne, que nous

Contre les vens **ne** puet **nulz** de la mer ! (1)
 Mais **ne** me plaing **fors** du païs de Flandres (4)
plus ne presteray livre quoy qui aviengne (5)
 C'est tout **noiant**, par ma foy, ce me semble (6)
 Vous **n'**estes **pas** sur Grant Pont a Paris (11)
Sanz veoir, oïr **ne** parler (15)
Ne dire sien **fors que** le sens de l'omme (21)
 Saiges **n'**est **pas** qui en tel service entre (24)
Riens ne se puet comparer a Paris (30, 31)
Onques ne vy si maleureuse gent (33)
 L'ordre sçavoir du lire **n'**est **que** bon (34)
 Ne **jamés** jour la regle **ne** faurra (35)
 S'il **ne** l'est hui, (qu')il le sera demain (37)
 Car je **n'**en voy a droit user **nullui** (41)
 Je **ne** di **pas** quanque je pence (42)
 Chascun **ne** quiert **fors** proufit sanz honeur (47)
 Je **ne** vous sçay chose dire meilleur (48)
 Nous **n'**arons paix aux Anglois de l'anneë (60)⁴

§2

Cette simple liste montre la variété des tours négatifs et restrictifs utilisés. L'adverbe *ne* apparaît seul ou accompagné de forclusifs, qui le précèdent ou le suivent. Il est de portée et de valeur variables. Nous aborderons tout d'abord la question du *ne* coordonnant, qui est lié à l'expression de la négativité, mais aussi plus largement à toute mise à distance de l'affirmation, puis celle des formes issues du *non* latin, *ne* et *non*, ce qui nous conduira à la distribution de leurs emplois respectifs dans le texte. Nous préciserons notamment comment se répartissent les emplois de *ne* seul et *ne* renforcé, en détaillant les différents outils utilisés. Nous nous intéresserons aux tours particuliers de l'exception ou restriction, qui s'ouvrent par la négation avant d'opérer le mouvement d'extraction qui les caractérise. Nous verrons enfin deux attestations isolées du *ne* faiblement négatif, dit explétif.

avons préparée à l'ATILF, avec Gilles Souvay et Corinne Denoyelle, permet une interrogation par forme ou par lemme en lien avec le *DMF*, particulièrement utile pour les études de langue : <http://www.atilf.fr/dmf/EustacheDeschampsAnthologie>

⁴Nous nous sommes limitée à la partie au programme de l'agrégation de lettres modernes pour l'épreuve de langue antérieure à 1500, mais dans le reste de l'anthologie, les exemples sont tout aussi nombreux avec 23 refrains négatifs ou exceptifs. Il faudrait bien sûr élargir l'enquête aux *œuvres complètes*.

LE COORDONNANT *NE*

§3 Dans la partie au programme, on dénombre 52 attestations du coordonnant sous sa forme pleine *ne* et 7 sous la forme élidée *n'*. Ce coordonnant, du latin *nec*, ne doit pas être confondu avec la forme atone de l'adverbe de négation, *ne*, issue du latin *non*, qui est également susceptible de s'élider. Ces deux *ne* apparaissent d'ailleurs très souvent en cooccurrence, directement contigus ou à peu de distance :

Car il n'en est au jour d'ui nul en vie / Tel comme il fut, **ne ne** sera des mois. (22, v. 21-22)
Ne ja **ne** doit, pour acquerir renon, / Celle laisser pour faire douteus change (3, v. 5)

§4 Dans ces deux occurrences, le premier *ne* est le coordonnant et le second l'adverbe, mais l'inverse est également possible : « *Nulz ne se doit ne hault ne bas fier* » (14, v. 7). Le coordonnant est souvent redoublé comme dans l'exemple précédent. La forme *ny* n'apparaît qu'à deux reprises dans l'*Anthologie* (hors programme) :

Et fruit ne fait au matin **ny** au soir. (115, v. 23)
 Et n'espargniez or **ny** argent ! (192, v. 2)

§5 La forme moderne avec le vocalisme /i/ est très rare. Dans ces deux attestations, elle est suivie d'un mot à initiale vocalique, mais on trouve aussi dans le programme *ne* dans ce cas : *ne ou bas lieu* (14, v. 4), *ne es froiz* (56, v. 10). En fait, il y a discontinuité d'emploi entre la forme médiévale *ne* et la forme moderne *ni*, ce que résume bien Claude Buridant :

Cette forme, sans doute due à la fermeture de *ne* en *ni* par l'influence de l'hiatus, apparaît à partir du premier quart du XIII^e siècle pour se répandre en moyen français, où l'on passe alors de la coordination de virtualité à thème consonantique en *n-* à la coordination négative *stricto sensu*⁵.

§6 Cependant, selon Christiane Marchello-Nizia, *ni* ne s'impose vraiment qu'au XVI^e siècle⁶ et Martin & Wilmet indiquent que la forme est encore très rare dans la période de référence de leur ouvrage (milieu XV^e siècle)⁷. Dans la base de la *Grande Grammaire Historique*

⁵Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval*, Strasbourg, ELiPhi, 2019, § 499, p. 825-828.

⁶Christiane Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Bordas, 1979, p. 285.

⁷Robert Martin et Marc Wilmet, *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980, p. 275, § 466. Période de référence : 1455-1465.

du Français (GGHF)⁸, on ne dénombre que 134 attestations de *ni/ny* pour les XIV^e et XV^e siècles, dont la très grande majorité se trouve chez un seul auteur de la fin du XV^e siècle, Commynes (109 attestations), alors que les autres attestations sont marginales, 16 pour le XIV^e siècle et 9 pour le XV^e siècle. C'est la forme graphique *ny* qui domine largement pendant tout le XVI^e siècle : 1618 *ny* pour 418 *ni* dans le corpus de la GGHF.

§7

Les emplois de la conjonction *ne* sont plus étendus que ceux du FM *ni*, car non seulement il coordonne en contexte négatif, mais également en « atmosphère non pleinement positive⁹ », en particulier dans des contextes virtuels, interrogatifs ou hypothétiques, comme le montrent les exemples suivants du programme :

- subordonnées hypothétiques introduites par *se*

S'onques David ploura fort Absalon
Ne Jonathas que les Phillistiens
 Avec Saül mistrent mors en Hebron,
Ne se Ecuba ploura les Troiens,
 Donc doivent bien plourer les Crestiens (28, v. 1-5)

- interrogative

Comment sera ses nobles corps assis,
Ne que sera sa riche sepulture ? (39, v. 10-11)

§8

Ne, d'emploi plus large que le *ni* du FM, pourra être traduit, avec une certaine latitude, selon le contexte positif ou négatif de gauche et de droite, par :

⁸ *Grande Grammaire historique du Français*, éd. C. Marchello-Nizia, B. Combettes, S. Prévost, T. Scheer, De Gruyter Mouton, 2020, 2 volumes (GGHF).

⁹ Ambroise Queffélec, *La négation en ancien français*, thèse d'état, Paris IV, 1985, sous la dir. de Gérard Moignet, puis R. Martin. A. Queffélec a publié à la suite de cette thèse restée inédite un certain nombre de contributions sur les tournures négatives, parmi lesquelles « La *mie*, la *goutte* et l'*aillie*. Essai sur l'intégration des lexèmes du boire et du manger dans le processus de renforcement de la négation en ancien français », *Manger et boire au moyen âge*, Nice, Les Belles Lettres, 1984, p. 345-360 ; « L'impératif négatif en ancien français », *Razo*, Cahiers du centre d'Etudes médiévales de Nice, vol. 5 (1985), p. 95-105 ; « Les réponses négatives averbales à pronom sujet en ancien français », *Par les Mots et les Textes ; Mélange de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, éd. D. James-Raoul et O. Soutet, 2005, p. 609-622. Ces articles ont été repris dans le volume d'hommage à A. Queffélec, publié par R. Bellon, *Études de linguistique médiévale*, Peter Lang, 2015, p. 147-163, 165-176, 195-208. On peut ajouter « la négative explétive en ancien français : une approche psycho-mécanique », *La linguistique génétique : histoire et théories*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 419-449.

OU

De mes livres **ne** mes papiers avoir (5, v. 19)

Le plus puissant puet l'autre deserter,
Si qu'il n'est roy, duc **n'**empereur de Romme
Qui en terre puist vray tiltre occuper (21, v. 5-7)

Mais raconter oï a un message
Qu'om trouveroit po gens d'armes **ne** page
Que l'en peüst deça faire passer (60, v. 34-35)

ET

Le bien commun orent en remembrance
Ne povreté n'orent pour lors despote. (27, v. 7-8)

Ne jamés jour la regle ne faurra (35, *refrain*)
Ne je ne sçay de quoy sert l'Escripture (41, v. 8)
Ne pour larrons n'est droiz que me reponde (54, v. 28)

NI

Sanz veoir, oïr **ne** parler (15, *refrain*)

Princes, ne puet avoir tresors
Au jour d'ui, **ne** terre acquester (15, v. 25-26)

En nature ne fut si grant estrif
Comme a present, **ne** si dure riote (17, v. 8-9)

grever **ne** decevoir (18, v. 26)

LA FORME PLEINE *NON* DE LA NÉGATION

§9

Le même adverbe latin, *non*, a donné, en fonction de sa nature accentuée ou non, deux formes différentes en AF : *ne* et *non*. *Non* est la négation prédicative, *ne* la négation non prédicative¹⁰. En d'autres termes, *ne* sert à nier le verbe conjugué à un mode personnel et ne peut fonctionner seul ; *non*, à l'inverse, peut fonctionner seul, ou être associé à un verbe vicaire dans la réponse négative, ou encore apparaître dans des tours elliptiques du verbe. Il ne faut pas confondre l'emploi de *non* dans la réponse négative du type *non sui je* / *non faz je*, et celui de *ne* + pronom prédicatif (*nenil* < *nen* + *il*)¹¹. L'emploi de *non* ici compense le défaut de prédicativité du verbe vicaire, alors que dans le cas de *nenil*, c'est le pronom personnel qui est prédicatif. La négation pleine *non* n'apparaît qu'à 10 reprises dans la partie au programme (24 attestations dans toute l'*Anthologie*) et tous les emplois ne sont pas représentés.

a) réponse négative : *non* comme « mot-phrase »

§10

Dans le discours direct :

Va vivre avant en un boscaige
Que marier, com beste müe !
–**Non** ! Avoir vueil le doulz ymaige. (132, v. 21-23).

b) tours elliptiques

§11

¹⁰La prédicativité est une notion qui renvoie à la capacité d'autonomie syntaxique d'un élément, à la capacité de constituer une phrase. Elle désigne un caractère linguistique attaché à certaines parties de la langue, l'aptitude, en discours, à la fonction de prédicat. « Sont prédicatives les parties de la langue qui nomment les notions, c'est-à-dire les substantifs et les adjectifs, et celle qui nomme les comportements, c'est-à-dire les verbes, sauf certains d'entre eux en emploi d'auxiliaire. Une prédicativité réduite s'attache à certains verbes en fonction de suppléance ou de verbe suppléant : cf. en afr. *non sui je*, *non ai je*, *non faz je*, etc., où la prédicativité de la négation compense un déficit de prédicativité du verbe. » (G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 379).

¹¹Parallèlement à *oïl*, le composé *nen* + *il*, qui correspondait à la 3^e personne, s'est imposé indépendamment de la personne de l'allocutaire, sous diverses formes, et a perduré jusqu'au XVI^e siècle. L'*Anthologie* comporte 7 attestations de *nennil* / *nenil*, dont une seule dans la partie au programme. Il s'agit d'un dialogue fictif : « *Pourrez vous bien le cours du firmament / Faire muer ? eauë devenir cendre / Et d'un pourcel creer une jument / Et faire Dieu en la terre descendre ?* / – Certes **nenil**. – Neant plus entreprendre / Ne devez vous a rude cuer l'assaut. » (19, v. 25).

veillent ou non (147, v. 27), *vueillent ou non* (186, v. 32) : ces deux exemples, hors programme, montrent l'emploi de la négation pleine dans des alternatives au présent du subjonctif.

§12 Voir également un tour elliptique qui précède la proposition complète avec laquelle il s'oppose : *Que ma dame a, non mienne, et je suy siens*. [« elle n'est pas à moi, alors que je lui appartiens »] (80, refrain).

c) portant sur un élément autre que le verbe conjugué

§13 *Non* peut également nier, comme en français moderne, d'autres éléments que le verbe conjugué à un mode personnel :

1. un nom : *par non sens* (3, v. 26).
2. un adjectif : *T'affinité / Non douteuse* (2, v. 17-18) – *justice non crueuse* (20, v. 10) – *rupieus, non pas gobes* (43, v.25) – *Tu es cité de touz biens non pareille* (32, v. 4) – participe passé en emploi adjectival : *avoir le doulz espart / Non desservi de dame qui profite* (9, v. 21-22).
3. un syntagme nominal : *non par ypocrisie* (48, v. 16).
4. un verbe à un mode non personnel : *Donner le vueil liëment, non pas vendre* (5, v. 15) – *Supplie a tous que leur souviengne / De mes livres non retenir, n'emprandre* (5, v. 32-33). Voir également hors programme : *Car non garder son corps par telz deffaulx / Font en mains lieux causer l'epidemie* (172, v. 35-36).

§14 Sur les dix attestations présentes dans la partie au programme, on note seulement deux cas de renforcement par l'adverbe *pas*, sur lequel nous reviendrons plus loin. Comme en français moderne, *non* peut également porter sur une partie de la proposition en opposant deux constituants de même fonction : *Donner le vueil liëment, non pas vendre* (5, v. 15), traduit par Clotilde Dauphant « je le donnerai avec joie, sans le vendre », littéralement « je veux le donner avec joie, non pas le vendre ». On utiliserait plutôt à l'oral en français moderne l'adverbe *pas* dans ce cas : « pas le vendre »¹².

§15 Devant le substantif, *non* peut jouer le rôle d'un préfixe négatif et constituer avec lui une nouvelle unité lexicale : *non-acceptation, non-agression, non-alignement, non-assistance, non-intervention...* en français moderne. La productivité de la formation est marquée

¹²Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 416 : « Dans ces emplois, *non* subit la concurrence de *pas*, plus familier ».

par l'existence d'une série importante de termes en opposition avec le substantif de base. Dans le cas de *non-sens*, il ne s'agit pas du maintien de la forme présente dans le texte, mais d'un emprunt ultérieur à l'anglais qui remonte lui-même au français¹³.

§16

Les exemples dans le texte de *non* portant sur un adjectif sont nombreux. En français moderne, *non* est concurrencé par *pas* devant l'adjectif quand l'expression n'est pas lexicalisée et qu'elle peut être analysée comme une proposition elliptique du verbe : *un type pas sympa, une blague pas drôle...* En revanche, *non* joue encore le rôle de préfixe négatif en français moderne devant un adjectif pour désigner un groupe ou une collectivité opposée : *chrétien* vs *non chrétien*, *noble* vs *non noble*, *initié* vs *non-initié*, *syndiqué* vs *non-syndiqué*. Dans l'*Anthologie*, hors programme, on peut citer *clers ou non clers* (176, v. 22). En français, la dérivation de l'adjectif par *non* subit la concurrence du préfixe *in-* (var. *-il, -im, ir-*)¹⁴, ce qui n'est pas le cas du substantif. La formation d'un antonyme avec l'infinitif, vivante en ancien et moyen français, n'est plus productive en français moderne¹⁵ :

Certes je sçay mainte terre perdue

Par **non veoir**. (184, v. 21-22)

« Je connais bien des terres qui ont été à leur perte par leur aveuglement »

§17

En français moderne, lorsque l'infinitif dépend d'un verbe conjugué, c'est la négation composée qui est utilisée et est placée en bloc devant l'infinitif : *elle s'occupe pour ne pas penser* (var. *pour pas penser*). Jusqu'au XVIII^e siècle, et au-delà, dans la littérature, les deux termes négatifs encadrent le verbe : *pour ne me perdre pas* (Corneille). Il faut faire attention quand on traduit à l'ordre des constituants et rapprocher les termes en dépendance qui peuvent être éloignés l'un de l'autre dans le texte d'origine :

Supplie a tous que des or leur souviengne

De mes livres **non** retenir, n'emprandre (5, v. 32-33)

« Je rappelle instamment à tous **de ne pas conserver** mes livres ni tenter de le faire ».

¹³Voir la notice étymologique du *TLFi* qui distingue le composé *nonsens* de l'ancien français, au sens de « déraison, sottise » de *non-sens* (1672), emprunt à l'anglais *nonsense*, de même origine, attesté depuis 1614, pour désigner toute chose, acte, écrit ou parole absurde, stupide ou n'ayant pas de sens. C'est déjà ce sens chez Deschamps.

¹⁴Intolérable, illégal, impossible, irrépressible face à *non négociable*, ou en concurrence *non recevable* / *irrecevable*, *non compréhensible* / *incompréhensible*, *non acceptable* / *inacceptable*.

¹⁵Il reste *non-recevoir* dans *fin de non-recevoir* et le *nonchaloir*, cher à Charles d'Orléans, devenu littéraire et archaïque, mais dont la soudure indique l'ancienneté (*TLFi*).

§18

Hors programme de langue, on lit également *du mal de **non** argent avoir* (151, v. 2), « de la souffrance de **ne pas avoir** d'argent ». Alors qu'en français moderne, la négation composée *ne... pas* précède immédiatement le verbe à l'infinitif – hors infinitif dépendant de verbes tels que *aller, falloir, devoir, penser, sembler* dont la négation encadre le verbe principal (*je **ne** pense **pas** venir* vs *je crains de **ne pas** venir*) –, en moyen français, l'insertion d'un élément entre l'adverbe de négation *non* (élément prédicatif) et l'infinitif est tout à fait possible.

LA NÉGATION ATONE NE

§19

La forme atone *ne* est beaucoup plus largement utilisée que la forme tonique. Dans les pièces 1 à 60 (sauf 52), on dénombre 168 occurrences de la forme pleine *ne*, et 95 de la forme éliée, soit au total 263 occurrences, nombre qu'on peut ramener à 216, si on enlève les reprises des refrains. Les emplois se répartissent de la manière suivante :

<i>ne</i> seul (nie pleinement)	99	45,8 %
<i>ne</i> + renforcement quantitatif (<i>nul, rien...</i>)	43	19,9 %
<i>ne</i> + <i>pas, point, mie...</i>	34	15,8 %
<i>ne</i> + renforcement temporel (<i>ja, oncque...</i>)	22	10,2 %
<i>ne... fors /que</i> (exceptif)	16	7,4 %
<i>ne</i> explétif	2	0,9 %
Total	216	10 %

§20

L'emploi de *ne* seul pour nier le verbe conjugué représente encore près de la moitié

des exemples de *ne* adverbe dans les pièces au programme. Si on confronte seulement les données correspondant à *ne* seul et *ne* suivi de *pas*, *mie*, *point*, les 133 attestations se répartissent de la manière suivante : 74,4 % pour *ne* seul et 25,6 % pour la négation renforcée¹⁶. La fréquence de la négation renforcée augmente dans les textes du XIV^e siècle par rapport aux textes antérieurs, mais elle reste limitée et d'emploi plus contraint que la négation simple, alors que ce sera l'inverse après la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁷.

§21 Observons dans les pièces poétiques de Deschamps les différents contextes d'apparition de *ne* seul :

§22 (1) dans les subordonnées hypothétiques

- introduites par *se*

Se sires **n'**est qui ait trop grant pouoir (5, v. 29)

S'il **n'**est sires trop fors (15, v. 27)

Que se pitié vers Dieu noz cuers **n'**endline (20, v. 26)

Se povres **n'**est, povreté le sermonne / S'il **ne** l'est hui, qu'il le sera demain (37, v. 7-8)

Se recept **n'**a, bien doit gesir a plain (37, v. 14)

Nulz n'a estat se bien **ne** scet que monte (51, v. 9)

Se Reconfors / Et doulz Ennors / **ne** m'est piteus ? (53, v. 46-48)

Ne preist rien s'il **ne** payoit (53, v. 129)

- autres systèmes marquant l'hypothèse

§23 *Et puis qu'ainsi le feroit, / Ne doubast qu'amez seroit* (53, v. 118-119) : avec un subjonctif imparfait en proposition non régie, à valeur hypothétique (équivalent au conditionnel présent en français moderne), « à partir du moment où il agirait ainsi, il pourrait être certain d'être aimé... » — *mais qu'il ne fust mençongiers / et qu'il ne fust grans parliers* (53, v. 120, 123) « à condition qu'il ne raconte pas de mensonge, qu'il ne soit pas bavard ».

§24 (2) dans les subordonnées relatives (avec verbe au subjonctif ou à l'indicatif)

¹⁶Sophie Prévost, *GGHF*, p. 1254-1256. Les chiffres donnés sur le corpus étendu de la *GGHF* sont similaires à ceux de notre petit sondage : dans le *Remède de Fortune* de Machaut (1341) 81 % de tours négatifs avec *ne* seul et dans la *Cité des Dames* de Christine de Pizan (1405), 75 %.

¹⁷« Dès l'ancien français, négation simple et négation renforcée tendent à apparaître dans des contextes linguistiques différents, leur répartition ayant évolué en fonction du caractère "marqué" des deux variantes. Tant que la négation complexe reste marginale, elle est exclue de certains contextes, et à l'inverse, dès lors qu'elle s'impose comme forme non marquée, ce sont les contextes d'emploi de la négation simple qui deviennent de plus en plus contraints. » (*Ibid.*, p. 1256).

- adjective : *Pour moy le sçay [...] Qui mon temps n'ay despendu en oiseuse* (24, v. 21-22) – *es froiz, qui n'ait courte duree* (56, v. 10) – également 10, v. 27 – 20, v. 14.
- indéfinie : *Et que François, qui ne les feist casser, / Eussent bien ceste ville assiegeë* (60, v. 37-38) : relative au subjonctif à valeur hypothétique, « si on ne les affaiblissait pas » – autre exemple : 38, v. 27.

§25

(3) autres subordonnées :

- complétives au subjonctif dépendant de verbes impliquant une pesée critique, une volonté ou une prière :

Garde chascuns que son propre **ne** change (3, v. 22)

Or se gart lors qu'il **ne** soit indigens (43, v. 24)

Or vous suppli que ma requeste en vain

Que je vous faiz **ne** me soit refuseë (47, v. 20)

Prince, monstrez a ces jeunes enfans

Que leurs cuidiers **ne** les soit decevans (50, v. 32)

- subordonnée circonstancielle à valeur finale :

Ou hault sommet de la haulte montaigne

Ne fait pas bon maison edifier

Que li grans vens **ne** la gaste et souspraingne. (14, v. 1-3)

§26

(4) dans l'environnement du coordonnant *ne* :

ne **ne** sera des mois (22, v. 20)

Le bien commun orent en remembrance

Ne povreté **n'**orent pour lor despise. (27, v. 7-8)

Ne cil qui jamais seront

A toy seule comparer **ne** pourront. (31, v. 16-17)

je **ne** robe ne tuë (54, v. 17)

Car Envie sur nous **ne** mort ne ruë (54, v. 26)

§27

(5) Devant le subjonctif en indépendante pour marquer l'ordre

Et que chascun pour sa vie maçonne / Et qu'om **ne** soit d'oiseuse trop afin. (37, v. 10-11)

§28

(6) Devant l'impératif pour marquer la défense :

Ne convoitiez de voz subgiez l'avoir (18, v. 16) – **Ne** soiës¹⁸ pareceus (18, v. 21)
Job, le psaultier **n'**oublie (34, v. 8)

Poursuy, donne largement,
N'ait en toy chetiveté (53, v. 96-97)

§29

(7) Devant des verbes de modalité ou assimilés

pouvoir : Mais des biens Dieu, qui **ne** puelent tarder... (6, v. 17) – Quant je **ne** puis avoir un doulz regart (9, v. 7) – que l'en **ne** puet a creature oster (21, v. 18) – Car je voy bien que je **ne** puis durer (26, v. 3) – il **ne** puet perillier (32, v. 2, 7, 12) – Que povreté **ne** le puisse sousprendre (43, v. 20) – Rethorique **ne** puet richesce avoir (51, v. 12) – également 53, v. 22 – 55, v. 13 – 56, v. 9 – 60, v. 47

valoir : – C'est bien romflé; vostre preschier **n'**i vault (19, v. 19)

devoir : A rude engin **ne** doit son sens estandre (19, v. 33)

voloir : et si **ne** veult entendre (19, v. 2)

savoir : Ne je **ne** sçay de quoy sert l'Escripture (41, v. 8) – mais **n'**en sçot la maniere (46, v. 5-6) – Je **ne** vous sçay dire chose meilleur (48, refrain) – je **ne** sçay homme armé (54, v. 35)

cesser : Jusqu'à xxx ans je **ne** cessay d'aprendre (43, v. 2)

chaloir : mais il **ne** lui en chaut (19, v. 6) – **ne** me chaut qui amasse (25, v. 26)

sembler : **Ne** me sembloit qu'il fust homme en ce monde (50, v. 8)

§30

(8) Avec un substantif indéterminé :

¹⁸On attendrait plutôt la transcription *soiës* comme il s'agit d'une 5^e personne.

Et si **n'**est homs qui vueille au povre aidier (14, v. 20) – Cilz trois derrain **n'**ont racine getteë (16, v. 22) – En nature **ne** fut si grant estrif (17, v. 8) – Si qu'il **n'**est roy, duc n'empereur de Romme (21, v. 6) – Je **ne** vous sçay dire chose *meilleur* (48, *refrain*) – Rethorique **ne** puet richesse avoir; / Astronomi **n'**ont estat ne puissance; / [...] Et Musique **n'**a au jour d'ui vray hoir (51, v. 12, 13, 15) – Juge **ne** craim qui me puist faire paine (54, v. 31) – Tirant **ne** craing; je **ne** sçay homme armé (54, v. 35) – Plus aisé homme **n'**a dessoubz ciel et nüe (54, v. 49).

§31

(9) Ou locutions verbales (verbe + subst. non déterminé ou adjectif)

Ne pour larrons **n'**est droiz que me reponde (54, v. 28)

Locutions : faire annoy (42, v. 10) – avoir cure de (6, v. 3 – 41, v. 10 – 42, v. 14) – avoir lieu (8, v. 11 – 56, v. 14) – avoir merite (8, v. 11) – estre merveille (58, v. 19)

§32

En contexte virtuel ou en présence d'un élément simplement virtualisant dans le contexte, l'adverbe *ne* utilisé seul suffit à nier pleinement¹⁹. Dans certains cas, on trouve même *ne* seul en contexte pleinement actualisé, ce qui montre bien que *ne* seul est encore l'outil dominant et non marqué de la négation verbale :

Autrement **ne** m'assens / D'avoir a court un pié hors et l'autre ens (40, v. 20-21)

Car li corbaults le barat **n'**apperçoit (44, v. 9)

De vivre ainsi mon cuer **ne** se remuë (54, v. 39)

Porree au lart, paste, la **ne** faillons (58, v. 46)

Nous **n'**arons paix aux Anglois de l'anneë (60, *refrain*)

§33

Dans ces exemples, *ne* apparaît en proposition principale ou indépendante et porte sur un verbe à l'indicatif présent ou futur, à la 1^e, 3^e ou 4^e personne. Il s'agit d'assertions sans marque d'incertitude ou pesée critique. La négation seule peut suffire, peut-être pour des raisons métriques, sans générer d'effet particulier. Cette domination de la négation seule se maintient jusqu'au milieu du xvii^e siècle, où l'on voit la tendance s'inverser. En français moderne, *ne* peut être employé seul, en concurrence avec la négation complète *ne... pas*, dans des structures particulières, en langue écrite, notamment après certains verbes d'aspect ou de modalité suivi d'un infinitif, après un *si* hypothétique ou encore en subordonnée relative ou consécutive après une principale négative ou interrogative²⁰.

¹⁹S. Prévost (*GGHF*, op. cit., p. 1256) le reformule ainsi : « la négation renforcée dénote donc une certaine emphase, peu propice à son emploi dans certains contextes, en particulier ceux qui présentent une dimension virtualisante. »

²⁰Voir *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 418-419 (chapitre XI, 5.2.4.2).

NE RENFORCÉ

§34

Au cours de l'évolution de la langue, se fait jour une tendance au renforcement de la négation du verbe conjugué par des adverbes sans apport notionnel, qui proviennent de substantifs exprimant la plus petite quantité possible dans différents domaines (*le pas, le point, la mie, la goutte*). Les étapes de cette évolution sont les suivantes :

1. Les substantifs *mie, point* viennent renforcer la négation tout en conservant leur sémantisme et leur capacité à recevoir des compléments ;
2. Ces substantifs ne sont plus régimes du verbe, mais deviennent des adverbes incidents au verbe tout en conservant le sens d'une parcelle, d'où le sens de « en rien, absolument pas » ;
3. Les adverbes sont entièrement grammaticalisés et rejoignent *pas* dont la grammaticalisation semble avoir été plus précoce et plus radicale. Ils appartiennent à la négation composée et ne marquent plus une petite quantité. Il n'y a plus aucune référence au sémantisme de départ²¹.

§35

Sur les 34 exemples présents dans la partie au programme, *pas* est majoritaire avec 22 occurrences, ensuite on trouve 5 occurrences de *mie*. *Ne... mot* et *de ne... point* ne sont attestés qu'une seule fois :

Ne die **mot** pour les rappors / Mauvais (15, v. 13)

Il n'y ot **point** d'executant (10, v. 21)

MIE

le bien qui siens n'est **mīe** (3, v. 11)

Aage, au juteur t'ame ne fuira **mīe** (7, v. 22)

Babiloine ne s'i comparast **mīe** (31, v. 12)

Ne lay mīe / L'Apocalipce, flour de theologie (34, v. 27-28)

et ne mesdittes **mīe** (48, v. 7)

PAS

A l'Escluse **ne** fut **pas** ses faiz mendres (4, v. 14)

L'en n'y puet **pas** sa vie retarder (6, v. 9)

Vous n'estes **pas** sur Grant Pont a Paris (11, refrain)

²¹Voir les analyses détaillées de Cl. Buridant, *op. cit.*, § 656-658, p. 1037-1041.

Ou hault sommet de la haulte montaigne
Ne fait **pas** bon maison edifier²²
 Que li grant vens ne la gaste et souspraingne.
 Ne ou bas lieu **ne** la doit **pas** lier (14, v. 1-4)

Ne doit **pas** homs a toutes vertus tendre (19, v. 12)
 De cent **n'**en voy **pas** un guerredonner (24, v. 3)
 Saiges **n'**est **pas** qui en tel service entre (24, refrain)
N'a **pas** long temps (33, v. 1)
 En l'an **n'a** **pas** sa quenoille filleë (33, v. 12)
 N'il **n'**est **pas** bon d'y toudis demourer (40, v. 12)
 Je **ne** di **pas** quanque je pence (42, refrain)
Ne fu ce **pas** grant douçour...? (53, v. 204)
 De noz avoires **n'**est **pas** grant plait en rüe (54, v. 27)
 Paour **n'**ay **pas** que mon estat se müe (54, v. 37)
 ce **n'**ay je **pas** esté (54, v. 45)
 Car trois foiz l'an **n'**est **pas** de tondre droit. (55, v. 19)
 Pour ce que loy **n'y** est **pas** modereë (56, v. 12)
 Le mieulx joustant dehors **n'**aura **pas** lange (59, v. 37)
 Que de ce **ne** se doit **pas** doubter (60, v. 46)

§36

L'ordre inverse, plus rarement attesté, est certainement plus expressif :

Mains languereus en sont en tele flote
 Qui **pas** queru **n'**ont leur confortatif (17, v. 17-18)
 Pour ce **pas ne** me terre (45, v. 21)
Pas ne doubte que soie empoisonné (54, v. 34)

§37

Dans la plupart des cas, la négation renforcée apparaît dans des contextes assertifs, pleinement actualisés. Cependant elle peut apparaître dans des contextes qui sont également ceux de la négation simple, ainsi *ne... mie* est attesté avec un subjonctif imparfait ou avec un impératif :

Babiloine ne s'i comparast **mïe** (31, v. 12)
 et ne mesdittes **mïe** (48, v. 7)

²²Dans l'édition, il y a une coquille : *edifier*.

§38

Dans le corpus des attestations relevées dans le programme, *ne... pas* apparaît parfois aussi dans le voisinage du coordonnant *ne*, il peut nier un verbe de modalité ou encore une locution verbale, autant de cas où nous avons vu que la négation simple était usuelle :

Ou hault sommet de la haulte montaigne
Ne fait **pas** bon maison edifier [...]
 Ne ou bas lieu **ne** la doit **pas** lier (14, v. 1-2, 4)

N'il **n'est pas** bon d'y toudis demourer (40, v. 12)
 L'en **n'y** puet **pas** sa vie retarder (6, v. 9)
 Paour **n'ay pas** que mon estat se müe (54, v. 37)

§39

On peut signaler quelques tours isolés à valeur expressive²³ :

Je le regni **ne** le prise **une mite**²⁴ (9, v. 26)
 Si puis par ce conclure et vueil prouver / Qu'es biens mondains **n'a** vaillant **une pomme** (21, v. 21-22)
 De mes cuidiers **n'ay** qui vaille **ii gans** (50, v. 35)
 Et si **n'ay** fait qui vaille **deux espis** (126, v. 18)

§40

Particulièrement répandus dans les chansons de geste, on peut les trouver de façon plus sporadique dans d'autres genres textuels²⁵. Les termes sont des compléments de prix de verbes comme *valoir*, *prisier*, *monter*, etc. Ils désignent le plus souvent des objets dérisoires ou nuls de la vie quotidienne²⁶.

§41

²³Frankwalt Möhren, *Le Renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1980.

²⁴Dans le texte édité, une virgule aurait dû séparer les deux propositions juxtaposées (*je le regni, (je) ne le prise une mite*), ce qui évite de lire *ne* comme coordonnant. On pourrait aussi supposer que ce *ne* seul correspond en réalité à deux *ne* successifs : *ne* coordonnant + *ne* adverbe de négation.

²⁵Cl. Buridant, *op. cit.*, § 75, p. 136 : « Les expressions d'une valeur minimale, normalement employées dans des phrases négatives, sont à distinguer des renforcements grammaticalisés de la négation comme *mie*, *pas*, *point*, *goutte*, *chose*, *rien*, etc. [...] : elles prolongent la négation verbale sur un complément ayant sa pleine valeur sémantique que marquent :

–le cumul possible avec ces mêmes renforcements grammaticaux *pas*, *mie*, *point* ;

–la présence de l'article indéfini (éventuellement défini) ou nombre *un*, qui intensifie la négation et lui donne sa force affective, et occasionnellement du numéral *deux* (*ne valoir deus X*). »

²⁶Roger Bellon, « Le renforcement pittoresque de la négation dans *Aliscans* », *Études de linguistique médiévale. Hommage à Ambroise Jean-Marc Queffélec*, Peter Lang, 2015, p. 39-60.

Dans la pièce 15, un autre tour à renforcement négatif, le tour *ne... ne (plus) que*, est à signaler : *Et n'oië ne c'uns harens sors* (15, v. 5), traduit par Clotilde Dauphant « qu'il n'entende pas mieux qu'un hareng saur », littéralement « qu'il n'entende pas plus qu'un hareng saur [n'entend] ». Cette analogie négative est bien décrite et illustrée par Claude Buridant²⁷.

LES AUTRES CORRÉLATIONS NÉGATIVES

§42

Depuis les origines du français, comme en latin, l'adverbe qui nie le verbe peut être mis en corrélation avec un autre terme d'ordre quantitatif ou temporel. C'est le cas dans 65 des 216 attestations de l'adverbe *ne*. Sur l'axe quantitatif, il s'agit essentiellement des indéfinis (déterminants, pronoms ou adverbes) *nus/nul*, *aucun*, *rien* et *neant* et sur l'axe temporel, des adverbes *ja*, *jamaïs* et *onques*.

§43

L'indéfini *nul* est très fréquent chez Deschamps : 128 attestations sous 8 formes différentes dans toute l'*Anthologie*. Dans la partie au programme, on dénombre 43 attestations, sans tenir compte de la reprise du refrain de la pièce 41 qui offre la seule occurrence de la forme *nullui*²⁸ : *Car je n'en voy a droit user nullui*. L'indéfini, issu du latin *nullus*, est utilisé soit comme pronom, soit comme déterminant. Le FM préférera le terme de *personne*, mais ce dernier est uniquement présent comme substantif dans l'*Anthologie*, avec 4 attestations dont une seule dans la partie au programme (37, v. 2 *une estrange personne*).

nulz/nul pronom

Contre les vens ne puet **nulz** de la mer ! (I, refrain)
 Que **nulz** désormais requérir m'empraingne (5, v. 18)
 A quoy **nul** ne doit tendre (5, v. 23)
 De ce serment ne me doit **nulz** reprandre (5, v. 25)
 Si qu'en la fin n'en soit **nul** diffamez ! (II, v. 15)
Nulz ne se doit ne hault ne bas fier (I4, v. 7)

²⁷Cl. Buridant, *op. cit.*, § 593, p. 954 : « Ce tour établit un rapport entre une allégation négative dans le premier terme et une allégation de sens négatif dans le second terme par l'inconcevabilité de sa réalisation : l'ensemble signifie que le procès du premier terme est aussi inconcevable que celui évoqué dans le second, donné comme étalon de l'impossible, et constitue donc un renforcement de la négation première. La mise en parallèle de deux procès ne se réalisant pas peut rendre *plus* superflu. »

²⁸L'indéfini se déclinait en ancien français, avec maintien d'une forme de datif au singulier : *nus*, *nul*, *nului* / *nule*, *-e*, *-i*, *-es*. Voir également *autre*, *autrui*. La forme *nullui* / *nului* n'est plus attestée qu'une dizaine de fois au xv^e siècle dans le corpus de la GGHF et disparaît après 1460.

Ne se doit **nulz** tenir pour mendier (14, v. 18)

Si que **nul** ne pourra / vostre regne grever ne decevoir (18, v. 25-26)²⁹

nul déterminant

Car le certain **nul** temps **ne** se varie (3, v. 9)

Que de **nul** mal **ne** se face reprendre (19, v. 14)

Qui a **nul** prince en tel cas **ne** proufite (27, v. 17)

A toy **ne** soit **nulle** autre compareë (31, v. 11)

Au peuple **ne** font **nul** desroy (42, v. 12)

Estre **ne** puet **nulz** plus mortelz perils (46, v. 29)

Et au besoing **nulle** rien **ne** reçoit (55, v. 55)

Et quant peuples la **nul** temps **ne** s'effreë (56, v. 39)

Que **nulz** pecheurs **ne** doit estre escondis (57, v. 3)

aucun, aucunement

Princes, **ne** puet avoir tresors

Au jour d'ui, ne terre acquester

Aucuns, s'il n'est sires trop fors,

Sanz veoir, oïr ne parler. (15, v. 25-27)

Poursuy, donne largement,

N'ait en toy chetiveté,

Lascheté,

N'avarice **aucunement**! (54, v. 96-99)

neant/noiant

–**Neant** plus entreprendre

Ne devez vous a rude cuer l'assaut. (19, v. 25-26)

Au paraler / C'est tout **neant** (45, v. 28-29)

Rien

²⁹Autres exemples dans la partie au programme : 20, v. 6 ; 21, v. 15 ; 22, v. 17 ; 23, v. 22 ; 24, v. 28 ; 28, v. 17 ; 51, v. 9.

qui **rien** n'a (37, v. 4)
 or n'est ce monde **riens** (28, v. 15)
Riens ne se puet comparer a Paris (30 et 31, refrain)
 Qu'om ne voit **riens** (40, v. 9)
Rien n'est du bien d'autrui (41, v. 13)
rien n'ay acquis (45, v. 22)
 Ne preist **riens** s'il ne payoit (53, v. 129)
 Je n'ay **riens** offensé (54, v. 32)
Riens ne demeure ou pal (55, v. 33)

§44 On peut également signaler un exemple de *rien*, précédé du déterminant *nul*, en emploi nominal : *au besoing nulle **rien** ne reçoit* (55, v. 55).

§45 La concurrence entre les deux graphies *rien/riens* signale une tendance à l'invariabilité ancienne : il y avait déjà en ancien français une hésitation entre la forme du CSS marquée par *-s* et le CRS avec un *-s* dit adverbial.

§46 Certains de ces termes, employés seuls, conformément à leur valeur originelle pour *rien* (latin *rem*, « chose ») et pour *aucun* (< **alicunus*, résultat du croisement de *aliquem* et *unum*, employé comme pronom « quelqu'un », ou déterminant « quelque, un certain »), possèdent une valeur positive, dont il faut rendre compte dans la traduction. C'est le cas de *rien* dans les exemples suivants :

S'on lui dit : « Vois tu **riens** ? – Je dors. »
 Sinon pour lui vueille cesser
 De **rien** dire (15, v. 21-23)

Prins ont en moy, sanz **riens** mettre du leur (47, v. 14)

§47 Dans ces trois occurrences, *rien* possède un sens positif : « quelque chose », « quoi que ce soit ». Dans l'exemple *Gramaire est **rien*** (51, v. 11), l'analyse est différente, car le terme est négatif dans le contexte de présentation de l'inutilité des arts libéraux face au pouvoir de l'argent ; mais l'inanité est assertée, d'où l'absence de l'outil *ne*³⁰. L'hypothèse d'une omission volontaire du *ne* pour des raisons métriques n'est pas à éliminer totalement, mais elle nous paraît moins probable.

§48 C'est également le cas de l'indéfini *aucun* dans l'*Anthologie* :

³⁰DMF, article RIEN : R. Martin évoque ce cas rare d'emploi de *rien*, pronom indéfini, sans *ne*, avec valeur pleinement négative, avec *estre* et *faire*. Ici *rien* rejoint *noient*, qui possède dès l'origine un sémantisme négatif, tous deux pouvant être utilisés seuls. Tous les développements des grammaires sur l'évolution de *rien* en diachronie s'appuient sur la thèse de R. Martin, *Le mot « rien » et ses concurrents en français (du XIV^e siècle à l'époque contemporaine)*, Paris, Klincksieck, 1966.

Mais comme chas et chiens
Tiennent **aucun** presentement la foy (28, v. 25-26)

L'un pié dedenz, s'**aucun** besoing lui sourt (40, v. 15)
L'autre dehors, s'**aucun** mal y acourt (40, v. 17)³¹

§49 L'indéfini *nul* peut également être utilisé en dehors d'un contexte négatif, de façon exceptionnelle, avec le sens de « personne » :

S'il oit de **nul** le parlement
De toulte, d'injure ou de tors,
Face com le saige serpent. (15, v. 9-10)

Tant de perilz sont a suïr la court
Qu'a grant peine s'en pourroit **nul** garder. (40, v. 1-2)

§50 Dans ces deux exemples, le contexte est hypothétique qu'il s'agisse de l'emploi en subordonnée introduite par *se* ou d'une consécutive au conditionnel. Le cas suivant est plus ambigu :

[...] Pour ce'a tous faiz sçavoir
Que **nulz** desormais requerir m'emprangne
De mes livres ne mes papiers avoir :
Plus ne presteray livre quoy qui advienne (5, v. 17-20)

§51 S'agit-il d'une erreur de copie (*m'* au lieu de *n'*) et faut-il comprendre *nulz... ne* : « que personne désormais n'ose me demander mes livres ou mes papiers » (trad. Cl. Dauphant) ? Ou bien peut-on considérer en prenant en compte l'ensemble de la séquence, refrain compris, que la conjonction *que* possède une valeur hypothétique « pour peu que » et *nulz* une valeur positive « quelqu'un » : « Pour cette raison, je porte à la connaissance de tous au cas où quelqu'un voudrait me demander d'avoir mes livres ou de mes papiers, que je ne prêterai plus de livre, quoi qu'il advienne³² ».

³¹Voir également *aucunement* « en quoi que ce soit » (15, v. 17; 41, v. 13) et la locution *aucune fois* « parfois » (22, v. 5), employés sans négation.

³²Je remercie ici Cécile Rochelois et Charlotte Guiot de m'avoir fourni leur relevé exhaustif des tournures négatives dans le programme d'agrégation et de m'avoir signalé ce cas particulier avec les deux hypothèses interprétatives. À l'appui de la première, le caractère inhabituel de l'emploi positif de *nul* en moyen français (voir C. Marchello-Nizia, *op. cit.*, p. 181-182); à l'appui de la seconde, le contexte non pleinement affirmatif, « contexte à polarité négative faible », ici hypothétique, peut expliquer l'emploi de *nul* avec une valeur positive (voir GGHF, *op. cit.*, p. 1685-1686).

§52

Les différents indéfinis utilisés comme renforcement de la négation selon l'axe de la totalité en français moderne sont déjà présents à l'époque de Deschamps. Ils peuvent être regroupés en micro-systèmes : pour l'animé, *noient* et *rien*, pour l'inanimé, *nul* et *aucun*, comportant chacun un élément originellement positif (*rien* et *aucun*) et un autre originellement négatif (*noient* et *nul*). *Noient* et *rien* peuvent tous deux fonctionner comme substantifs : *rien* signifie alors « chose », voire « créature³³ » ; *noient* « ce qui n'a pas d'existence, néant », ainsi que « chose ou être sans valeur ». Les deux termes sont souvent employés comme pronoms indéfinis, sans déterminant, au sens de « quoi que ce soit », « quelque chose », en contexte positif ou négatif, ou comme adverbes, avec ou sans négation. Dans les exemples tirés de l'*Anthologie*, *rien* est beaucoup plus fréquent que *noient*, il est surtout très souvent employé comme pronom indéfini, dans la mesure où il fonctionne comme sujet ou régime au sens large du verbe pivot. La traduction par *rien... ne* permet certes de conserver la concision du texte poétique, mais c'est au détriment de l'expressivité et du changement de valeur de l'outil :

Riens ne se puet comparer a Paris (30 et 31, refrain) : « *aucun lieu ne peut être comparé à Paris* ».

Riens ne demeure ou pal (55, v. 33) : « *plus aucune bête ne se trouve dans l'enclos* ».

Rien et *neant/noient* ont en commun de présenter une riche palette d'emplois et de valeurs sur l'axe de la négativité³⁴, comme renforcement d'un *ne* :

Neant plus entreprendre

Ne devez vous a rude cuer l'assaut (19, v. 25).

Je n'ay **riens** offensé (54, v. 32) : on peut hésiter dans l'interprétation entre « je n'ai nullement commis d'offense » et « je n'ai pas commis d'offense en quoi que ce soit ».

§53

ou employés seuls :

C'est tout **noiant/neant**, par ma foy, ce me semble (6, refrain)

Au paraler / C'est tout **neant**, pour ce vueil demander (45, v. 29) : « *Finalement tout est néant, c'est pourquoi je demande : que m'apporte de plus ce que j'ai vu ?* »

³³Dans la lyrique courtoise, *la riens que jo aim* pour désigner la femme aimée.

³⁴Voir les analyses de R. Martin et M. Wilmet, *op. cit.*, § 22 et 27, p. 29 et 33; Cl. Buridant, *op. cit.*, § 663, p. 1048-1050.

Gramaire est **rien** (51, v. 11) : « Grammaire est sans valeur, ne compte pas³⁵ ».

§54 *Ne... rien* est beaucoup plus fréquent en moyen français que *ne... neant*, peut-être parce que ce dernier pouvait apparaître comme redondant³⁶.

§55 *Nul* restera très fréquent jusqu'au milieu du xvi^e siècle, puis cédera progressivement la place à *aucun*, ne se conservant qu'en registre soutenu. *Aucun*, déterminant ou pronom, a pendant la période médiévale, une valeur indéfinie positive, comme le montrent les exemples du texte. Il commence seulement à prendre une valeur pleinement négative, qui ne l'emportera qu'à la fin du xvi^e siècle³⁷.

§56 Employés en corrélation avec la négation, certains adverbes temporels, *ja*, *mes*, *onc/onques*, renforcent la négation sur le plan temporel. Mais ils ont la particularité en ancien et moyen français de préciser le sens de l'orientation temporelle.

§57 *Ne... onques*, souvent utilisé avec le passé simple, offre encore une orientation rétrospective :

Onques d'amour **ne** parla en folie (22, v. 9)

Qui **onques** jour **n'**oubras de tirannie (31, v. 2)

Paris sanz per, qui **n'**os **onques** pareille (32, v. 1, 6, 11)

Onques ne vi si maleureuse gent (33, refrain)

§58 tandis que *ne... ja*, souvent associé au présent ou au futur, est tourné vers l'avenir :

ne ja ne doit, pour acquerir renon, / Celle laissier pour faire douteus change (3, v. 5)

ja ne se doit vanter (21, v. 23)

§59 *Ne... mes* signifie « ne... plus ». Quelques exemples apparaissent dans l'*Anthologie* :

Je **ne** sçay **mais** a quelle heure venir (71, v. 17)

Sanz conduit **ne** sçay **mes** aler (169, v. 9)

§60 Mais *ne... plus* est déjà beaucoup plus répandu :

³⁵Voir *supra* l'analyse de cet exemple.

³⁶C. Marchello-Nizia, *op. cit.*, p. 145.

³⁷S. Prévost, *GGHF*, p. 1263-1264 : « Ce n'est qu'à partir du MF que la valeur pleinement négative commence à prévaloir, dans certains contextes négatifs [...] mais *aucun* négatif continue d'être largement devancé par *nul* jusqu'au milieu du xvi^e s., ne supplantant ce dernier qu'à la fin de ce siècle. » Seul *d'aucuns* continue d'avoir une valeur positive en français moderne.

Et voit trop bien que **plus ne** le sera (4, v. 4)
Plus ne prest(e)ray livre quoy qui adviengne (5, refrain)
Plus ne me chault de vivre longuement (8, v. 7)
 Si **ne** vueil **plus** au monde estre manent (8, v. 23)
 Mais ly menteur et ly flateur / **N'y** osent **plus** faire demour. (42, v. 29)
Plus n'emporte homs qui du monde desvi[e] (48, v. 27)
 Et que treves **ne** doivent **plus** durer (60, 27)³⁸

§61 *Ne... jamais*, qui résulte de l'amalgame des deux adverbes³⁹ *ja* et *mais*, alterne déjà avec la corrélation *ne... ja* :

Princes, **jamais** mes cuers **ne** l'amera (4, v. 25)
 Qu'à faire prest **ne** doy **jamés** entendre (5, v. 4)
 Que **jamais** nul **ne** m'en sera ostez (5, v. 23)
Ne croire menteurs **jamais** (53, v. 181)

§62 On trouve également *ne onques... mes* dans le refrain de la pièce 165 de l'*Anthologie* :
Onques mes homs n'ot si foible merrien.

§63 En français moderne, il y a eu appauvrissement puisque *ne* subsiste que *ne... jamais* (quelle que soit l'orientation temporelle de la négation) ; l'adverbe *mes* a été remplacé par *plus*. Seule trace de la valeur ancienne, l'expression *n'en pouvoir mais*.

LES TOURS EXCEPTIFS

§64 Les tours exceptifs sont fréquents dans le texte au programme. Ils sont habituellement analysés comme deux mouvements successifs : d'abord la négation d'un procès, d'un état ou d'une notion, puis l'extraction d'un élément de ce mouvement à l'aide d'un signe inverseur *fors (que)* ou *que* seul. La construction exceptive *se [...] non*, usuelle en AF, qu'on peut analyser comme une subordonnée hypothétique elliptique du verbe et dans laquelle l'emploi de la forme prédicative compense l'absence de verbe, n'apparaît pas dans l'*Anthologie*. En revanche, on note deux attestations de l'adverbe *sinon*, résultat précoce de la grammaticalisation du tour *se [...] non*⁴⁰ :

³⁸Dans l'exemple *Plus ne convient qu'om reë* (55, v. 35), on peut hésiter pour *plus* entre une valeur quantitative, « il n'y a plus rien à tondre », ou une valeur temporelle, « il ne convient plus de tondre ».

³⁹Dès le xiv^e siècle, la forme discontinue tend à être remplacée par la forme soudée (*Ibid.*, p. 1265).

⁴⁰« Au milieu du xiv^e s. se développe une construction alternative, qui détrônera [*se... non*] dès le xv^e s., dans laquelle l'élément excepté n'est plus enchâssé entre *se / si* et *non*, désormais juxtaposés

Sinon pour lui vueille cesser (15, v. 22)

Sinon je muir (107, v. 8)

§65

Mais ce sont d'autres tours, *fors* (*de/que*) ou *ne... que*, qui expriment l'exception dans l'œuvre au programme⁴¹ :

Ne fors (*de/que*)⁴²

Mais **ne** me plaign **fors du** païs de Flandres (4, *refrain*)

Car je **n'y** voy **fors** [que] dueil et tourment (8, v. 2)

Rien **n'ay** acquis [...]

Fors que renom, c'est le vent de soulerre. (45, v. 22-23)

Chascun **ne** quiert **fors** proufit sanz honeur (47, *refrain*)

Car ilz **ne** font **fors** l'un l'autre assoter (60, v. 16)

Ne... que⁴³

Amer **n'est que** hasart (9, v. 15)

Car chascun jour **ne** fait **que** destourner

Malebouche le bien de mon cuer art. (9, v. 9-10)

Ce qu'on lui dit, **n'est que** riote et plés (19, v. 28)

Ne germera **que** chose perilleuse (20, v. 21)

vostre vie / Qui chascun jour **ne** fait **que** defenir (25, v. 2)

L'ordre sçavoir du lire **n'est que** bon (34, *refrain*)⁴⁴

La rayne lors, qui **ne** pensa **qu'**a honte (46, v. 10)

En ton jardin **ne** seroyë **qu'**ortie (49, v. 32)

et qui dès cette époque tendent à se souder (ce qui correspond, fait assez rare, à la grammaticalisation d'une proposition entière en un adverbe ou une préposition), les deux formes, disjointe et soudée, restant en concurrence jusqu'au XVI^e s. avant que la première ne disparaisse (dernière occurrence à la fin du XVIII^e s.). » (*Ibid.*, p. 1266).

⁴¹Voir *infra*.

⁴²*Fors* (*de*), « à l'extérieur », « excepté », utilisé seul devant un syntagme nominal ou pronominal et *fors que* devant une proposition, sont attestés jusqu'à la fin du XVI^e siècle, mais *fors* est concurrencé par *hors* / *hormis*, de même sens, dès le XIII^e siècle. *Fors que* subira également la concurrence de *ne... que* à partir du XIV^e siècle.

⁴³Le tour, issu du latin *non... quam*, marque d'abord une restriction numérique avant de s'étendre à toute sorte de restriction. Attesté depuis le début du XII^e siècle, il reste largement concurrencé par les autres tours, avant de les supplanter progressivement à partir du XIV^e siècle.

⁴⁴Ici le tour restrictif (*ne... que bon*) conduit à un renforcement de l'assertion : littéralement « connaître l'ordre de lecture des livres n'est que bon », d'où « il vaut mieux lire les livres dans l'ordre ».

Ne puis **n'**oy ailleurs plaisance
Que vray amour de sa lance. (53, v. 71)

N'y dictes **que** choses belles (53, v. 154)

Noble Liön, qui bien s'aviseroit
Que par raison son bestail **ne** tondroit
 Quant il seroit lieux et temps et mestiers. (55, v. 51-53)⁴⁵

§66 Le très fort développement de la structure *ne... que* au détriment des tours plus anciens montre la montée en force de *que* au détriment de morphèmes plus spécifiques⁴⁶.

RARETÉ DU *NE* EXPLÉTIF

§67 La question de ce *ne* faiblement négatif est bien résumée dans la *GGHF* :

En FMod, dans certaines propositions subordonnées (complétives derrière certains verbes, entre autres de crainte, de défense, d'éviction, et certaines circonstancielles, en particulier celles marquant l'antériorité, la comparaison d'inégalité, l'exclusion ou l'imminence contrecarrée) n'a pas une valeur négative, mais est simplement porteur d'une charge virtualisante, liée au contexte sémantique de l'énoncé. La présence de *ne*, qui relève d'un registre soutenu, est facultative (on parle de *ne* explétif), et n'est pas compatible avec *pas*, qui modifie le sens de la proposition en en inversant la valeur positive⁴⁷.

§68 Il peut apparaître dès que le prédicat oscille entre le négatif et le positif, c'est le cas dans le texte au programme, dans deux exemples, après une locution du type *de peur que* qui introduit une proposition de but négatif (qui est l'équivalent d'une complétive dépendant d'un verbe de crainte) :

Ceuls qui les [les richesses] ont sont de tristesse plains,
 De grant paour qu'on **ne** leur tolle ou emble. (6, v. 5-6)

§69 et dans une tournure comparative :

⁴⁵Littéralement : « Noble Lion, celui qui ne tondrait son bétail que de façon raisonnable, au moment opportun, serait bien avisé ».

⁴⁶Voir Olivier Soutet, *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, 1992, p. 85.

⁴⁷S. Prévost, *GGHF*, op. cit., p. 1262.

De tous les biens de ceste mortel vie
A plus qu'autres citez **n'**ont (30, v. 15-16)

§70 Ce *ne* explétif, qui apparaît dès les premiers textes, n'est jamais employé systématiquement dans les contextes évoqués précédemment.

§71 On peut s'essayer à tirer quelques enseignements des analyses qui précèdent et ce, malgré leur caractère partiel. Au plan de l'histoire de la négation, les poésies de Deschamps montrent le maintien de l'expression dominante de la négation pleine par *ne* seul, tout en offrant un tableau varié et fourni des tours renforcés avec ou sans apport notionnel, quantitatif ou temporel. Les principaux outils de l'ancien français sont encore usités et le remplacement de *nul* par *aucun*, ou de *fors* par d'autres tours aura lieu plus tard, au XVI^e siècle.

§72 Mais l'étude de *ne*, *rien* ou *noient* soulève aussi des questions sur la manière de comprendre et de traduire la poésie de Deschamps. Il n'est pas toujours facile de situer exactement tel ou tel énoncé sur l'axe de la négativité et de choisir entre une négativité abstraite en quelque sorte (« ne... rien ») et une négativité plus concrète, qui porte sur des éléments précis évoqués dans le contexte. Si on se place sur le plan de l'efficacité rhétorique, comme les tours composés du type *ne... pas* ne sont pas encore devenus majoritaires, leur utilisation est une marque d' emphase qui peut d'ailleurs être renforcée par la place rythmique en attaque de vers ou par l'antéposition du forclusif. Il faudrait en rendre compte dans la traduction.

§73 Enfin, sur le plan thématique, il est tentant de mettre en relation l'expression grammaticale de la négation avec la propension du poète à critiquer, rabaisser ou dénigrer. Mais il faut se méfier des généralisations hâtives, car la langue est malléable et polymorphe. Certes, *Rien* sert à dire avec force la vanité du monde, *or n'est ce monde riens* (28, v. 15), mais il peut aussi participer de l'écriture de l'éloge quand il conclut la comparaison, comme dans le refrain des ballades redoublées, *Riens ne se puet comparer a Paris* (30 et 31).

Quelques mots à propos de : Sylvie Bazin-Tacchella

Sylvie Bazin-Tacchella est professeur d'histoire de la langue à l'Université de Lorraine et spécialiste des premiers textes médicaux en français (XIV^e-XVI^e siècles), notamment les traités de peste, les réceptaires médicaux et les chirurgies. Responsable du *Dictionnaire du Moyen Français* au laboratoire ATILF, elle est aussi l'auteur de *l'Initiation à l'ancien français* (Hachette, 2001), bien connue des étudiants de lettres et a rédigé dans la nouvelle *Grande Grammaire historique du français* (De Gruyter, 2020) le chapitre consacré à la morphologie du verbe.

Pour citer cet article

Sylvie Bazin-Tacchella, « *C'est tout neant des choses de ce monde.* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 13/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=744>.

Jean de Léry et Montaigne, de l'*Histoire d'un voyage aux Essais*, I, 31

Frank Lestringant

§I

La première édition des *Essais* est postérieure de deux ans seulement à la sortie de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*¹. Or dans le livre I des *Essais*, un ample chapitre est consacré aux Indiens du Brésil. Sous le titre « Des Cannibales », qui est légèrement, mais délibérément inapproprié, Montaigne, en fait, traite des mêmes Indiens Tupinamba, dont nous a entretenu Jean de Léry deux ans plus tôt, et non des Indiens Carib d'où est dérivé le nom des Cannibales². Le nom de Cannibales est déjà devenu à l'époque un nom commun, un nom péjoratif, désignant les plus effroyables des sauvages,

¹L'édition de référence est la suivante : Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, édition critique par Frank Lestringant, précédée d'un entretien de Claude Lévi-Strauss, Paris, LGF, « Le livre de poche Classiques », 1994, ch. XXI, p. 508. Cité en abrégé *HIV*.

²Montaigne, *Les Essais*, I, 31, « Des Cannibales », éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1965, p. 202-214. Voir mon livre *Le Cannibale, grandeur et décadence*, 2^e édition revue et augmentée, Genève, Droz, « Titre courant », 2016, chapitre VIII, « Un Cannibale qui crache », p. 161-186.

et c'est pour surprendre, pour provoquer le lecteur, que Montaigne l'emploie d'entrée de jeu.

§2 Le mot de « Cannibales » ne sera pas une seule fois mentionné dans le cours de l'essai. Il réapparaîtra plus tard dans le chapitre « Des coches », lui aussi relatif au Nouveau Monde, pour désigner les Indiens d'Amérique dont Montaigne a déjà parlé – « tesmoing mes Cannibales », dira-t-il au passage³. Montaigne, comme on le voit, se les approprie, en fait chose sienne, chose dont il a déjà parlé, comme son lecteur familier le sait.

§3 Avec « Des Cannibales », il ne s'agit évidemment pas d'une simple reprise, mais d'un essai, au sens littéral du terme, c'est-à-dire d'un exercice de raisonnement autour d'un thème donné, avec la part de jeu inhérente au genre de la déclamation⁴. Montaigne s'amuse et traite en même temps des plus graves problèmes.

§4 Tentons de relever les passages dans lesquels Montaigne s'est sans nul doute inspiré de Léry, lequel n'est jamais nommé dans *Les Essais*. Sept rapprochements peuvent être faits sans effort, mais sans doute beaucoup plus. Tenons-nous en à ce septuple rapprochement.

1. TOPOGRAPHES CONTRE COSMOGRAPHES

§5 Tout d'abord, selon Montaigne, la topographie (locale) est préférable à la cosmographie (générale), le regard rapproché au regard lointain. Montaigne écrit : « Ainsi je me contente de cette information, sans m'enquerir de ce que les cosmographes en disent. Il nous faudroit des topographes, qui nous fissent narration particuliere, des endroits où ils ont esté⁵ ». Ces deux phrases sont soudées l'une à l'autre, nullement séparées par un alinéa, comme le laisse croire indûment l'édition Villey-Saulnier. La grande échelle est donc préférable à la petite, l'expérience directe du terrain à la perspective lointaine, aérienne dirions-nous, cosmique pour tout dire.

§6 L'attaque vise, à n'en pas douter, André Thevet, le principal adversaire, ou l'adversaire désigné de Léry, celui sans lequel il n'aurait pas écrit l'*Histoire d'un voyage*, comme il l'explique longuement dans sa « Preface »⁶. Thevet porte en effet le titre de cosmographe du roi, « cosmographe de quatre rois », comme il dira non sans vanité tout à la fin de sa vie, les quatre rois en question étant Henri II, François II, Charles IX et Henri III. Rallié

³Montaigne, *Les Essais*, III, 6, p. 911.

⁴Sur le genre de la déclamation, voir *Le Brésil de Montaigne. Le Nouveau Monde des Essais (1580-1592)*, éd. F. Lestringant, Paris, Éditions Chandeigne, 2005, p. 26-32; *Le Cannibale, grandeur et décadence*, op. cit., ch. VIII, p. 166-169.

⁵Montaigne, *Les Essais*, I, 31, op. cit., p. 205.

⁶Léry, *HIV*, p. 61-99, et en particulier p. 63-88.

à la Ligue catholique, Thevet, qui meurt en 1592, ne reconnaîtra jamais Henri IV, alors protestant pour quelque temps encore⁷.

§7 Jean de Léry est le topographe idéal, qui a reconnu une petite partie du Brésil en marchant, aucunement ce cosmographe flatulent et orgueilleux, qui ne voit le monde que de très haut et de très loin. Léry est familier de la baie de Guanabara ou « Geneure » et de ses alentours, nullement du Brésil en général. Cette modestie du point de vue du témoignage fait bien les affaires de Montaigne.

2. HOMMES SIMPLES ET TRUCHEMENTS

§8 Le domestique dont nous parle Montaigne, et qui est son principal informateur, a vécu « dix ou douze ans » au Brésil. Il a vu de ses propres yeux ce qu'il rapporte et parle sans mentir de ce qu'il a vu. Selon toute vraisemblance, un si long séjour au pays des mangeurs d'hommes est le propre d'un truchement.

§9 Léry met en scène constamment les truchements, avec lesquels il n'est pas toujours d'accord, mais qui lui rendent assurément service, en le guidant à l'intérieur du pays. Il est vrai qu'une manchette marginale les condamne catégoriquement : « Truchement de Normandie menant vie d'Atheiste », est-il déclaré en toutes lettres, condamnation que relève, en la mettant au pluriel, la « Table des matières et choses plus notables contenues en ceste Histoire de l'Amerique », autrement dit l'index figurant à la fin du livre⁸. Cette condamnation est dûment prononcée par le texte :

Sur quoy, à mon grand regret, je suis contraint de reciter icy, que quelques Truchemens de Normandie, qui avoyent demeuré huict ou neuf ans en ce pays-là, pour s'accommoder à eux, menans une vie d'Atheistes, ne se polluoient pas seulement en toutes sortes de paillardises et vilenies parmi les femmes et les filles, dont un entre autres de mon temps avoit un garçon aagé d'environ trois ans, mais aussi, surpassans les sauvages en inhumanité, j'en ay ouy qui se vantoyent d'avoir tué et mangé des prisonniers⁹.

§10 Mais Léry a beau désapprouver leur nudité, leurs mœurs trop libres, voire leur goût déplacé pour la chair humaine, il leur est redevable du bon accueil qu'il reçoit dans les tribus indiennes, et aussi de la compréhension de la langue des Tupinamba, qu'il n'entend

⁷ Sur la figure et l'œuvre d'André Thevet, voir F. Lestringant, *André Thevet, cosmographe des derniers Valois*, Genève, Droz, 1991.

⁸ Léry, *HIV*, p. 569.

⁹ *Ibid.*, ch. XV, p. 370.

que très partiellement. C'est aux truchements, et non à Villegagnon, qu'il doit cette intelligence du Brésil et des peuples qui l'occupent¹⁰.

§II

Revenons à Montaigne et à l'informateur dont il se réclame, sans culture et sans savoir particulier : « Cet homme que j'avoy, estoit homme simple et grossier, qui est une condition propre à rendre veritable tesmoignage : car les fines gens, remarquent bien plus curieusement, et plus de choses, mais ils les glosent¹¹ ». Homme simple, homme sans lettres et grossier, incapable de gloser, tel est le bon témoin ! Montaigne ajoute un peu plus loin : « Le mien estoit tel : et outre cela, il m'a faict voir à diverses fois plusieurs matelots et marchans, qu'il avoit cogneuz en ce voyage¹² ». Pluralité de témoignages, au lieu d'un témoignage unique et suréminent, celui du vaniteux cosmographe du roi ! Ces témoignages de gens simples et bien informés valent toutes les autorités du monde¹³.

3. AMERICANA

§I2

À défaut d'être allé au Brésil, Montaigne possède en son château une collection d'*americana*, objets artisanaux rapportés de là-bas, tels que hamacs, massues, armes, parures de plumes, etc. En voici la liste sommaire : « Il se void en plusieurs lieux, et entre autres chez moy, la forme de leurs lits, de leurs cordons, de leurs espées, et brasselets de bois, dequoy ils couvrent leurs poignets aux combats, et des grandes cannes ouvertes par un bout, par le son desquelles ils soustiennent la cadance en leur dancier¹⁴ ». Se battre et danser en cadence, telles sont les activités principales et alternées des Tupinamba, alias Cannibales de Montaigne !

§I3

Ces *americana* sont, bien sûr, absents des domiciles successifs de Léry, réfugié en France puis en Suisse, parcourant diverses régions de France et d'Europe, de la Bourgogne au Jura, avant de se fixer près de Lausanne. Il connaît, bien sûr, ces objets qu'il a vus et maniés lors de son séjour au Brésil, et qu'il reverra plus tard dans le cabinet de curiosités du médecin Félix Platter, lors de son passage à Bâle tout à la fin du siècle¹⁵. Mais, à la différence de Montaigne et de Platter, il n'en possède pas dans sa demeure.

¹⁰Sur les truchements, voir Marie-Christine Gomez-Géraud, « La figure de l'interprète dans quelques récits de voyage français à la Renaissance », *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours (30 juin-13 juillet 1983)*, éd. Jean Céard et Jean-Claude Margolin, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987, p. 319-335.

¹¹Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 205.

¹²*Ibid.*, p. 205.

¹³On ne peut qu'être d'accord sur ce point avec Géralde Nakam, *Les Essais de Montaigne miroir et procès de leur temps. Témoignage historique et création littéraire*, Paris, A.-G. Nizet, 1984, p. 335-337.

¹⁴Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵Léry, *H1V*, ch. XXII, p. 544-545.

§14 Ces objets, si l'on peut dire, il les montre en action, lors de la guerre acharnée que les Indiens mènent les uns contre les autres, au chapitre XIV de l'*Histoire d'un voyage*, ou encore, au chapitre XV, à propos des prisonniers, lors des cérémonies qu'ils observent « tant à les tuer qu'à les manger¹⁶ ».

4. GUERRES ET DÉFAITES

§15 Aux yeux de Léry, les guerres se reproduisent plus souvent qu'on ne voudrait, mais elles sont incontestablement belles, comme le veut la fausse étymologie de *bellum* – la guerre en latin –, et Léry a plaisir à les regarder, à les voir, à les vivre, à chaque fois qu'elles resurgissent devant lui, bien des années après. Cette admiration pour la guerre sauvage, quelque sanglante qu'elle soit, n'est peut-être pas sans rapport avec la dédicace de l'*Histoire d'un voyage* à François de Coligny-Châtillon, fils du défunt amiral et première victime de la Saint-Barthélemy. François de Coligny fut le protecteur de Léry et l'instigateur de l'édition tardive de son livre. Il exerçait comme son père le métier des armes et se montrait sensible à la beauté de la guerre, quand bien même civile¹⁷.

§16 L'admiration de Montaigne pour la guerre sauvage, qui a son faste et sa beauté, comme il est tout prêt à le reconnaître, est sincère. « Leur guerre est toute noble et genereuse, et a autant d'excuse et de beauté que cette maladie humaine en peut recevoir : elle n'a autre fondement parmy eux que la seule jalousie de la vertu¹⁸ ». La générosité de la guerre tient à sa noblesse, et à toutes les qualités qu'un homme vraiment noble emploie à la faire. D'où cette exclamation paradoxale et décisive : « Aussi y a-t-il des pertes triomphantes à l'envi des victoires¹⁹ » ! La mise en parallèle de la guerre sauvage avec les guerres antiques, en Grèce et à Rome, amène la mention admirative de Léonidas aux Thermopyles. La guerre est belle et noble en soi, jusque dans ses défaites, à condition que celles-ci permettent de faire preuve de vertu et de courage.

5. CANNIBALISME FIGURÉ & RÉEL

§17 Le cannibalisme même n'a rien en soi de répugnant, si on le considère d'un peu près. Instructif est tout d'abord le « colloque » du massacreur avec le prisonnier et sa future

¹⁶ *Ibid.*, ch. XV, p. 354.

¹⁷ Ainsi que l'a suggéré Alexandre Tarrête, « Récit de voyage et écriture engagée : Jean de Léry au service des Coligny », *Viatica* [En ligne], HS 5 | 2022, mis en ligne le 02 décembre 2022, consulté le 12 décembre 2022. URL : <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=2416>.

¹⁸ Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

victime. Ce dernier, jusqu'au moment ultime, défie son bourreau, l'injurie et lui prédit le même sort. Il a auparavant jeté sur ses vainqueurs tout ce qu'il avait à portée de main, tessons de poterie, pierres, cailloux. Prêt à abattre sa massue sur le prisonnier, le bourreau s'écrie, non pas : « Je te creveray », mais : « Je te casseray la teste²⁰ ». Et c'est ce qu'il fait aussitôt, d'un coup sec, presque sans effusion de sang.

§18 Or, pour conclure son chapitre XV sur le cannibalisme des Cannibales, ou du moins des Tupinamba, Léry instruit le procès des gros usuriers, « sucçans le sang et la moëlle, et par consequent mangeans tous en vie, tant de vefves, orphelins et autres pauvres personnes auxquels il vaudroit mieux couper la gorge tout d'un coup, que de les faire ainsi languir », lesquels « sont encores plus cruels que les sauvages dont je parle²¹ ». Usuriers pires à tous égards que les authentiques anthropophages du Brésil !

§19 On constate donc que Léry passe du propre au figuré, et du cannibalisme au sens strict à une forme élargie de cannibalisme, tout comme Montaigne, à son tour et sur son modèle, dans le chapitre « Des Cannibales » :

Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant, qu'à le manger mort, à deschirer, par tourmens et par geénes, un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux : comme nous l'avons, non seulement leu, mais veu de fresche memoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous pretexte de pieté et de religion), que de le rostir et manger après qu'il est trespasé²².

§20 Mais Léry n'en reste pas à ce parallèle général. Il en vient à l'histoire récente, et au point culminant des violences des guerres de Religion, c'est-à-dire à « la sanglante tragédie qui commença à Paris le 24. d'août 1572 », autrement dit à la Saint-Barthélemy. Le pire est parmi nous, de ce côté-ci de l'Atlantique et dans l'hémisphère boréal, au cœur d'une nation prétendument chrétienne. C'est ici et non là-bas que les foies, cœurs et autres parties des corps de quelques-uns ont été cuisinés et mangés par les furieux meurtriers, dont les Enfers mêmes ont horreur²³.

§21 Montaigne fait allusion aux violences des guerres de Religion, et aux exactions commises dans maintes villes de France, dont, comme tous ses contemporains, il a été le témoin direct. Il est vrai, comme Géralde Nakam le rappelle au passage, qu'il « fait silence sur la

²⁰Léry, *HIIV*, ch. XV, p. 361.

²¹*Ibid.*, p. 375.

²²Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 209.

²³Léry, *HIIV*, ch. XV, p. 376.

Saint-Barthélemy », et qu'il voue aux Guises une admiration réelle²⁴. Mais les massacres, quels qu'ils soient exactement, affleurent dans *Les Essais*. « Dans ce procès de la férocité contemporaine, Montaigne joue pleinement sur l'argument du cannibalisme, parce que le cannibalisme s'est manifesté en France », écrit-elle encore²⁵.

§22

À Sancerre, au terme d'un siège interminable, en juillet 1573, des parents ont mangé leur petite fille morte d'inanition²⁶. Léry a été le témoin forcé d'une telle exaction et la rapporte dans les moindres détails dans son premier écrit, l'*Histoire memorable de la ville de Sancerre*, en invoquant la colère de Dieu²⁷.

§23

C'est, peut-on dire, l'événement qui a déclenché sa carrière d'historien, puisqu'il publie d'abord, en 1574, l'histoire de Sancerre et, à peine quatre ans plus tard, début 1578, l'histoire d'un voyage accompli beaucoup plus tôt au Brésil. Deux « histoires », mises en forme et publiées l'une après l'autre, c'est-à-dire, au sens étymologique, deux témoignages tout à la fois personnels et collectifs, dont Léry, successivement, est le rapporteur et le garant. Dans ces deux témoignages, le cannibalisme, aussi bien des Français que des sauvages, occupe une place centrale²⁸.

6. PLURALITÉ DE FEMMES

§24

Au sujet de la polygamie, Léry dit son admiration devant l'absence de jalousie des femmes sauvages, et l'harmonie qui règne entre les épouses d'un même guerrier. En Europe, en revanche, il vaudrait mieux envoyer un homme aux galères que de le mettre en « un tel grabuge de noises et de riottes » où il se retrouve immanquablement. À preuve l'exemple de Jacob, qui eut l'infortune de prendre Léa et Rachel pour femmes, pourtant sœurs, mais inégalement fécondes et s'entendant fort mal, comme nous l'apprend la Genèse 29-

²⁴G. Nakam, *Montaigne et son temps. Les événements et les Essais. L'histoire, la vie, le livre*, Paris, A.-G. Nizet, 1982, p. 134. Voir aussi G. Nakam, *Les Essais de Montaigne miroir et procès de leur temps*, op. cit., p. 313-314.

²⁵*Ibid.*, p. 314.

²⁶Léry, *HISTOIRE MEMORABLE DE LA ville de Sancerre. Contenant les Entreprises, Siege, Approches, Batteries, Assaux et autres efforts des assiegeans : les resistances, faits magnanimes, la famine extreme et delivrance notable des assiegez. Le nombre des coups de Canons par journées distinguées. Le catalogue des morts et blessez à la guerre, sont à la fin du livre. Le tout fidelement recueilli sur le lieu, par JEAN DE LÉRY*. [Genève,] 1574. Ouvrage réédité par Géraude Nakam sous le titre : *Au lendemain de la Saint-Barthélemy, guerre civile et famine. Histoire mémorable du Siège de Sancerre (1573) de Jean de Léry*, Paris, Éditions Anthropos, 1975; rééd. Genève, Slatkine reprints, 2000.

²⁷Léry, *Histoire mémorable...*, éd. G. Nakam, op. cit., ch. X, p. 290-293.

²⁸Voir F. Lestringant, *Le Cannibale, grandeur et décadence*, op. cit., ch. VI, « Jean de Léry ou l'obsession cannibale », p. 127-142.

30. Les femmes sauvages vivent ensemble « en une paix la nonpareille », s'occupant en commun et sans se disputer à faire le ménage, « tistre », c'est-à-dire tisser, leurs lits de coton, autrement dit leurs hamacs, aller aux jardins et planter des racines²⁹. On devine que ces réflexions ne sont pas étrangères à la vie privée de Léry, inconstante et troublée pendant plusieurs décennies.

§25 Cette remarque sur la bonne entente des femmes sauvages, épouses multiples d'un homme vaillant et amies entre elles, est reprise par Montaigne dans son chapitre « Des Cannibales³⁰ ». Celui-ci ajoute : « Les nostres crieront au miracle : ce ne l'est pas : c'est une vertu proprement matrimoniale, mais du plus haut estage³¹ ».

§26 Une divergence toutefois à propos de Léa et de Rachel, toutes deux épouses de Jacob. Léry mentionne leur différend et leurs rapports difficiles, « combien qu'elles fussent soeurs³² ». Montaigne, au contraire, dans une addition manuscrite sur l'exemplaire de Bordeaux, souligne l'accord qui régnait entre elles, tout au moins au début : « Et en la Bible Lia, Rachel, Sara et les femmes de Jacob fournirent leurs belles servantes à leurs maris³³ ». Concernant la jalousie féminine, la vérité, sans doute, est entre les deux. Toujours est-il que, selon Léry et Montaigne, la polygamie est heureuse au Brésil des mangeurs d'hommes, mais difficile, voire impossible en France !

7. DOUX LANGAGE, RETIRANT AUX TERMINAISONS GRECQUES

§27 Léry conclut la section anthropologique de son *Histoire* par un « colloque » ou manuel de conversation franco-tupi établi avec l'aide d'un truchement, lequel, ajoute-t-il, « non seulement pour y avoir demeuré sept ou huict ans, entendoit parfaitement le langage des gens du pays, mais aussi parce qu'il avoit bien estudié, mesme en la langue Grecque, de laquelle (ainsi que ceux qui l'entendent ont jà peu voir ci-dessus) ceste nation des *Toïoupinambaoults* a quelques mots, il le pouvoit mieux expliquer³⁴ ».

§28 Le grec ancien connu des sauvages est un thème missionnaire tout à fait traditionnel, que l'on rencontre notamment chez les religieux portugais ou espagnols des premiers temps de la conquête. Il est frappant de le retrouver chez Léry, à une époque où l'évangélisation des Indiens du Brésil n'en est plus à son commencement.

²⁹Léry, *HiV*, ch. XVII, p. 427-428

³⁰Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 212-213.

³¹*Ibid.*, p. 213.

³²Léry, *HiV*, ch. XVII, p. 428-429.

³³Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 213.

³⁴Léry, *HiV*, ch. XIX, p. 479.

§29 Montaigne, dans le chapitre « Des Cannibales », attribuera à son tour aux sauvages du Brésil « un doux langage, et qui a le son agreable, retirant aux terminaisons Grecques ». Il verra même des grâces tout à fait anacréontiques dans la chanson amoureuse de la couleuvre : « Couleuvre, arreste-toy; arreste-toy, couleuvre, afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture, la façon et l'ouvrage d'un riche cordon, que je puisse donner à m'amie : ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition preferée à tous les autres serpens³⁵ ».

§30 Le chant de la couleuvre ou Anacréon au Brésil ! Quant à ce truchement qui sait le grec, on peut difficilement y voir un simple homme du peuple, mais plutôt un lettré, affranchi de son étude et courant le vaste monde !

§31 *****

§32 Bien d'autres points sont communs à Léry et à Montaigne, même sur le chapitre controversé de la religion. C'est le point sur lequel Léry et Montaigne diffèrent manifestement le plus. Léry, peut-on dire, est résolument calviniste, alors que Montaigne demeure obstinément catholique, quand bien même la critique a beaucoup fluctué à ce sujet, le tirant souvent à hue et à dia, voyant en lui, au gré des circonstances, tantôt un sceptique, voire un incroyant, tantôt un catholique bien tiède, comme le lui reprochera Pascal³⁶. Toujours est-il que « Montaigne n'est pas tendre avec les protestants³⁷ ». Mais il doit peut-être à Léry, dont il ne partage certes pas les convictions, l'information selon laquelle les sauvages du Brésil, en dépit de leur absence probable de religion, croient en l'immortalité de l'âme³⁸.

QUE CONCLURE ?

§33 Ces multiples rapprochements invitent à conclure à une influence réelle de Léry sur Montaigne. Mais naturellement le complexe chapitre « Des Cannibales » déborde de toutes parts la trame singulière de l'*Histoire d'un voyage*, témoignage de parti pris, écrit de combat, histoire engagée au service de la cause protestante, qui se termine par une action de grâce en bonne et due forme³⁹.

§34

³⁵Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 213.

³⁶Alain Legros, « Enquête sur le sentiment et l'engagement religieux de Montaigne », *Études théologiques et religieuses*, 97^e année, 2022/2, p. 159-177, et en particulier p. 160.

³⁷*Ibid.*, p. 166.

³⁸Léry, *HiV*, ch. XVI, p. 385; Montaigne, *Les Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 208. Voir Montaigne, *Les Essais*, éd. Jean Céard et alii, Paris, La Pochothèque, Le Livre de poche, 2001, « Des Cannibales », p. 322-323, note 15 de Bénédicte Boudou.

³⁹Léry, *HiV*, ch. XXII, p. 552.

« Des Cannibales » part de la formule négative – « aucune espece de trafique, nulle cognoissance de lettres, nulle science de nombres... » – et aboutit dans sa conclusion au paradoxe de la servitude volontaire, cher à La Boétie⁴⁰. C'est une « déclamation », comme on l'a vu au début de cette étude, dans laquelle la plaidoirie en faveur des Cannibales recourt à toute sorte d'arguments, tantôt parfaitement recevables au regard de la raison, tantôt relevant du pur paradoxe, qui décoiffe les certitudes les plus fréquemment admises. La phrase finale du chapitre en témoigne. Il est difficile de prendre les sauvages au sérieux, étant donné qu'ils ne portent pas de culottes, et en même temps d'oublier ce qu'ils ont dit : « Tout cela ne va pas trop mal : mais quoy, ils ne portent point de haut de chausses⁴¹ ».

§35 Ajoutons que cette dernière réflexion, exprimée sur le mode paradoxal de la déclamation, résume d'une certaine manière le chapitre VIII de l'*Histoire d'un voyage*, « Du naturel, force, stature, nudité... tant des hommes que des femmes sauvages Bresilliens », et crée la surprise, une surprise qui esquivé le fond au profit de la forme, ou plutôt qui met toute vérité paradoxale et dérangeante sur le compte du corps – un corps qui cache tout en révélant.

§36 C'est donc par une pirouette que se conclut le chapitre ou l'essai, pirouette plaisante qui laisse à jamais le sens ouvert.

Quelques mots à propos de : Frank Lestringant

Professeur émérite à la Sorbonne, Frank Lestringant a publié une quarantaine de livres consacrés principalement à la littérature des voyages de la Renaissance, notamment vers le Nouveau Monde, du Brésil au Canada. Il a publié en particulier *L'Atelier du cosmographe*, Paris, Albin Michel, 1991; *Le Huguenot et le sauvage*, Genève, Droz, 2004; *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie*, Droz, 2012; *Le Cannibale, grandeur et décadence*, Droz, 2016; *Voyageurs de la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Folio », 2019; des biographies de *Musset* (1999) et d'*André Gide* (2011-2012).

⁴⁰Pour le rapprochement de cet essai avec le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, voir *Le Cannibale, grandeur et décadence*, op. cit., p. 179-181.

⁴¹Montaigne, *Les Essais*, I, 31, op. cit., p. 214.

Pour citer cet article

Frank Lestringant, « Jean de Léry et Montaigne, de l'*Histoire d'un voyage* aux *Essais*, I, 31 », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 17/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=736>.

La Mort de Sénèque ou le drame de la parole

Céline Fournial

§I

Dans la tragédie de la conjuration qu'est *La Mort de Sénèque*, la parole revêt de multiples enjeux. Elle engage, cherche à convaincre ou à persuader, elle est action et vise à faire agir, elle permet aussi de flatter et de dissimuler la vérité et les intentions des personnages, que ce soient celles des conjurés ou celles du tyran et de son épouse. Les conjurés, conformément à l'étymologie du mot, sont liés par la parole donnée. Dans cette tragédie où la fonction conative du langage est prépondérante, il importe d'être le plus convaincant, pas forcément le plus vrai. D'ailleurs, contrairement aux autres tragédies de Tristan, tous les personnages de *La Mort de Sénèque* mentent et feignent. Dans cet espace dramatique où la parole est instrumentalisée et contredite, où elle varie selon les interlocuteurs et selon les circonstances, la défiance est constante et l'incertitude domine. Parole et vérité sont dissociées, les signes langagiers sont réversibles au point que les personnages, qui eux-mêmes se servent des ressources du langage pour dissimuler ou manipuler, hésitent sur le degré de vérité à accorder à la parole de leur interlocuteur et que le public, parfois laissé à sa perplexité et à sa propre interprétation, doute à son tour. La croyance et l'interprétation sont au cœur de l'intrigue et ont dès lors un rôle dramatique important. Il s'agira donc

d'interroger les rapports entre langage et vérité dans *La Mort de Sénèque* et d'examiner le dispositif herméneutique que met en œuvre l'action tragique. Dans ce drame de la parole, le rapport à l'autre passe bien souvent par l'artifice d'un langage duplice, qui place le doute et la méfiance au centre de l'intrigue. Le dispositif dramaturgique favorise un scepticisme qui peut même toucher le spectateur. La vérité ne peut dès lors être révélée que par des signes non langagiers.

LA TRAGÉDIE DE LA CONJURATION : UN JEU DE DUPES

§2

Alors que dans *La Mariane*, les deux personnages principaux, Mariane et Hérode, ne feignent pas, expriment librement leurs émotions, leurs passions et s'adressent sur scène à leurs interlocuteurs sans passer par le mensonge ou la dissimulation – précisément Mariane revendique sa liberté de parole au nom de son rang¹ –, il n'en est pas de même, il s'en faut de beaucoup, dans *La Mort de Sénèque*, où tous les personnages mentent, dissimulent, trahissent ou flattent, quel que soit leur rang ou leur degré d'héroïsme dans l'action tragique. Dès son entrée en scène, à l'acte I, Sénèque use de la feinte, successivement face à Néron et face à Rufus. Il flatte Néron dans une longue tirade² qui multiplie les termes mélioratifs (« ta grâce », « ta main libérale », « ta gloire », « un si digne maître », « L'honneur de te servir m'a trop récompensé », « Les traits de ton esprit et ceux de ta mémoire / En cent occasions ont trop fait pour ma gloire », « ta grandeur », « ta bonté ») et qu'il contredit dès son retour sur scène à la scène 4 de l'acte II lors de son dialogue avec son neveu Lucain. Les termes d'éloge cèdent alors la place au blâme (« de honteux plaisirs », « sa cruauté secondant sa mollesse », « sa faiblesse », « leur avare esprit », « son cœur ingrat » ou encore « c'est un fléau des dieux »), avant que le philosophe n'encourage la conjuration et ne conseille d'en hâter l'exécution (v. 661-665), quoiqu'il se refuse à y prendre part. De même, ce qu'il avait dit à Rufus à la fin de l'acte I (« Il a trop de bonté, il me fait trop d'honneur », I, 2, v. 312) est encore contredit à l'acte II (v. 597-600). De fait, Sénèque refuse la parole franche à laquelle l'incite le capitaine des gardes et met un terme au dialogue par la pirouette rhétorique de l'interrogation oratoire à double entente :

Rufus

¹*La Mariane*, II, 1, v. 355-368, 375-376, 521-522, dans Tristan L'Hermite, *Les Tragédies*, éd. R. Guichemerre, Paris, Champion Classiques, 2009. Toutes les références aux tragédies de Tristan renverront à cette édition.

²*La Mort de Sénèque*, I, 2, v. 177-344.

À parler librement, c'est un étrange maître.
Vous le connaissez bien.

Sénèque

Qui le peut mieux connaître ? (I, 2, v. 313-314)

§3

L'héroïne de la conjuration, Épicaris, se sert aussi des ressources du langage pour feindre. Celle qui prononce un discours véhément et très visuel pour haranguer les conjurés dès son entrée en scène à la scène 2 de l'acte II se définit comme celle qui sait maîtriser sa parole :

Ma langue n'eut jamais ce flux involontaire
Qui fait souvent parler alors qu'il faut se taire (II, 3, v. 509-510).

§4

C'est aussi de la sorte que la décrit Procule : « Je suis rude et grossier; elle adroite et subtile » (III, 1, v. 835), puis : « Si tu parles toujours tu gagneras ta cause » (v. 856). Épicaris ment avec aplomb face à Néron et à son accusateur, au point de faire douter l'empereur. La conjurée nie toute implication dans un complot et réfute toutes les accusations³. Surtout, face à l'empereur qui scrute les signes de sa culpabilité, elle affiche un visage aussi assuré que ses paroles, contrairement à Sévinus à l'acte suivant⁴, dans une maîtrise parfaite de l'art de la comédienne que commente Néron, lui qui pensait « surpren[re] cet esprit » (III, 1, v. 739) : « Ah ! qu'elle est assurée en tenant ce langage » (v. 755). À cette fermeté tant verbale que physique, Épicaris adjoint une autre stratégie discursive, qui vise à discréditer la parole de Procule en la ridiculisant d'une part et en dévaluant ses prétendues motivations politiques d'autre part. Les accusations de Procule sont alors relues par Épicaris au prisme du dépit amoureux et la conjurée se sert de la raillerie comme d'une arme rhétorique (III, 1, v. 801-803, 806). Ainsi, après son coup d'éclat rhétorique de l'acte II, elle se montre encore experte dans le maniement de la parole, alors même que la tension dramatique est à son comble. Elle se moque de la bêtise de son accusateur qui se laisse prendre au piège du dialogue, qu'elle mène du reste en utilisant la modalité injonctive (v. 801, 806) et en posant elle-même les questions (v. 806, 818-821) :

Ô surprise plaisante !
Un aveu si naïf de tout soupçon m'exempte :
Il s'est trahi lui-même; ô César, qu'en dis-tu ? (III, 1, v. 823-825);

³III, 1, v. 752-754, 756, 767-770.

⁴« À ces mots tu pâlis » (IV, 3, v. 1290).

§5 avant d’achever de ridiculiser son accusateur par une rime qui le condamne sans appel :

Ô témoin ridicule !
Pour me justifier il suffit de Procule. (III, 1, v. 851-852)

§6 Cette résistance brillante au cours d’une telle épreuve tragique et cet art de la parole mis au service de la conjuration favorisent la complicité du spectateur et participent à héroïser le personnage capable de faire preuve de finesse d’esprit et de maîtrise de sa parole, alors même que sa vie est en jeu.

§7 Tous les conjurés doivent masquer leurs intentions et mentir s’ils se trouvent en présence de l’empereur ou de traitres potentiels. Dans une forme de mise en abyme du jeu du comédien, ils jouent deux rôles, selon leurs interlocuteurs, celui de conjuré ou celui de serviteur fidèle de l’empereur. Le spectateur en voit donc plusieurs sur scène tenir deux discours antithétiques. Rufus, capitaine des gardes de Néron, est, plus encore que les autres conjurés, contraint à mentir et à dissimuler, au point même de devoir, sur ordre de Néron, menacer son complice (« prenant Sévinus au collet », IV, 3, p. 309) en lui enjoignant par trois fois de nommer les conjurés (v. 1333, 1335). Or cette dissociation entre l’énonciateur et son énoncé crée une péripétie dans ce drame de la parole : Sévinus ne comprend pas que Rufus doit tenir son rôle ordinaire en présence de Néron et tenir le discours que lui impose sa fonction, à la fois pour se sauver et pour préserver la conjuration. Loin d’y voir un jeu de comédien contraint, il s’en indigne et n’y voit qu’effronterie : « Ô l’impudence extrême ! » (v. 1335). Dès lors, Sévinus qui mentait et refusait de nommer les conjurés se met à menacer à son tour celui qui le presse et à le désigner comme comploteur : celui qui se sentait trahi devient traître et ne comprend qu’à contre-temps les signes de Rufus qui démentaient ses paroles (v. 1342). Ce retournement de situation est d’ailleurs raconté à Sabine par Néron à la scène suivante :

En cette occasion, ce perfide flatteur
Voulait faire parler ce sage Sénateur,
Et pour se couvrir mieux, lui faisait des demandes
Avec une insolence et des rigueurs trop grandes,
Alors qu’importuné des propos de Rufus,
Sévinus l’a fait taire et l’a rendu confus. (IV, 4, v. 1353-1358)

§8 Précisément, Sévinus est celui qui ne sait pas tenir son rôle ni sa langue, ainsi que le décrit Sénèque à la scène 4 de l’acte II :

Si ses propos mal joints ne donnent des soupçons,
Il en pourra donner par toutes ses façons. (v. 659-660)

§9 Ce commentaire est programmatique de l'acte IV, où Sévinus ne résiste pas plus de cinq répliques face à Néron avant d'avouer le complot (IV, 3, v. 1291-1312), et pas plus de deux répliques avant d'accuser Rufus (IV, 3, v. 1328-1334). Le contraste avec Épicaris est d'autant plus fort que le spectateur a vu celle-ci à l'acte précédent rester ferme jusqu'au bout de sa longue scène face à Procule et Néron et aller à la torture sans rien céder.

§10 Si Sabine, tout entière mue par sa haine de Sénèque dès la première scène de la tragédie, intrigue sans cesse pour sa mort et l'ajoute calomnieusement à la liste des conjurés à la dernière scène de l'acte IV, elle agit de la sorte conformément à son rôle-type de mauvaise conseillère. Néron use lui aussi du mensonge et de la feinte, lui qui prétend que « Jamais un Empereur ne parle par surprise » (III, 1, v. 763). Sénèque n'en est pas dupe, nous l'avons vu, et Épicaris décrit Néron au dernier acte comme un expert en l'art de la dissimulation, dès son accession à l'empire, en employant le lexique de la duplicité aux vers 1731-1735 : « hypocrite », « se couvrait faussement », « feignait », « cachant ». Dès la première scène, le couple impérial place la tragédie sous le signe de la parole feinte. Néron est aisément convaincu par les calomnies de Sabine⁵ de la nécessité de mettre à mort Sénèque et expose alors une stratégie discursive qui passe par la flatterie et les faux-semblants :

Mais pour le perdre mieux il faut le caresser,
Il faut lui tendre un piège avec tant d'artifice
Qu'on lui puisse imputer notre propre malice (v. 128-130),

§11 stratégie qu'il met en place dès l'arrivée de Sénèque tout en la donnant en spectacle à Sabine :

Vois si facilement on me peut abuser,
Et lequel de nous deux sait le mieux déguiser. (v. 171-172)

§12 Ces vers sont chargés d'ironie dramatique dans la mesure où, précisément, Néron vient de se laisser abuser par son épouse. En outre, il fait de cet art de la parole feinte une stratégie politique (v. 138-154), justifiée par l'instabilité de son pouvoir, qui implique d'agir à couvert, dans un État où du reste la feinte est générale : « Le Sénat qui me hait et feint de m'adorer » (v. 147). Sous un tyran, la parole est toujours contrainte par la peur, et

⁵I, 1, v. 121-126.

le tyran n'en est pas exempté; lui-même ne peut toujours parler ni agir « ouvertement » (v. 152) de peur d'être renversé.

§I3

Dans un effet de boucle tragique, la tragédie s'ouvre par la joie de Néron d'avoir mis à mort Octavie, de sorte que celle

Qui blâmait en secret toutes [s]es actions
Ne fera plus mouvoir la langue envenimée (I, 1, v. 4-5),

§I4

et s'achève par la condamnation à mort d'Épicaris qui sera de surcroît torturée pour ses paroles : « Ta langue pour ce mot sera bientôt coupée ! », lui lance Sabine (V, 3, v. 1719). Dans cet espace politique et tragique où la parole n'est que rarement libre, le doute et la défiance règnent, tandis que les valeurs se trouvent renversées, en témoignent les Arguments placés en tête des actes, dans lesquels le dramaturge évoque en termes mélioratifs la faculté de ses personnages à user des artifices du langage. Dans l'Argument du premier acte, Tristan justifie les stratégies discursives de Sénèque qui « sachant qu'on en voulait à sa vie pour avoir son bien, essaie de parer ce coup », puis « comme un sage consommé, ne se laisse point tâter en cet endroit, craignant les artifices de la Cour » (p. 248). De même, Tristan loue l'adresse d'Épicaris à nier son implication dans la conjuration en tête de l'acte III : « bien qu'elle se défende adroitement du crime » (p. 279). La parole feinte peut dès lors témoigner aussi bien de la corruption que de la sagesse et de la prudence du personnage.

LE POUVOIR TYRANNIQUE OU L'ÈRE DU SOUPÇON

§I5

Au sein de cette tragédie du mensonge et de la feinte généralisés, les personnages se méfient bien souvent de leurs interlocuteurs. La parole peut rarement dire le vrai, dès lors les signes langagiers sont suspects et l'action tragique repose sur un scepticisme fondamental que pose du reste Sabine dès la première scène comme un principe de science politique dans un énoncé à valeur de vérité générale :

Pour s'assurer d'un trône, il faut être capable
De confondre parfois innocent et coupable,
Et ne discerner point ce qu'on doit immoler
Quand notre impunité nous peut faire ébranler. (I, 1, v. 37-40)

§I6

Ces vers ont une valeur programmatique et définissent l'orientation de l'action tragique dès l'ouverture de la pièce. De fait, la condamnation à mort de Sénèque, victime innocente

qui refuse catégoriquement de prendre part à la conjuration contre son « nourrisson » (v. 680) à la scène 4 de l'acte II, témoigne de cette absence de discernement érigée en principe de précaution. Assailli par des paroles contradictoires et dès lors incapable de distinguer le vrai du faux, Néron condamne et confond. La scène du procès d'Épicaris, qui ouvre l'acte III, est ainsi fondée sur plusieurs revirements du juge qu'est Néron. En effet, alors que la conjurée est déclarée coupable dès le début de la scène (III, 1, v. 731-734), elle convainc ensuite Néron lorsqu'elle fait de l'accusation de Procule une calomnie due au désir de vengeance d'un amoureux rebuté. L'empereur déclare alors : « Le fait est démenti, Procule est récusé » (v. 789). Il annonce même à l'accusateur qu'il saura se venger de lui, dans un retournement complet de situation (v. 827-833). Mais lorsque Procule prétend avoir feint d'aimer Épicaris afin qu'elle lui révèle les secrets du complot (v. 859-876) et qu'il soutient son accusation par des preuves éthiques (v. 893-896), l'empereur-juge est perplexe face aux tirades contradictoires. Lui qui voulait au début de la scène « [s']éclaircir sur cette vérité » (v. 738) concède à la fin du dialogue, à la suite de l'accusateur lui-même (« La preuve me défaut, mais non la vérité », v. 898) qu'il ne dispose d'aucune preuve qui vienne accréditer les dires de Procule : « [La chose] peut être vraie et n'être point prouvée » (v. 904). Le cas semble donc indécidable et la vérité très incertaine. Mais, dans le doute, Néron applique la maxime de Sabine :

Oui, oui, quoi qu'il en soit, Procule en sera cru.
Le mal peut être grand, il y sera prévu (v. 905-906),

§17

avant de condamner Épicaris « à la gêne » (v. 908).

§18

À la scène 4 de l'acte III, Néron se retrouve face à un nouveau cas de perplexité, lorsqu'il convoque Sévinus qui dément les accusations de son affranchi Milicus. Un personnage contredit l'autre et le dialogue est bloqué, comme le montrent les deux hémistiches antithétiques : à Néron qui déclare « Mais Milicus le dit », Sévinus réplique « Moi je dis le contraire » (III, 4, v. 1044), avant d'user, à l'instar de Procule, de la preuve éthique (v. 1045-1062). Mais cela ne suffit pas à emporter l'adhésion de Néron qui arbitre le dialogue et attend la réplique de Milicus (v. 1063). Or celui-ci annonce une preuve supplémentaire qui viendrait accréditer la preuve matérielle du poignard et qui mettrait un terme à la joute verbale en révélant la vérité :

César, ce sénateur saura bien se défendre,
S'il peut parer un trait dont je le vais surprendre;
Nous le verrons au bout de sa subtilité,
Il ne te pourra plus cacher la vérité. (v. 1071-1074)

§19

Dans un effet de suspens qui clôt le troisième acte, Milicus met en spectacle la parole, en faisant appel au sens de la vue, et dramatise la révélation de la vérité. Lorsque Néron revient interroger Sévinus, il tient à la main un papier, comme l'indique la didascalie initiale de la scène 3 de l'acte IV, afin de confronter la parole écrite – et par là même donnée comme plus véridique – qu'il exhibe (« Aux dépositions que voici contre toi », IV, 3, v. 1286), et la parole orale de Sévinus qu'il oriente par un préambule qui fait croître la tension dramatique (v. 1280-1288) et déstabilise le sénateur au point que celui-ci passe rapidement aux aveux, ainsi que l'avait annoncé Milicus.

§20

L'opposition écrit/oral ressurgit à la scène suivante et permet à Sévinus de contourner son serment. Face aux instances et aux menaces de Néron et de Sabine qui veulent que le sénateur dénonce les autres conjurés, celui-ci cède tout en prétendant ne pas trahir sa parole :

Je ne saurais parler; j'en ai donné ma foi.
 Tout ce que je puis faire en un état si triste,
 C'est de vous présenter seulement cette liste. (IV, 4, v. 1374-1376)

§21

Il joue sur les mots et substitue à une dénonciation orale qui ferait de lui un parjure une dénonciation écrite qui lui semble ne pas rompre son serment. Ces détours et ces arrangements avec la parole donnée revêtent en outre des enjeux dramatiques. En effet, Sabine profite de cette situation de parole empêchée pour ajouter calomnieusement Sénèque à la liste des conjurés, alors que celui-ci n'y figure pas et que Sévinus se refuse à parler des membres de la conjuration. La liste peut ainsi être commentée, manipulée, faussée sans contredit. Sabine théâtralise sa victoire en faisant dire aux mots écrits autre chose que ce qu'ils signifient :

César, lis ce papier, et vois si j'ai raison
 Quand je tiens pour suspects et Sénèque et Pison.
 Pour s'emparer du trône et pour t'ôter du monde,
 Pison est chef de part et Lucain le seconde.
 Voici de mes soupçons un manifeste aveu;
 Tu peux connaître ici l'oncle par le neveu. (v. 1377-1382)

§22

Dans cette tragédie où ne vaut que la raison du plus fort, la culpabilité du neveu implique l'oncle fatalement, sans autre forme de procès. D'ailleurs, Sabine revient à la charge quelques répliques plus loin :

Et Sénèque en ce lieu se doit-il oublier,
 Lui qui sans se défendre et sans s'humilier
 A dit à Natalis touchant cette menée
 Que le sort de Pison était sa destinée ?
 N'en dit-il pas assez pour t'apprendre aujourd'hui
 Qu'il est de la partie et conspire avec lui ?
 Sa trame en mots couverts est assez découverte ;
 Qui vit avec Pison doit périr par sa perte. (v. 1405-1412)

§23 Ces paroles rapportées et cette maxime de circonstance laissent cependant Néron dubitatif quant à la culpabilité de son précepteur :

Mais a-t-il dit ces mots ? Il faut qu'on lui demande.
 [...]

 Il en faut sur le champ savoir la vérité. (v. 1415, 1418)

§24 Or l'enquête annoncée à la toute fin de l'acte IV fait l'objet d'une ellipse puisque, dès la première scène de l'acte V, le centenaire fait savoir à Sénèque que l'empereur réclame sa mort. Le choix de l'ellipse, de même que le procédé du discours indirect de Sénèque à Natalis mais qui n'a pas d'autre existence sur scène que dans la tirade de Sabine, laissent le spectateur lui-même dans le doute : l'enquête a-t-elle été menée et auquel cas à quoi a-t-elle abouti ? ou Sénèque a-t-il été simplement condamné par la mise en application des maximes de Sabine ? Le discours rapporté par Sabine a-t-il été forgé de toutes pièces par celle-ci pour assouvir sa haine du philosophe ?

§25 Tristan étend le doute au spectateur en refusant parfois de l'éclairer totalement, par ses choix dramaturgiques. Ainsi, alors que le monologue est par excellence le type de discours où la vérité s'exprime, où les intentions se dévoilent librement au public, *La Mort de Sénèque* ne comporte qu'un seul monologue, assez bref du reste puisqu'il s'agit de quelques stances prononcées par Sénèque qui se prépare à la mort au début de l'acte V. Tristan évacue en outre de sa pièce le personnage du confident, alors que ce personnage-type apparaît dans toutes ses autres tragédies. Nul rapport de confiance entre le précepteur et son élève, contrairement à ce qui s'observe dans *Osman*. Dans *La Mort de Sénèque*, nous l'avons vu, l'échange de paroles entre Néron et Sénèque est d'emblée placé sous le signe de la feinte. Si Sénèque et Pauline peuvent parler librement au cours de la première scène de l'acte V, leur dialogue porte sur la constance face à la mort et l'instinct de survie ; or, précisément, les personnages divergent quant à la nécessité de mentir en cas de péril de mort (V, 1, v. 1485-1490), ce que le philosophe condamne d'un point de vue moral

(v. 1491-1496). À l'orée du dernier acte, ce dialogue apparaît comme le miroir inversé du dialogue inaugural entre Sabine et Néron qui promeut la feinte et la dissimulation et au cours duquel l'empereur est d'emblée manipulé par les mots trompeurs de son épouse. Le dialogue entre Épicaris et Lucain, à la scène 3 de l'acte II, porte aussi sur les dangers de la parole (v. 493-507) et Lucain, participant à la mise en œuvre d'un scepticisme généralisé, explique à la conjurée qu'il faut toujours se méfier et ne faire guère confiance à son interlocuteur :

Il faut bien discerner en ces occasions
 Les Romains généreux d'avec les espions :
 Il s'en trouve beaucoup discourant des affaires
 Avec les gens d'honneur, qui sont des mercenaires,
 Des lâches qu'à prix fait Sabine fait agir
 Et qu'un art si honteux n'a jamais fait rougir. (v. 511-516)

§26

Le doute et la défiance doivent donc présider à l'échange de paroles. Enfin, lorsque Lucain confie à son oncle Sénèque le projet de conjuration et le nom des conjurés, il s'agit moins d'une scène de confiance que d'un préambule visant à enrôler le philosophe, comme il le dit à Épicaris à la fin de la scène précédente et au début de la scène suivante⁶. Cette confiance a de fait une visée perlocutoire puisqu'elle prélude à une question de Lucain qui énonce une thèse implicite : « Mais pourrez-vous savoir ce parti sans en être ? » (II, 4, v. 666). Être informé d'un complot implique d'y prendre part, l'interrogation sur la possibilité masque l'expression d'une implication, au sens courant et au sens logique du terme. La stratégie argumentative de Lucain se trouve ainsi dévoilée : le début du dialogue était déjà une manière d'engager Sénèque.

§27

Dans cette tragédie de la conjuration, la fonction expressive du langage cède devant la fonction conative. Dès lors, lorsque Sabine fait irruption sur scène à l'acte III et exprime l'effroi que lui a causé son rêve (III, 2, v. 911-913), le spectateur peut douter de ce personnage expert en tromperie et se demander s'il ne s'agit pas de susciter la crainte de Néron pour mieux préparer l'entrée en scène de Milicus qu'elle amène avec elle, d'autant que son rêve révèle une conjuration qui a déjà été éventée par Procule et que Néron ironise en ces termes :

Nos plus grands ennemis feront peu de progrès
 Si les Dieux de la sorte éventent leurs secrets. (v. 917-918)

§28

⁶II, 3, v. 579-580; II, 5, v. 711.

De même, à la scène précédente, si le spectateur sait qu'Épicaris prend une part active dans la conjuration contre Néron, il n'a aucun moyen de savoir si Procule la dénonce par dépit amoureux, comme elle l'explique, ou s'il a feint l'amour pour obtenir d'elle des informations, comme il le prétend. La fin de l'acte III laisse Sévinus comme le public dans l'attente du retour de Néron : l'interrogatoire de Natalis est soustrait aux yeux du spectateur, si bien que celui-ci peut se demander si le papier que tient Néron à la scène 3 de l'acte IV contient bien la déposition de Natalis ou s'il ne s'agit que d'un leurre efficace pour conduire Sévinus à l'aveu. De surcroît, c'est le témoignage du même Natalis qui est allégué par Sabine à la scène suivante pour accuser Sénèque (IV, 4, v. 1406-1408), alors même que les propos du philosophe à son neveu à la scène 4 de l'acte II contredisent la véracité de ces paroles rapportées (II, 4, v. 695-702). Il se pourrait bien que le personnage fantomatique de Natalis, cité mais non produit sur scène, soit un expédient commode pour qui cherche à accuser.

§29

Les paroles rapportées à plusieurs reprises dans cette tragédie⁷ ne sont pas toujours vérifiables et sont parfois contredites. La vérité demeure souvent incertaine sur cette scène et c'est dès lors la croyance, voire le doute, qui préside à l'action tragique et aux choix dramatiques⁸. Pour les personnages, il s'agit de faire croire à leur parole, comme en témoigne la répétition de ce verbe, que ce soit à la modalité injonctive dans la bouche de Procule (« Crois-moi, tiens pour certain ce que j'en conjecture », III, 1, v. 891) ou à la modalité interrogative dans celle de Sévinus (« Doit-on croire un esclave ou bien un Sénateur ? [...] Saurais-je appréhender qu'un Prince tel que toi / Ou croie à sa parole, ou doute de ma foi ? », III, 4, v. 1046, 1057-1058). La faculté de la parole à tromper est pleinement exploitée dans cette tragédie où la parole ne peut s'exprimer librement, où les mots des uns s'opposent à ceux des autres et où la parole est suspecte et insuffisante. Dès lors, la révélation de la vérité ne conditionne pas l'orientation de l'action tragique. Les personnages sont conduits à interroger le sens, à interpréter et à agir en conséquence.

DES SIGNES À INTERPRÉTER

§30

Dans ce drame de la parole, à la fois agissante et en crise de confiance, le crédit à accorder aux mots est bien souvent laissé en suspens. Les signes sont réversibles au cours

⁷ Citons notamment les vers 535-537, 639-640, 1407-1408.

⁸ Par exemple, à la fin de la première scène de l'acte III, Néron, toujours incertain, déclare : « quoi qu'il en soit, Procule en sera cru » (III, 1, v. 905). Dès la première scène de la tragédie, Néron réfute d'abord les accusations portées par Sabine contre Sénèque en alléguant la croyance commune : « Sénèque n'en fut pas, au moins nul ne le croit » (I, 1, v. 55).

de l'action tragique. Le bref dialogue de Sénèque et Rufus qui clôt l'acte I et que le philosophe a prudemment écourté est réinterprété *a posteriori* par celui-ci, à la lumière apportée par la scène 4 de l'acte II où il apprend que Rufus fait partie des conjurés (v. 644-646). Les intentions des dénonciateurs sont interrogées, que ce soient celles de Procule⁹ ou celles de Milicus¹⁰. Les comportements sont interprétés, en témoigne le commentaire de Sabine lorsque Néron lui dit que Sénèque « n'étanche sa soif qu'au courant des fontaines » et « Ne mange que des fruits qu'il cueille de sa main » (I, 1, v. 158, 160) : « Son crime se fait voir par cette défiance » (v. 161). Elle qui prétend ne voir que tromperie dans les paroles du philosophe (v. 56-60), cherche des indices de sa culpabilité dans les signes non linguistiques. Loin d'y voir une marque de la crainte d'être empoisonné, elle en fait la preuve manifeste de son crime, faisant de la victime le coupable.

§31

Conscients du soupçon généralisé qui règne à la cour de Néron, les conjurés choisissent pour comploter un lieu insoupçonnable tant il est invraisemblable qu'un complot soit fomenté dans les jardins sur lesquels donnent la *Domus aurea*. Pison se félicite de ces signes trompeurs dès son entrée en scène à l'acte II :

Nous ne pouvions choisir un endroit moins suspect
 Pour parler de Néron que ce lieu de respect;
 Qui pourrait soupçonner qu'au jardin de Mécène
 On vînt délibérer de sa perte prochaine,
 Nous voyant éclairés des yeux d'un colonel
 Qui ne peut consentir à rien de criminel ? (II, 1, v. 315-320)

§32

Pour les conjurés comme pour leur cible – quoique leurs intentions et leurs motivations soient fort différentes – il importe de donner à lire des signes trompeurs capables de dissimuler le crime ou son projet. C'est bien ce qu'explique Néron à Sabine dès le début de la pièce :

Il faut lui [à Sénèque] tendre un piège avec tant d'artifice
 Qu'on lui puisse imputer notre propre malice;
 D'un filet si subtil il faut l'envelopper
 Qu'il s'y perde lui-même en pensant échapper
 Et que les gens de bien *déçus par l'apparence*
 En le voyant périr blâment son imprudence. (I, 1, v. 129-134, nous soulignons)

⁹III, 1, v. 825-838.

¹⁰Néron s'interroge : « Ce zèle qu'il témoigne avecque tant d'ardeur, / Est-ce pour mon salut ou bien pour sa grandeur ? » (III, 2, v. 973-974).

§33

Précisément, la résistance héroïque d'Épicaris à la torture produit un nouveau retournement de situation, comme le rapporte Rufus à Pison :

Par un ordre cruel on vient de la gêner,
 Cette illustre beauté dont l'âme est si fidèle,
 Et par mille tourments on n'a rien tiré d'elle.
 Son merveilleux esprit, de son cœur soutenu,
 A dénié le fait; mais d'un air ingénu,
 D'une grâce et d'un front qui peuvent tout confondre,
 Et déjà son témoin ne sait plus que répondre :
 Elle a tout renversé sur son accusateur,
 Et Procule à Néron paraît un imposteur.
 Suivant la vérité, le Tyran prend le change (IV, 2, v. 1130-1139).

§34

Rufus joue du double sens de « confondre » mais aussi de « prendre le change » ; cette expression issue du lexique de la vénerie dégrade l'empereur et le montre perdu parmi les signes contradictoires, tout en signifiant aussi qu'il se laisse abuser.

§35

La réversibilité des signes et du sens touche également l'interprétation que les personnages donnent aux événements qui constituent l'action tragique. L'interprétation varie selon les protagonistes et les situations et engage plus généralement le sens de la tragédie pour le spectateur. Ainsi Lucain estime-t-il que les conjurés sont les agents de puissances supérieures qui leur ont inspiré ce projet de conjuration¹¹, alors que Pison, au contraire, lorsqu'il apprend l'arrestation d'Épicaris, estime que toutes les puissances fatales et transcendantes s'opposent à eux et que, par un paradoxe apparemment impénétrable, les dieux entraveraient l'action de leurs propres vengeurs :

Rome est abandonnée, et son lâche Génie
 Contre les gens de bien maintient la tyrannie.
 Le sort nous est contraire, et le Ciel en courroux,
 Pour conserver Néron, prend parti contre nous;
 Le tyran désormais prendra toute licence
 D'accabler la vertu, d'opprimer l'innocence,
 Qui voudra s'opposer à sa brutalité
 Après cette faveur de la fatalité?
 Ô malheureux destins que le Ciel et la Terre,
 Les hommes et les Dieux nous déclarent la guerre

¹¹II, 3, v. 489-492; II, 4, v. 617-622.

À la veille du jour que nous armons nos mains
Pour venger l'univers, les Dieux et les humains ! (IV, 1, v. 1079-1090)

§36

Sénèque énonce une explication à la scène 4 de l'acte II ; il voit en Néron un châtement divin contre les Romains qui durera tant que les dieux n'auront pas éteint leur colère :

C'est un fléau des Dieux ;
C'est la punition de mes fautes passées :
C'est un présent fatal de leurs mains courroucées
Qu'ils pourront retirer selon notre souhait
Quand leur juste courroux se sera satisfait. (II, 4, v. 612-616)

§37

Enfin, si Néron ironise sur les avertissements divins communiqués en songe à Sabine¹², il ressent, à la suite du récit de la mort de Sénèque, des remords cuisants qu'il assimile à une vengeance divine terrifiante en train de s'abattre sur lui (V, 4, v. 1851-1854). Tristan favorise l'ambivalence en ménageant une place à diverses interprétations sans trancher et en représentant plutôt la quête d'un sens que la révélation d'une vérité absolue : le sens transcendant n'apparaît que dans la subjectivité d'interprétations tout humaines et relatives¹³, tandis que les ressorts et les revirements de l'action tragique ont bien une explication humaine, celle des passions, de la faiblesse et de la corruption humaines¹⁴.

§38

Dans cette tragédie de la duplicité demeure cependant la valeur des actes, dans les situations paroxystiques que ménage l'action tragique, seuls capables d'accréditer les paroles et de révéler les personnages à eux-mêmes et aux autres. Épicaris déclare hautement dès sa première scène qu'« il est temps d'agir plutôt que de parler » (II, 2, v. 407). Ainsi, le dialogue amoureux que Lucain tente d'engager avec elle à la scène 3 de l'acte II est reporté

¹²Sur le motif du songe chez Tristan, voir notamment Sandrine Berrégard, *Tristan L'Hermite*, « héritier » et « précurseur », Tübingen, G. Narr, coll. Biblio 17, 2006 p. 158-160 ; Jacques Morel, « La place de Tristan L'Hermite dans la tradition du songe héroïque », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 3, 1981, p. 5-10 ; Véronique Adam, « Formes et reflets du songe chez Tristan L'Hermite », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 22, 2000, p. 47-61 ; Daniela Dalla Valle, « Les songes tragiques de Tristan », *ibid.*, p. 62-78.

¹³Sur la question de la transcendance, voir Alain Génétot, « Une tragédie de la grâce ? Enjeux spirituels dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *Osman* », *Cahiers Tristan L'Hermite*, Hors série agrégation 2023, 2022, p. 69-89 ; Charles Mazouer, « La vision tragique dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe* de Tristan », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 22, 2000, p. 5-16.

¹⁴Comme l'écrit Jacques Scherer, la tragédie « présente un mécanisme, implacable mais irrémédiablement contingent, qui est celui du drame historique : l'histoire broie les hommes » (« Notice » de *La Mort de Sénèque*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II, éd. Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 1342).

à plus tard par la conjurée dont l'amour se mérite et qui attend donc que celui qui l'aime prouve qu'il est digne d'elle par sa conduite dans l'exécution de la conjuration :

Et si tu m'aimes bien nous allons voir le jour
Où tu peux te montrer digne de mon amour (v. 963-964).

§39

Au début de l'acte V, lorsque Sévinus lui apprend que Lucain dénonce ses camarades conjurés pour se sauver, elle fait de cette attitude une preuve *a posteriori* de son indifférence envers son prétendu amant : « Ce trait fait assez voir qu'il n'eut jamais mon cœur » (V, 1, v. 1698). Ce jour *critique* – dans tous les sens du terme – révèle l'être aux yeux de tous et permet de discerner là où régnait le doute. C'est ainsi qu'Épicaris se distingue comme une véritable héroïne, alors que la plupart des conjurés révèlent leur lâcheté face au péril et à la mort, comme le souligne Tristan dans l'Argument du dernier acte : « cette fille courageuse à toute épreuve, après avoir supporté la gêne sans rien dire, à la honte des plus grands d'entre les Romains, qui accusent jusques à leurs plus proches, garde le silence jusqu'au bout » (p. 315). Précisément, si elle garde le silence en ne révélant aucun nom des conjurés, l'*affranchie* se révèle aux yeux de tous comme une véritable héroïne par sa liberté de parole face au couple tyrannique, lorsque le secret de la conjuration a déjà été éventé par d'autres et qu'elle n'a plus que sa vie à préserver. Loin d'user des artifices d'une parole flatteuse, elle ne dissimule plus rien de sa haine et de son horreur des criminels impériaux, dans un *crescendo* dramatique qui la mène volontairement à la mort et où elle semble même chercher à augmenter son supplice (V, 3, v. 1709-1748). L'héroïne se fait ainsi la martyre et *le martyre* des tyrans. Étymologiquement, le *martyre* est le témoignage, la preuve. Par sa mort, Épicaris donne une preuve sensible et indubitable de la cruauté du tyran et du bien-fondé de la conjuration, mais elle se révèle aussi aux yeux de tous comme une héroïne hors du commun, sublimée par sa constance inaccessible à la peur : « Tyran, je t'apprendrai que je sais bien mourir » (v. 1750). Sénèque lui aussi voit dans sa mort la seule preuve capable de réfuter les calomnies dont il fait l'objet (V, 1, v. 1503-1514), et déclare : « l'arrêt de ma mort s'en va les démentir » (V, 1, v. 1510). Ce pouvoir de vérité de la mort dans un espace dramatique où les mots sont fondamentalement suspects et menteurs explique le paradoxe d'une mort à la fois imposée et recherchée par les victimes héroïques qui offrent leur sacrifice en témoignage.

§40

Dans cette tragédie où le rapport entre parole et vérité est problématique et instable, où le complice peut devenir un traître, où la parole peut être rapportée et déformée, le langage est instrumentalisé, la parole est un outil de manipulation destiné à agir sur l'interlocuteur, le faire agir et surtout arriver à ses fins. « C'est par leur parole et au moment où ils la profèrent que ceux qui sont interrogés décident de leur vie ou de leur

mort. Et c'est de cette extrême tension du langage que naît la poésie théâtrale¹⁵ ». Le pouvoir tyrannique impose le règne du soupçon et de la défiance. En outre, une action tragique qui se noue autour du complot et de la calomnie et tisse ces deux fils d'intrigue porte à la scène un dispositif dramatique où l'interprétation des signes est à la fois nécessaire et fluctuante. Si les dialogues et plus largement les rapports à autrui sont travaillés par la défiance et la feinte qui s'imposent comme une donnée de l'exposition, Tristan communique le doute au spectateur en se gardant parfois de l'éclairer par les choix dramaturgiques qu'il opère. Dès lors, le pouvoir de révélation de l'action tragique ne passe pas tant par les mots que par les actes. D'ailleurs, sur le plan de l'action humaine, la conjuration a échoué et les héros semblent aussi avoir échoué, tous deux mis à mort par le tyran. La parole d'Épicaris, pourtant si adroite et maîtrisée, pas plus que l'éducation prodiguée par Sénèque ou ses discours, qui vont du reste jusqu'à tenter les effets de la flatterie, ne leur ont permis de mener à bien leur projet initial respectif, ce qui les conduit à le réorienter en direction d'une mort « à la fois contrainte et volontaire¹⁶ » – pour reprendre les mots de Mariane. C'est bien leur cheminement vers la mort que représente la tragédie et qui, bien plus que les mots, accrédite leur parole, donne sens à leur parcours et les héroïse.

Quelques mots à propos de : Céline Fournial

Céline Fournial est maîtresse de conférences en langue et littérature françaises à l'Université Clermont Auvergne. Spécialiste du théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles, elle s'intéresse notamment aux différentes pratiques d'imitation créatrice et participe à plusieurs éditions critiques de textes dramatiques et théoriques du XVII^e siècle (*Les Idées du théâtre*, Hardy, Du Ryer, Campistron).

¹⁵ *Ibid.*, p. 1343.

¹⁶ *La Mariane*, IV, 5, v. 1316.

Pour citer cet article

Céline Fournial, « *La Mort de Sénèque* ou le drame de la parole », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 17/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=738>.

De quelle mémoire hérite le théâtre de Tristan L’Hermite ? La Fureur et le trauma

Tiphaine Pocquet

Mon turban n’a plus sa couronne
Son éclat pompeux environne
Le front d’un dervis hébété.
Mustapha l’insensé m’ôte mon héritage,
Tout le monde me quitte et pour tout avantage
Je n’ai que ma valeur qui ne m’a point quitté¹.

§I

Cette occurrence du terme « héritage » apparaît dans *Osman*, elle signale la perte de la couronne du sultan, celle de ses « amis » et de tout ce qui faisait « avantage ». Cette traversée du négatif éprouvée par Osman (dont témoignent bien les multiples négations syntaxiques dans les vers cités), cette opération violente de « déshéritage » est produite, selon les dires d’Osman², par un oncle qui inverse la succession des temps pour

¹ *Osman*, Acte V, scène 1, v. 1272-1277, dans Tristan L’Hermite, *Les Tragédies*, éd. R. Guichemerre, Paris, Champion Classiques, 2009. Nous utiliserons toujours cette édition pour les trois pièces étudiées.

² Puisque Mustafa est en réalité sollicité par les janissaires qui destituent Osman.

(re)prendre ce qu'on lui avait ôté une première fois, au profit du neveu. Se voir supplanté par celui qu'il considère comme un idiot, laisse l'orgueilleux Osman (é)perdu. La perte de l'héritage entraîne en effet la perte du sujet lui-même, comme le suggère le vers : « Je m'y vois, je m'y cherche, et ne m'y trouve plus » (V, I, v. 1305). Le geste d'hériter suppose bien une continuité temporelle qui consiste à venir après (c'est le sens de *hoerere* selon Furetière qui serait à l'origine du verbe « hériter » : *être près de quelque chose, y être joint, suivre immédiatement après*³).

§2

La question de l'hériter dans l'après se pose d'abord à un niveau social et économique. C'est ce dont rend bien compte la vie fictionnelle de Tristan décrite dans *Le Page disgracié* qui fait état d'un héritage perdu : « j'ai vu comme disparaître en naissant la prospérité de mes pères⁴ », le narrateur faisant allusion ici au procès paternel qui vit la ruine de la famille. Hériter suppose de prendre la succession d'un parent, en entrant en jouissance de ses biens, or cette transmission semble justement partiellement interrompue, à la génération même de Tristan. La rupture dans la transmission matérielle, économique se double d'une perte (relative) de transmission éducative. L'enfant est élevé par ses aïeux puis très rapidement envoyé comme page auprès de Henri de Bourbon, le bâtard d'Henri IV : la figure du père est ainsi étonnamment absente du roman, signe supplémentaire de cette rupture dans l'héritage. Mais « hériter » a également un sens moral, comme le signale Furetière, et il donne les exemples suivants : « Ce cavalier a hérité de la bravoure de son père, des vertus de ses ancêtres. Il a hérité de ses défauts, de ses maladies, de ses inimitiés. » La question des valeurs nobiliaires des pères, perdues et à reconquérir dans la disgrâce, est en effet au cœur du roman « autobiographique ». Mais c'est, par ailleurs, au XVII^e siècle que l'on trouve la première acception selon laquelle l'héritier est aussi « une personne qui recueille et poursuit une tradition transmise par la ou les génération(s) précédente(s)⁵ », ce qui évoque pour nous la notion d'héritage littéraire ou culturel.

§3

Comme l'a rappelé Sandrine Berregard, l'idée d'un héritage relève d'un positionnement d'auteur autant que de lecteur. Son livre a contribué à relire la polygraphie de Tristan comme un témoignage de cette double postulation (elle parle de « postures⁶ ») qui permet à l'auteur de reprendre à son compte certains genres, dans une logique de réussite

³ *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

⁴ Au chapitre 2 intitulé « L'origine et la naissance du page disgracié ». Voir Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié* [1643], Gallimard, coll. « Folio classique », 1994, p. 29.

⁵ Le *Dictionnaire historique de la langue française* (A. Ray, Paris, Le Robert, 1992), précise que la première occurrence date de 1668.

⁶ Sandrine Berregard, *Tristan L'Hermite « héritier » et « précurseur ». Imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, *Biblio* 17, 2006, p. 385.

et d'adaptation à ses publics variés, et de s'essayer dans des formes nouvelles (dans *Le Page disgracié* notamment, ou dans les *Lettres mêlées*). C'est aussi un regard porté sur le théâtre de Tristan par la critique des années 1950 qui a permis de le réancrer dans son passé, contre une lecture projective qui le lisait uniquement dans la perspective téléologique d'une préfiguration du théâtre racinien.

§4

Dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *Osman*, l'héritage est à la fois manifeste et tu. Dans le texte d'« Avertissement » à *La Mariane*, par exemple, Tristan cite *La Cour Sainte* de Caussin et ses sources historiques, mais ne mentionne aucune source littéraire, comme le signale la prétérition initiale qui refuse de résumer la pièce et par là ses emprunts (« Le sujet de cette tragédie est si connu, qu'il n'avait pas besoin d'argument », p. 35). Pourtant, l'ouverture de la pièce qui présente un souverain au réveil, congédiant le « fantôme injurieux » (v. 1) d'Aristobule qui a troublé son repos, n'est pas sans évoquer pour le lecteur/spectateur l'ouverture de *La Mariamne* d'Alexandre Hardy qui présente ce même fantôme sur la scène (et dans la liste des personnages, à la manière des tragédies renaissantes) invectivant violemment Hérode. L'héritage – jouant sur plusieurs niveaux de temporalité allant de la Renaissance aux années 1625⁷ – est ainsi rappelé à qui sait entendre, et congédié dans le même temps. Le fantôme, personnage hérité de la tragédie renaissante autant que de son continuateur Hardy, peut nous amener à interroger un autre type de spectralité, plus diffus, où ce qui revient n'est pas toujours le fruit d'un héritage assumé et pris en charge par l'écriture. De plus, cette ouverture qui présente sur scène le corps ému d'un roi plein de colère et d'horreur est une quasi-scène de fureur⁸. La fureur est encore une « topique⁹ » héritée de la tragédie renaissante, dont on peut interroger la présence constante dans le théâtre de Tristan, à nouveau frais peut-être...

§5

Ainsi hériter peut avoir un sens actif, celui de reprendre à son compte, d'« acquiescer au passé » en exerçant une volonté et une liberté, pour accepter, refuser ou jouer avec des traditions. Mais l'héritier est aussi pris dans des modes de transmission passive, de répétition marquée par le trauma, où ce qui est impossible à nommer ne peut plus se transmettre qu'indirectement¹⁰. Sandrine Berregard a rendu compte du premier sens de

⁷La pièce de Hardy aurait été jouée dans les années 1610 et publiée en 1625.

⁸La faible amplitude de la scène et la sortie d'un état de songe pour le personnage peuvent nous faire hésiter sur la qualification de la scène comme fureur.

⁹Voir Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.

¹⁰Cette double possibilité de l'hériter est présentée par H. Merlin Kajman dans son appel à communications pour le colloque « Hériter? », qui aura lieu en janvier 2024 (<<https://mtransitions.hypotheses.org/785>>. Page consultée le 11 novembre 2022). Nous lui empruntons la formule entre guillemets.

l'héritage (elle a montré comment Tristan travaille au croisement de multiples genres, tels la pastorale et la tragi-comédie, dont elle a mesuré l'influence dans *Osman* par exemple). Il semble que dans le cas de Tristan, le second sens du verbe « hériter » est à situer dans un contexte historique précis, celui d'une génération d'après-guerre. Les guerres civiles de religion ont marqué la fin de siècle et font encore brûler leurs feux jusqu'en 1629, malgré la pacification proposée par l'Édit de Nantes et renouvelée au fil des années par de multiples Édits et Paix. C'est une telle contextualisation que propose Hélène Merlin-Kajman dans son travail séminal sur *La Mariane*. Sa lecture d'Hérode comme possible figuration zélée de celui qui est pris dans une nostalgie de l'unité mystique du royaume – chère aux dévots de la fin du XVI^e siècle – permet de penser le resurgissement de cette figure en tragédie comme lieu d'une réélaboration politique, marquée cependant par son obscurcissement¹¹. Nous ferons nous aussi l'hypothèse d'un régime d'historicité (c'est-à-dire d'une articulation entre présent, passé et futur) propre à cette période postérieure à l'Édit de Nantes, dans laquelle s'inscrit Tristan L'Hermite. Dans le cadre de son théâtre, pour approcher cette difficile question des héritages littéraires et historiques – de leurs articulations ou nœuds – nous repartirons du motif de la fureur qui traverse les trois pièces, *La Mariane*, *La Mort de Sénèque*, *Osman*.

UN THÉÂTRE DE FURIEUX : MÉMOIRE DE LA TRAGÉDIE RENAISSANTE

§6

La fureur dans le théâtre renaissant est elle-même héritée du *furor* latin, et plus précisément sénèqueien¹². Saül, le roi furieux de Jean de la Taille, débordé par ses passions et le sentiment d'être abandonné de Dieu, en est un exemple parmi beaucoup d'autres¹³. Comme l'a montré Frédéric Sprogis, si la fureur n'est pas un élément définitoire du genre tragique,

¹¹ « Ce vilain “Hérode”, naguère anagramme d'Henri III, n'aurait-il pas lui-même, pour les spectateurs, les allures d'un spectre, ce spectre à la fois guerrier et assassiné que peut-être tout peuple traîne avec soi au sortir des guerres civiles, et plus particulièrement un peuple dont coup sur coup deux rois sont morts de la main d'un tyrannicide ? N'aurait-il pas la consistance d'une image à laquelle il est douloureux de devoir s'arracher, ne représenterait-il pas le désir nostalgique d'unité et de totalisation mystique qui habiterait encore obstinément les mémoires », Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 168. Sur l'idée d'une spectralité et d'une hantise des guerres civiles, on renvoie aussi à son article intitulé « Le Spectre ou la décomposition du nom », dans *Dramaturgies de l'ombre*, dir. F. Lavocat et F. Lecerle, PUR, 2005, p. 211-227.

¹² Voir le travail de Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

¹³ Pour une présentation et une analyse plus fouillées des différents cas de fureur, nous renvoyons à la thèse de Frédéric Sprogis, « Le Cothurne d'Alecton : la fureur dans la tragédie française (1553-1653) », soutenue en 2019, à Sorbonne Université (dir. G. Forestier).

§7

elle s'installe néanmoins au cœur de la pratique tragique à partir de la « renaissance » du genre au XVI^e siècle. Au XVII^e, Tristan est un des auteurs qu'il identifie comme mettant au cœur de leur dramaturgie le personnage du furieux et ses élans spectaculaires¹⁴.

La Mariane est de loin la pièce où le terme de « fureur » apparaît le plus, appliqué par les personnages à une situation ou un caractère. Hérode lui-même commente sa transformation en furieux à la scène 4 de l'acte II, au moment où Mariane se refuse à lui dans sa chambre : « mon amour se transforme en furie » (v. 642). Il évoque ensuite, dans le récit qu'il donne de l'évènement à Salomé, les mouvements furieux de sa femme¹⁵. À l'acte III, se trouve le deuxième moment furieux, lorsque Hérode découvre que Soème a révélé à Mariane son ordre de la faire tuer s'il venait lui-même à périr. Il imagine alors qu'elle a monnayé cette information contre les « faveurs » de son corps (III, 2, v. 977). Cette fureur est encore une fureur amoureuse qui se nomme comme telle et s'origine dans une jalousie soupçonneuse¹⁶. Ainsi, alors même que ce débordement le concerne régulièrement, il se montre capable, paradoxalement, de le nommer par le terme de « fureur ». C'est encore le cas à l'acte V, la troisième et la plus spectaculaire occurrence de la fureur : Hérode évoque son « aveugle furie¹⁷ » dont il se repent, car elle a causé la mort de la femme qu'il aime, il ressaisit ainsi le mobile passionnel qui a été le sien pendant les quatre premiers actes ; en revanche ce sont bien les personnages qui l'entourent, spectateurs internes de son désordre, qui nomment le trouble qui le saisit à l'acte V¹⁸. C'est une caractéristique récurrente des scènes de fureur, et ce déjà au XVI^e siècle, que d'être théâtralisées et médiatisées, c'est-à-dire rendues visibles et compréhensibles au spectateur par un spectateur interne à la pièce. *Saül le furieux*, par exemple, s'ouvre sur une hallucination furieuse du souverain immédiatement commentée par Jonathe, et le début de l'acte II présente l'écuyer qui décrit le roi endormi et son réveil furieux¹⁹.

¹⁴À cette topique de la fureur, s'ajoute la question des songes et de leur interprétation. Le caractère cyclique de *La Mariane* qui s'ouvre et se ferme sur l'exposition du corps impuissant du souverain, la construction de la pièce qui place la catastrophe à la fin de l'acte IV laissant la part belle à la déploration et au lyrisme de la parole d'Hérode, sont autant d'éléments qui font signe vers la tragédie de la Renaissance.

¹⁵« Ses yeux étincelaient d'une injuste colère, / Et dans ses mouvements cruels et furieux, / Elle m'a dit des mots fort injurieux » (II, 5, v. 674-676).

¹⁶« De colère et d'horreur tous mes sens sont troublés ; / La fureur me saisit, et ce cruel outrage, / Me mettant hors de moi, m'abandonne à la rage. » (III, 2, v. 966-968)

¹⁷« Et troublé toutefois d'une aveugle furie, je t'ai vraiment traitée avecque barbarie. / Mais à tout l'Univers je m'en viens accuser » (V, 3, v. 1787-1789).

¹⁸« transport » v. 1579, « manie » v. 1663, « frénésie » et « trouble de son âme » v. 1734, « ennui » v. 1743, etc. Notons la variété des termes utilisés.

¹⁹« Mais le voici levé, voyez comme ces yeux / Étincellent encor' d'un regard furieux », Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *Tragédie prise de la Bible. Faite selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques*,

§8

Chez Hérode, cet état furieux est marqué par une alternance entre l'oubli (qui pourrait se lire comme une forme de déni) et la mémoire de la perte²⁰. Elle trouve son équivalent scénique dans une succession de transports, pertes de connaissance et retours à soi d'Hérode²¹. La leçon tirée par Narbal dans la maxime finale (« Et les rois bien souvent sont esclaves d'eux-mêmes », v. 1812) donne à la fureur une dimension morale, car elle forme tantôt la faute, tantôt le châtiment d'Hérode²². Tout l'acte V, fait de redécouvertes successives de la mort de Mariane (trois en tout), peut ainsi apparaître comme l'équivalent du supplice répété des grands condamnés du Tartare ou comme l'effet de la christianisation de l'histoire opérée par Tristan.

§9

Mais l'autre élément signifiant dans cette pièce est la généralisation de la fureur qui concerne aussi bien Hérode que Mariane. Outre le commentaire d'Hérode, citons aussi la lecture de Salomé qui la voit comme une « furie²³ » proche d'une Érinye, lorsqu'elle

Paris, F. Morel, 1572, p. 13. Dans *La Mariane*, on peut aussi commenter l'enchaînement de la scène 2 à 3 de l'acte V : on voit entrer les spectateurs internes au drame d'Hérode (Salomé, Phéroré et Thare) qui commentent son attitude, ce qui suppose qu'Hérode, d'une part, s'est éloigné, et que, d'autre part, le comédien présente un jeu furieux identifiable. La mise en spectacle du furieux suppose ici l'ouverture d'une scène dans la scène, manière sans doute de proposer au spectateur externe une prise de distance avec la violence du furieux.

²⁰ « Ha ! Narbal, je commence à m'en ressouvenir, / Cet objet affligeant revient pour me punir ; / Et ma triste mémoire, en m'offrant son image / Devient en cet endroit fidèle à mon dommage. » (V, 3, v. 1753-1756)

²¹ Il y a bien un jeu de la fureur qui implique le corps de l'acteur tout entier (avec une insistance particulière sur les yeux, le visage notamment). Ce rôle tenu par Mondory « lui coûta bon », comme le signale Tallemant des Réaux, « car, comme il avait l'imagination forte, dans le moment il croyait quasi être ce qu'il représentait, et il lui tomba en jouant ce rôle une apoplexie sur la langue qui l'a empêché de jouer depuis. » (Gabriel Guéret, *Le Parnasse réformé*, Paris, T. Jolly, 1668). Il n'est pas anodin que cette apoplexie intervienne dans le rôle du furieux, dont le débordement passionnel aurait comme contaminé son interprète, faisant disparaître le « quasi » mentionné par Guéret. Des fureurs d'Hérode à celle d'Oreste qui furent fatales à l'acteur Montfleury, il semble que la fureur soit autant l'occasion d'un « chef-d'œuvre » pour le comédien du XVII^e siècle, que le lieu d'une confusion dangereuse. Cette confusion entre rôle et personne dont H. Merlin-Kajman a montré qu'elle relance, sur un autre plan, le questionnement sur la division du sujet, hérité des guerres civiles (*L'Absolutisme dans les lettres*, op. cit.)

²² C'est la différence entre fureur et mélancolie. Sur cette distinction, on renvoie aux pages éclairantes de F. Sprogis, op. cit. p. 217-221. « L'explication médicale et humorale ne suffit donc pas à interpréter et comprendre l'attitude des furieux de la tragédie française moderne. La fureur devient, dès la renaissance de la tragédie, un élément central de l'identité tragique parce que le furieux, en se livrant à un mauvais comportement, parce qu'il n'a pas maîtrisé ses passions, commet la faute qui entraîne la catastrophe. L'héritage moderne de la représentation de la fureur joue sur la relecture morale d'Aristote : la faute tragique, *hamartia*, s'assimile au péché, et la fureur en est soit l'expression, soit la punition. », p. 221.

²³ Elle évoque le peuple mutiné : « Il viendrait de vos mains tirer cette Furie, / On la verrait marcher avecque le flambeau / Pour brûler le palais, et vous mettre au tombeau. / Quand pour votre malheur cette

l'accuse de comploter la perte d'Hérode et le soulèvement du peuple. La fureur prend ici une couleur politique certaine (toute machiavélique, car sous prétexte de se préoccuper de la sûreté de l'État, Salomé veut éliminer la reine dont elle jalouse l'influence sur son frère). Hors de ce regard très situé de Salomé, il est certain que la colère ou fureur de Mariane est à relier à une dynamique mémorielle obsédante. Comme elle le rappelle à Dina au début de l'acte II, la tragique histoire de ses parents et celle d'Aristobule ne quittent pas sa mémoire : « je les vois tout sanglants et tout défigurés » (II, 1, v. 386). L'image intérieure, que le texte matérialise par la figure récurrente de l'hypotypose, est au cœur des furies des deux protagonistes. Cependant le trajet de Mariane inverse celui d'Hérode, car elle abandonne sa colère des actes II et III pour une tranquillité d'âme et une absence d'émotion toute stoïciennes, que décrit Narbal dans le récit qu'il fait de sa mort (v. 1485 sq).

§IO

La Mort de Sénèque offre la même alternance entre une furie amoureuse, celle de Procule, décrite par Épicaris comme principe explicatif de son comportement et de sa dénonciation calomnieuse (III, 1, v. 783 et 803), et une furie politique, celle qui caractérise les crimes sanglants de Néron tels qu'Épicaris les décrit²⁴. La fureur s'actualise à l'acte V, après le récit de la mort de Sénèque marqué par la même émotion contenue que manifestait Mariane. Néron fait alors exploser sa colère et son remords. Il décrit son âme qui « ne peut plus se remettre dans sa première assiette », il s'agit là d'une des définitions de la fureur²⁵. Et ce débordement donne lieu à une hallucination de Néron qui croit voir une Érinye infernale :

Une Érinye infernale à mes yeux se présente;
 Un fantôme sanglant me presse et m'épouvante.
 Ne vois-je pas venir des bourreaux inhumains
 Qui tiennent des serpents et des fouets en leurs mains ? (V, 4, v. 1851-1854)

§II

Le motif est très ancien, les Érinyes renvoient aux trois figures d'Alecto, Mégère et Tisiphone, de l'Antiquité à la Renaissance, que l'on pense aux tragédies de Garnier (*Hippolyte*)

Érinye infernale, / Aurait fait dans l'État une forte cabale, / Vous auriez du regret [...] » (IV, 1, v. 1224-1229).

²⁴ « Mais depuis que tu cours où la fureur te guide, / Que tu te rends cruel, ingrat et parricide, / Que tu rôdes la nuit, et que tu tiens à jeu / Les titres de voleur et ceux de boutefeux / Je te hais comme un monstre abîmé dans le crime » (*La Mort de Sénèque*, III, 3, v. 1739-1743).

²⁵ « Je ne sais ce que j'ai. / Tous mes sens sont troublés, et mon âme inquiète / Ne peut plus se remettre en sa première assiette : / Je brûle de colère et frissonne d'effroi ; / Je forçène, j'enrage, et je ne sais pourquoi » (V, 4., v. 1846-1850). Une des définitions de la furie par Furetière le formule : elle se « dit aussi des violents mouvements de l'âme, des enthousiasmes qui la mettent hors de son assiette ordinaire. »

ou de La Péruse (*Médée*). C'est ce qui place ce dénouement dans l'héritage assumé de la tragédie renaissante selon Frédéric Sprogis. Mais on peut proposer deux lectures de cette Érinnye : elle figurerait tout d'abord l'épouse de Néron assassinée, Octavie, déjà métaphorisée en serpent et en monstre infernal à la scène 1 de l'acte I. Toutefois l'on peut y voir aussi la figure d'Épicaris, fantôme sanglant de la torture qu'elle a subie. Dans une réplique précédente, Néron l'appelait d'ailleurs explicitement Alecton²⁶, ce qui conforte cette hypothèse²⁷. Enfin, l'appel au tyrannicide final nous rappelle celui d'Hérode à l'acte V, injuriant le peuple juif (son peuple) devant sa passivité et son incapacité à le tuer. Dans les deux cas, la fureur autodestructrice sanctionnerait ainsi la tyrannie lorsqu'elle s'attaque à l'innocent²⁸.

§12

Mais *Osman*, a contrario des deux autres pièces, serait le lieu d'une « atténuation de la fureur²⁹ ». Selon Frédéric Sprogis, en effet, « la furie n'advient pas », car la fille du Muphti renonce à sa vengeance à l'acte V, voyant Osman défait au profit de son oncle. On peut tout de même s'interroger sur la scène de dénouement qui voit la fille du Muphti se donner la mort, suivie par Fatime, après une série de visions d'Osman en gloire (V, 4, v. 1586-1600). Les anaphores « je vois » et « j'aperçois » scandent le passage et dessinent une série d'hypotyposes qui embrassent la vie d'Osman du retour de Pologne jusqu'à son apparition finale, en gloire. Si le corps furieux ne se manifeste peut-être que dans le geste du suicide (et les *trois* coups de poignard, qui signalent bien un excès physique de la part de la jeune femme), en revanche la saturation de la parole par les images mentales (toujours portées par la figure de l'hypotypose) n'est pas sans rappeler les visions de Néron et celles d'Hérode au moment de leurs fureurs. Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle on a bien ici une scène de fureur amoureuse, il semble que le motif de la perte et du passé obsédant soit systématiquement lié aux fureurs tragiques chez Tristan.

§13

Il reste néanmoins une dernière occurrence à considérer dans *Osman*, et non des moindres : c'est celle de la fureur pour désigner l'action d'une puissance, qu'elle émane d'une force naturelle ou du peuple (on retrouve les deux associées dans une définition

²⁶ « Ô nouvelle Alecton que l'Enfer a vomie ! » (V, 3, v. 1727).

²⁷ C'est aussi celle de Jérôme Laubner sur ce dénouement, dans « “Tant de chimères et de monstres fantasques”. Les visions intérieures dans les tragédies de Tristan L'Hermite », *Cahiers Tristan L'Hermite*, n° 39, 2017, p. 41-55. L'article est disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.lesamisdetristan.org/_files/ugd/cc9aff_39ed886b35ad450abefdbfo28f4455a3.pdf. Page consultée le 11 novembre 2022.

²⁸ Pour cet appel au tyrannicide dans *La Mort des Sénèque*, voir les v. 1855-1861.

²⁹ F. Sprogis, *op. cit.*, p. 371 et 380.

de Furetière³⁰). Lodia, le précepteur d'Osman, utilise l'image de la fureur des flots³¹ pour évoquer la milice furieuse et menaçante. Puis le *capigi* interpelle les soldats et leurs chefs présents sur la scène à l'acte IV en utilisant le terme³². Le renversement de pouvoir à l'acte V sera décrit par Osman lui-même comme l'effet du feu des furies, ce qu'actualise le vers : « D'ici la raison est bannie » (V, 1, v. 1254). La fureur suppose en effet un renoncement à la puissance raisonnée (à nuancer dans le cas d'Hérode cependant). Enfin, la fille du Muphti traitera de « furieux » ceux qui achèveront Osman en le décapitant (malgré une légère ambiguïté dans l'enchaînement des répliques qui pourrait laisser croire que la furie caractérise Osman se débattant et n'hésitant pas à manger ses ennemis³³...).

§14

De ce rapide parcours on peut tirer quelques conclusions, il semble en effet que la fureur puisse s'inscrire dans des polarités très différentes, oscillant entre singulier et collectif (*Osman*), touchant aussi bien la victime (Mariane, la fille du Muphti, les conjurés) que le tyran (Hérode, Néron). Elle peut être déclenchée par des énergies amoureuses aussi bien que politiques. Peut-on alors parler d'un « lieu vide³⁴ », comme le suggère Frédéric Sprogis, lieu dont les usages politiques comme dramaturgiques peuvent varier d'une pièce à l'autre ?

LA FUREUR TRAUMATIQUE : QUEL HÉRITAGE ?

§15

Derrière cette diversité des usages, il nous semble pourtant qu'il faut souligner une profonde continuité formelle et anthropologique chez Tristan. En effet, la fureur est souvent liée à la figure de l'hypotypose, et on la retrouve notamment dans les trois dénouements de la pièce. L'hypotypose qui « représente les choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous³⁵ » est par essence une figure mémorielle puisque l'absent est souvent situé dans le passé. Ainsi les moments de fureur dans le théâtre tristanien, particulièrement dans ses dénouements, sont aussi

³⁰Fureur « se dit aussi des orages. La *fureur* des vents, des tempêtes, des torrents, de la mer, étonne les plus hardis. La *fureur* d'une populace émue est épouvantable. »

³¹« Mais la fureur des vents, l'orgueil des flots mutins » (IV, 1, v. 947), et plus loin « Tu sais que ta milice est toute mécontente. / Et qu'elle est en fureur autour de toi flottante. » (v. 957-958).

³²« Musulmans, qui vous meut ? qui vous met en fureur ? » (IV, 3, v. 1063).

³³La fin du récit évoque cet épisode anthropophage : « il en tient quelques-uns qu'avec les dents il mange » puis « D'autres prennent le temps de le venir charger, / Et lui coupent le col sans courir aucun danger. » La Fille du Muphti enchaîne : « Ô brutale furie ! ô cruauté barbare ! / A-t-on pu l'exercer sur un sujet si rare ? » (V, 4., v. 1565-1569)

³⁴F. Sprogis, *op. cit.*, p. 509.

³⁵Quintilien, *Institution oratoire*, livre VI, 2, 29, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 32.

des moments de récapitulation qui font revenir les figures du passé, non pas par le biais d'une apparition scénique, mais sous la forme d'images mentales évoquant chez Tristan un passé qui ne passe pas, un passé toujours présent qui conduit à la mort (*Osman*) ou à la quasi mort (le transport d'Hérode, l'appel à la destruction de Néron). Ainsi le « fantôme » presse et étrangle Néron dans sa vision, Mariane apparaît dans la nue à Hérode, comme une nouvelle divinité qu'il aspire à rejoindre. Et *Osman* est la pièce qui pousse le plus loin la hantise, car le souverain déchu est *dans* l'esprit de la fille du Muphti, ce dont témoignent les vers :

On ne l'a point détruit, encore qu'on l'ait surpris,
Il nage dans mon sang, il court dans mes esprits;
Avec son insolence, avec son injustice,
Il subsiste en mon cœur, mais il faut qu'il périclise. (V, 4, v. 1598-1601)

§16 Les prépositions, étonnantes, signalent bien le lien d'occupation et d'inclusion de l'image de l'homme aimé dans la femme. Cette inclusion rend particulièrement efficace le pouvoir de l'image sur le personnage de la fille du Muphti qui se donne la mort pour tuer véritablement le disparu³⁶.

§17 On retrouve ce même lien entre fureur, mémoire et images agissantes dans *Le Page disgracié*. Le roman fut publié en 1643, soit peu avant la date présumée pour la représentation d'*Osman* et peu avant la publication de *La Mort de Sénèque*. La disgrâce du page est justement causée par un épisode de fureur. Dans un état de mélancolie et de rêverie causé par l'éloignement de son maître, il heurte un autre homme, des mots sont échangés, les épées sorties, et le page, perdant toute raison, traverse son ennemi de coups jusqu'à être empêché par des gardes d'en donner davantage. Le motif intervient régulièrement dans les différents duels ou altercations que le page rencontre³⁷, l'occurrence la plus spectaculaire se trouvant dans les chapitres LIII et LIV.

§18 Le chapitre LIII a pour cadre le siège de Montauban, mené par Louis XIII en 1621 pour mettre fin aux révoltes protestantes dans le Sud-Ouest. Une étrange fièvre se répand dans les armées³⁸ ; le page lui-même est touché par ce mal dont le premier effet est de le

³⁶Sur la question des images agissantes, on renvoie à Jérôme Laubner, art. cit.

³⁷On renvoie par exemple au chapitre XXXVII du *Page disgracié* et au duel avec l'écuyer aux « yeux pleins de furie » (*op. cit.*, p. 139) qui rejoue la scène de disgrâce initiale pour en proposer une sorte de réparation. Voir aussi la bacchante « transportée de je ne sais quelle fureur » (*op. cit.*, p. 95) qui vomit son vin sur les cheveux du page, dans une version burlesque de la Furie.

³⁸Il s'agirait de cas de fièvre pourpre, liés à la putréfaction des cadavres entre autres. Ces épidémies imposèrent au roi de retirer ses troupes de la ville.

faire parler sans discontinuer, en évoquant l'ensemble de ses connaissances médicales à voix haute devant un chirurgien³⁹. L'autre mémoire qui hante le malade est celle de la belle Anglaise séduite lors de l'épisode central du roman. Le cœur « arraché » dans la vision du malade rend impossible sa guérison selon lui⁴⁰. Mais très rapidement ce « théâtre » de mémoire mêle « le tragique au ridicule⁴¹ ». On trouve ainsi le récit d'une violence exercée contre le chirurgien venu lui ausculter le bras, à qui le page rompt justement l'os du bras, « croyant que c'était quelque petit démon qui venait là pour [l]e tenter⁴² ». Semble s'esquisser ici la scène de fureur topique qui entremêle mémoire intempestive, hallucination et violence physique. Pourtant cette fureur (jamais nommée) est interrompue et le chapitre se conclut sur le relatif apprivoisement du « lion » qu'était devenu le page.

§19

C'est au chapitre suivant que le terme de « furieux » apparaît pour qualifier le comportement d'un autre malade bien plus inquiétant. Il est d'abord décrit comme un bon garçon : il amène un religieux auprès de l'un de ses amis malades pour les derniers sacrements, quand il est à son tour frappé par ce mal : « il en perdit sur-le-champ la connaissance ». Il commence à croire qu'il est un Dieu et veut guérir son ami. Le religieux lui parle :

mais cet insensé furieux, au lieu d'avoir égard à ses remontrances, s'en irrita jusqu'au dernier point et, le prenant pour un mauvais ange, se mit à lui dire des injures puis à le frapper outrageusement. Le compagnon du religieux entreprit de faire les holà et fut battu de telle sorte qu'il fut contraint de s'enfuir, mais le fol, ayant fermé la porte du verrou, revient sur l'autre, auquel il donna tant de coups d'un gril qu'il rencontra fortuitement sous la cheminée que ce bon religieux en mourut quelque temps après ; et pour le furieux frénétique, il fallut vingt hommes pour le prendre et le lier, tant il était vigoureux et fort, et l'on n'eut point de raison de lui, qu'on ne lui eût ouvert la veine aux deux bras et que l'on n'en eût tiré seize onces de sang⁴³.

§20

Ce furieux sanguinaire qu'il faut finalement saigner parcourt certaines des étapes mentionnées dans le cadre des fureurs tragiques (évanouissement, vision agissante, violence physique) mais la violence prend une dimension nouvelle en ce qu'elle est exclusivement

³⁹ « Ce mal attaqua mon cerveau et me mit dans de merveilleuses rêveries. Comme j'avais beaucoup de différentes images dans la mémoire, je parlais presque incessamment et débitais des choses si peu ordinaires que toute la ville où l'on m'avait fait porter pour me traiter eut de la curiosité pour me voir. » (*Le Page disgracié*, op. cit., p. 306.)

⁴⁰ « [...] je me figurai de ce grand emplâtre, qui était noir, que c'était une ouverture en mon corps, par où la belle Anglaise que j'avais aimée m'avait arraché le cœur » (*ibid.*, p. 307).

⁴¹ *Ibid.* Notons que la métaphore théâtrale est constante dans l'évocation de la maladie.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 309-310.

ournée vers autrui et semble arbitraire dans le choix de ses victimes (un « bon père » venu pour aider). L'introduction de l'épisode par le groupe nominal « pièce ridicule » fait contraste avec la conclusion qui abandonne son lecteur à la violence nue du furieux. La tragédie, au contraire, propose des contrepoints en la figure des spectateurs internes sur scène qui commentent la fureur et empêchent ainsi la pure sidération du spectateur externe. C'est surtout vrai dans *La Mariane*, si l'on pense par exemple aux différents spectateurs internes comme Narbal ou le capitaine des gardes qui proposent des lectures différentes du transport de leur souverain : physiologique pour le capitaine, morale pour Narbal. Néron, en revanche, ne trouve pas tellement de contrepoint dans son appel à la destruction généralisée et la fille du muphti se donne la mort, suivie par Fatime qui clôt la pièce en évoquant leur tombeau commun. La valeur cathartique de ces deux dénouements semble ainsi moins facile à dégager que dans le cas de *La Mariane* ; ils font davantage signe vers la mélancolie et la sidération qui opèrent dans les deux chapitres mentionnés du *Page*.

§21

Une autre différence entre ces fureurs tient à la nature des images agissantes, exclusivement religieuses dans le cadre des deux furieux de la fin du *Page disgracié*. On peut l'expliquer par le contexte dans lequel s'inscrivent ces épisodes de maladies, celui des guerres civiles de religion qui continuent de mobiliser les jeunes nobles dans le Sud et l'Ouest la France et auxquelles Tristan a participé en tant que page et soldat, au service du roi Louis XIII⁴⁴. Dans le roman, la fureur qui annihile toute empathie du furieux et sidère le lecteur, sans offrir de place à sa pitié, est donc révélatrice selon nous d'un « trauma⁴⁵ » historique qui circule dans le texte et bloque le partage émotionnel du narrateur⁴⁶.

§22

Le théâtre de Tristan dans les années 1630-1640 se garde de référence explicite à cette actualité⁴⁷. Mais si ce théâtre n'en dit rien, il semble pourtant qu'il en sait quelque chose.

⁴⁴La reddition de La Rochelle en 1629 signe, pour beaucoup d'historiens actuels, un arrêt relatif de ces combats.

⁴⁵Un des effets du trauma historique est en effet l'anesthésie. Voir Patrice Loraux, « Les disparus », dans « L'art et la mémoire des camps. Représenter et exterminer », dir. J.-L. Nancy, *Le Genre humain*, n° 36, Seuil, 2001, p. 41-57. On renvoie aussi à la réflexion d'Hélène Merlin-Kajman sur le partage traumatique, qu'elle oppose au partage transitionnel, notamment dans *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Éditions Ithaque, coll. « Theoria incognita », 2016.

⁴⁶Ce pourrait être une manière de rendre compte de l'effet plus général de ce texte qui fait alterner des sensations de violence extrême avec le rire des épisodes burlesques.

⁴⁷À la différence des tragédies de la Renaissance dont les épîtres et le paratexte se positionnent régulièrement par rapport à l'histoire tragique du temps, Tristan ne fait aucune allusion aux guerres civiles dans les pièces liminaires entourant *La Mariane* et *La Mort de Sénèque*. On est bien après les derniers conflits marquants entre le roi et les villes protestantes. De même, la tragédie d'actualité encore présente au

L'intérêt de Tristan pour les scènes de fureurs est légèrement décalé par rapport au théâtre qui s'invente en même temps que le sien, et qui est marqué par un affaiblissement général du motif et de sa représentation⁴⁸. Cette singularité tristanienne fait signe vers un passé littéraire (c'est la thèse de l'archaïsme de ses tragédies), autant que vers un passé difficile à nommer, car partiellement innommable (traumatique). On pense au beau vers de René Char : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament ». C'est de l'« inoublié » des guerres civiles, cette mémoire sans nom et sans testament, dont hériterait, peut-être, le théâtre de Tristan.

Quelques mots à propos de : Tiphaine Pocquet

Tiphaine Pocquet est maîtresse de conférences en littérature du XVII^e siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle. Autrice d'une thèse de doctorat sur « La mémoire de l'oubli dans la tragédie française entre 1629 et 1653 » (à paraître chez Droz), elle a publié plusieurs articles sur le sujet et plus largement sur le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles (Garnier, La Taille, Du Ryer, Scudéry, Corneille). Membre du mouvement Transitions (EA 174), elle est engagée actuellement dans la co-organisation d'un colloque international qui aura lieu du 23 au 25 novembre 2023 : « Hériter ? »

XVI^e siècle (quoique minoritaire) disparaît en 1629. Voir C. Bouteille-Meister, « Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux, 1554-1629 », thèse de doctorat soutenue à l'université Paris Ouest Nanterre, 2011 (dir. Christian Biet). On se permet également de renvoyer à notre thèse : « Mémoire de l'oubli. La tragédie française entre 1629 et 1653 », soutenue à l'université Sorbonne Nouvelle, 2017 (dir. Hélène Merlin-Kajman).

⁴⁸La fureur ne disparaît pas complètement, mais change de nature, comme l'explique F. Sprogis : « relue à la lumière des règles, la fureur devient un ornement que les dramaturges n'hésitent pas à utiliser, sans risque de voir leurs scènes contrevenir à la bienséance. Les tragédies conservent le motif tragique mais en le subordonnant à des impératifs scéniques qui le cantonnent au discours métaphorique ou thématique » (*op. cit.*, p. 369). Et encore : « À la fin des années 1630, aucune pièce portant sur des sujets nouveaux ne donne une place importante à la fureur. » (p. 376).

Pour citer cet article

Tiphaine Pocquet, « De quelle mémoire hérite le théâtre de Tristan L’Hermite ? La Fureur et le trauma », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022 , mis à jour le : 17/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=742>.

La dramaturgie des objets dans la tragédie tristannienne *La Mariane, La Mort de Sénèque, Osman*

Véronique Adam

§I

Le caractère polygraphe de Tristan L’Hermite importe tout particulièrement lorsque l’on considère ses écrits sous l’angle des objets. Ils exposent une frontière nette entre son écriture théâtrale et sa pratique poétique ou romanesque, tout en révélant une porosité entre ces genres convoquant ou détournant certains accessoires communs. La cohérence, la valeur et la fonction de l’objet dans ses tragédies laissent aussi apparaître une véritable dramaturgie de l’objet propre au poème dramatique, notamment dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *Osman*¹, si bien que l’objet n’y est pas qu’un accessoire dont on pourrait se passer, mais un élément déterminant de la distribution, de la construction du personnage, de la structure ou enfin de la théâtralité même des intrigues. L’objet est éminemment théâtral, d’une part parce que son sens classique consiste justement à être

¹Les références aux œuvres sont données dans l’édition au programme de l’agrégation 2023 : Tristan L’Hermite, *Les Tragédies*, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2009.

ce que l'on regarde², d'autre part parce que, lorsqu'il est politique, Tristan apporte au vocable qui le désigne, une densité de signes et de sens tragiques. Nous examinerons donc d'abord l'incidence des objets politiques, métonymies ou symboles reliés au roi, dans la structure et la distribution des trois tragédies mentionnées, puis nous observerons leur contribution à la création de l'illusion théâtrale et enfin l'appropriation générique des objets devenus instruments tragiques, bien différents de l'usage que Tristan propose dans ses œuvres romanesques ou relevant de la poésie lyrique ou héroïque.

LES OBJETS POLITIQUES

§2 L'objet théâtral, comme l'a bien illustré Anne Ubersfeld en analysant les drames hugoliens³, dispose habituellement de trois niveaux de lecture : il est représenté dans sa fonction utilitaire, sa relation métonymique à un rôle ou un personnage, ou enfin métaphorique d'une valeur. Dans les trois tragédies de Tristan, les objets convoqués relient le fonctionnement du politique à ces trois niveaux et exposent ce faisant la nature même du pouvoir, mais la fonction métonymique prédomine.

§3 Majoritairement représentés, les attributs du roi, de l'empereur ou du sultan sont mentionnés pour le renvoyer métonymiquement à sa fonction ou à son rôle : les vocables *couronne*, *tiare*, *sceptre*⁴ ou leur dérivé (couronner) sont les plus fréquents : tantôt assignés au gouvernant (Néron, Hérode, Osman), tantôt à leur opposant (Aristobule, le Mufti). Rares dans *La Mort de Sénèque*, ces objets sont récurrents dans le discours de *La Mariane* ou d'*Osman*, reliés au roi, à ceux qui l'ont précédé ou lui succéderont au pouvoir. Osman mentionne même à cinq reprises dans une même scène sa couronne, signe du sultan tout autant qu'objet visible de son inquiétude. Généralement, l'objet politique se double d'une valeur lorsqu'il est mentionné (puissance, gloire, honneur) si bien que sa nature symbolique est explicitée. Il est aussi coordonné avec un autre objet destiné à mettre en évidence la couleur locale de la pièce, une vraisemblance du cadre : l'orientalisation d'*Osman* relie par exemple couronne et turban (v. 1207, 1273), celle de *La Mariane*, couronne et mitre (v. 116) tandis que *La Mort de Sénèque* n'évoque que la couronne

²Les définitions de termes sont empruntées à l'édition du dictionnaire d'Antoine Furetière (Arnout et Reinier Leers, La Haye & Rotterdam, 1690). L'objet est « ce qui est opposé à notre vue, ou qui frappe nos autres sens, ou qui se représente à notre imagination ».

³A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Victor Hugo* [1974], Paris, José Corti, 2001, p. 718-727.

⁴Couronne : *La Mariane*, v. 116, 163, 864, 1095, 1719, 1768; *La Mort de Sénèque* : couronner : v. 939, 1454, couronne : v. 1612; *Osman* : v. 57, 1212, 1272, 1278, 1330, 1375. Tiare : *La Mariane*, v. 462, III. Sceptre : *La Mariane*, v. 286, III2; *Osman*, v. 66.

romaine. L'orientalisation par l'objet inscrit dans un cadre lointain et barbare se poursuit également pour les armes du politique : si Hérode et Néron s'en tiennent à des armes classiques ou leurs dérivés (*fer, armes, poignard, poignarder, épée*⁵), Osman se voit offrir toute une gamme d'outils guerriers de taille variée : *sabre, cimenterre, coutelas*⁶. La panoplie du sultan est plus variée.

§4

La variété comme la répétition des attributs politiques assurent un partage des rôles et de la distribution de la pièce : en assignant métonymiquement un objet au roi, on le distingue d'autres personnages pour suggérer des relations interpersonnelles d'alliance ou d'opposition. D'une part, certains protagonistes occupent en effet des fonctions opposées à celles des puissants, tel Sénèque, incarnant la sagesse, portée par ses livres et ses tablettes, contrecarrant la violence de Néron. D'autre part, pour montrer l'usurpation ou la faiblesse du prince, on offre un rôle de puissant à d'autres figures, destinées à exposer une différence de niveau et de morale dans la pratique du pouvoir. Ainsi Aristobule apparaît en songe privé de sa tiare (v. III) légitime et de ses riches vêtements suggérant d'une manière paradoxale, une forme de supériorité originelle, morale du frère de Mariane, un raffinement qui perdu et volé, vient dénoncer la monstruosité d'Hérode, devenu roi par accident et capable d'assassiner ses opposants. Toujours pour suggérer l'usurpation du pouvoir, Mariane mentionne deux fois les couronnes plurielles de sa propre famille ou celles qui l'attendent à sa mort (v. 364, 866) si bien qu'Hérode, fort de son unique couronne bien mal acquise, se trouve dénoncé pour avoir pris un pouvoir qu'il n'a ni hérité de sa famille ni réussi à prendre légitimement à son épouse. Lorsqu'elle meurt, Mariane reçoit même couronne et palme (v. 1770), instruments visibles d'une gloire inaccessible à Hérode. La nature de la couronne nuancée par une valeur et un second objet expose la relation entre Mariane et son frère, même si leur couronne n'est plus que virtuelle. Sabine comprend bien la nécessité de convertir l'objet politique en vision plus signifiante quitte à inventer de nouveaux instruments plus symboliques : dans *La Mort de Sénèque*, Sabine prétend devant son époux avoir rêvé que deux personnages, figures de la nature et de l'ivresse, « l'un couronné d'épis, l'autre de raisins meurs » (v. 938), remportaient une victoire sur le Dieu de la Guerre et sauvaient Néron. Ce faisant, elle suggère que l'empereur aimant plaisir et ivresse n'est pas un guerrier : la couronne végétale pour ce roi privé de palme n'est pas pour autant une couronne de laurier. Enfin, Osman se retrouve confronté à un complot dont les fomenteurs sont munis d'une hache, une arme de bourreau bien rustre au regard de son cimenterre et des diamants qui ornent la couronne du sultan. Sans doute est-ce le

⁵ *La Mariane* : v. 187, 1606, 1619, 1575; *La Mort de Sénèque* : v. 323, 425, 432, 470, 743, 1034, 1035, 1125, 1591.

⁶ *Osman* : v. 12, 775, 1540, 1543, 1409.

seul puissant à préserver une forme de sublime qu'Hérode et Néron sont incapables de représenter.

§5

Si la palme, la couronne familiale ou la hache organisent le partage des rôles et les frontières entre personnages et tragédies, certains objets assurent au contraire la cohérence dans la construction dramaturgique : la pique apparaît comme l'arme type des opposants du pouvoir : pour Hérode qui se voit menacé par « des piques hérissées » et des « javelles » (v. 195-196), pour Osman dont la tête finit sur la pique de ses assassins (v. 1574). Ces piques suggèrent aussi, peut-être, la distance que le puissant maintient, contraignant ses adversaires à lancer leurs flèches à défaut de pouvoir le toucher. La distance royale est d'ailleurs manifestée par l'observation des objets : Néron, décrit dans sa trahison et sa violence arbitraire, se sert d'une arme secrète, imperceptible qu'il ne brandit pas directement, du poison, nous y reviendrons. Même lorsque Sénèque doit mourir, c'est au philosophe de choisir et de prendre une arme que ne touchera pas Néron, « flamme, eau, fer, poison » (v. 1534). La mise à mort de Mariane et d'Aristobule orchestrée par Hérode se fait par l'intermédiaire d'un serviteur traduisant l'impuissance du roi à commettre directement un crime. Au contraire, Osman, représenté en action, brandit ses armes et frappe de sa propre main. Cette différence entre les figures des rois offre une double lecture. Soit il s'agit de mettre en évidence une certaine grandeur du politique et du roi classique, cette distance échappant aux contingences humaines, une grandeur romaine ou judéo-chrétienne opposée à la barbarie ottomane capable de verser le sang. Soit Tristan expose la faiblesse du roi tantôt incapable d'un geste guerrier ou héroïque, tantôt inscrit dans une force extraordinaire, mais monstrueuse dans son résultat (mettre à mort ses proches, décimer une armée entière).

§6

En instaurant cette relation du puissant ou de ses adversaires avec des objets manifestes, Tristan traduit une vision sombre de l'exercice du pouvoir, vision qu'on pourrait qualifier de baroque et qui confère à la symbolique de l'objet politique, un cadre baroque. En effet, la couronne et l'arme sont toujours associées à une partie du corps, front, tête ou main, si bien que le corps politique ne fonctionne jamais comme un tout uni mais dans une vision parcellaire, décomposant les parties, en un blason tragique. Le corps royal, en dehors de celui d'Osman, n'apparaît pas drapé : ni vêtement, ni appareil notable, mais un titre et une tête ornée. Dès lors, perdre un objet politique signifie littéralement perdre la tête, soit en sombrant dans la folie, soit en perdant la vie. Hérode rêve que dans son songe il « perdai[t] à la fois et le sceptre et le jour » (v. 286) tandis que la Sultane, sœur d'Osman, le voit menacé et privé « de sceptre et de puissance » (v. 66). Osman sans sa puissance, massacré par ses opposants, finit d'ailleurs littéralement démembré, « le corps en deux », la tête « sur le fer d'une pique », « la moitié du bras droit de

l'autre [détachée] » (v. 1525-1574). Son corps maltraité est réduit à une tête brandie sur une pique : l'objet métonymique du roi, la couronne, disparaît au profit de la tête, qui comme elle domine la foule, moins pour révéler la supériorité du sultan que la finitude du politique.

§7 La lecture métonymique du corps royal traduit dès lors un destin tragique : voué à perdre son attribut principal, sa couronne ou la tête qui le porte, le corps politique apparaît couronné pour un temps éphémère. Là encore l'exercice provisoire du pouvoir exposé par l'objet royal s'oppose à la pérennité de l'objet attribué à un simple sujet. *Osman* expose bien cet aspect en opposant l'objet permanent d'une esclave au bien très éphémère du puissant : « l'innocente Fatime, à qui la chaîne plait, / Demeurera toujours esclave comme elle est » (v. 67). Fatime refuse même la couronne pour rester esclave. La fille du Mufti rêve de son côté en espérant sauver Osman qu'il ne soit plus qu'un soldat avec sa cuirasse (v. 1382) pour échapper à la mise à mort inéluctable du sultan. Cuirasse et chaîne sont des instruments bien plus sûrs que les objets de puissance.

§8 Tristan effectue de ce fait une lecture cicéronienne du pouvoir en la transposant dans des objets : arme et couronne, à l'instar de l'épée de Damoclès⁷, font vivre au roi l'expérience d'un danger permanent bien moins paisible que les chaînes ou la cuirasse de ses sujets, qui quoiqu'inconfortables, ne laissent aucune prise apparente à la menace. Dès lors, la nature et la qualité du pouvoir entrent en conflit avec un second objet qui l'accompagne et nuance sa valeur : cette fois l'opposition entre les objets n'est pas destinée à différencier les personnages, mais à montrer que l'objet politique est réversible : sa valeur morale, jointe à un second objet, peut alors être renversée voire détournée. C'est le cas dans *La Mariane*. La couronne d'Hérode se retrouve entachée d'immoralité lorsqu'il est représenté en même temps que l'union qu'il partage avec Mariane, par l'image conjointe d'un lit : par effet de contamination, l'avertissement de la pièce rappelait déjà qu'il avait usurpé le lit de Mariane. L'acte I montrait son épouse et son frère dénonçant le vol de leur couronne. La double usurpation du pouvoir et de son mariage, transposée sur la dualité du lit et de la couronne, se poursuit ensuite dans la pièce⁸ : la menace et la violence du pouvoir se manifestent d'autant plus que ce lit mène au cercueil. L'alliance des deux objets est réitérée jusque dans le dénouement dans lequel Hérode, mis face à la réalité, la perte de sa femme qu'il a menée de son lit au tombeau, s'évanouit et doit être porté par ses serviteurs dans un lit (v. 1802) désormais vide. Le caractère éphémère du pouvoir est conforté par le lit-cercueil.

⁷Cicéron, *Les Tusculanes*, livre VIII.

⁸*La Mariane*, v. 227, 1077, 1462, 1802.

§9

Le pouvoir entaché d'immoralité, menacé par la vacuité et le néant, se retrouve tout naturellement assigné à une forme de matérialité : en cela, le traitement par l'objet des rois tristanniens rappelle la leçon de Machiavel⁹ : le Prince doit s'assurer de la collaboration de ses courtisans en offrant des biens : Néron en particulier achète effectivement ses courtisans, parmi lesquels Sénèque, en leur offrant des biens à foison. Si le pouvoir se retrouve conforté par la gloire pour Mariane, il semble que pour Hérode ou Néron, l'exercice éphémère du pouvoir se manifeste en étant frappé d'immoralité et d'usurpation ou à tout le moins de corruption. Le pouvoir se vit sur le mode de l'avoir, plus que de l'être. Dès lors, l'usage récurrent du poignard et du poison par les deux rois ne fait que souligner leur bassesse : armes sans pompe, objets de trahison, ces moyens de défense peu bienséants révèlent que la couronne n'apporte aucune grandeur à ceux qui ne parviennent pas à en faire un usage moral. Ces outils dénoncent la part de mensonge et d'illusion dans l'apparat du tyran. La tragédie opèrerait un contraste notable entre le désir de violence du tyran et la bienséance du dramaturge qui n'expose pas explicitement sur scène les spectacles sanglants auxquels les tyrans contribuent.

§10

Précisément, le caractère spectaculaire et spéculaire de l'objet, en lieu et place d'un spectacle choquant, concurrence son rôle politique : métonymie d'une fonction, métaphore d'une valeur perdue (gloire, honneur), signe d'une immoralité notable, la couronne, comme d'autres objets, symboliques de l'éclat ou de l'extrême monstruosité du roi, servent aussi à éblouir les courtisans autant que les spectateurs. Le roi n'a rien de sublime mais il en a le lustre en apparence.

LES OBJETS ET L'ILLUSION THÉÂTRALE

§11

Le regard porté sur le tyran relève souvent d'une forme de surprise extrême : « épouvante », « étonnement » ou « stupeur¹⁰ ». Le roi est celui qui étonne et se retrouve étonné face à l'annonce d'un complot. La réaction du spectateur du pouvoir est amplifiée par la taille des objets qu'il expose (« grand armement¹¹ ») ou par leur richesse. Osman en particulier se voit doté d'un « riche » cimeterre, de « larges diamants brill[ant] de tous côtés » capables d'« éblou[ir] les yeux et frap[per] les esprits » et ses yeux mêmes lancent des « regards tout de flamme » avec « mille brillants¹² ». En cela, le roi et son tumulte s'écartent de la représentation usuelle du politique pour devenir un objet de

⁹Machiavel, *Le Prince*, Rouen et Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664 (trad.), p. 44 sq.

¹⁰*Osman*, v. 732, 816, 1539; *La Mariane*, v. 1048, 1158, 1167 etc.; *La Mort de Sénèque*, v. 1130, 1130, 1155.

¹¹*Osman*, v. 733.

¹²*Osman*, v. 725-750.

fascination médusant, « passant sur les fronts », « pénétra[nt] jusqu'à l'âme¹³ ». À l'instar de Méduse, le sultan pétrifie ses spectateurs : tels ces « vingt mille soldats [...] devenus muets comme des marbres glacés » (v. 789-790). Le roi est littéralement un objet, ce qu'on regarde et qui réifie le public, transformé en statue. Rappelons que le début du dix-septième siècle est marqué par une révolution dans la physique optique : contrairement à ce que pensaient les Anciens, l'œil pour voir ne lance pas des rayons sur les objets qu'il considère, ceux-ci viennent se refléter sur la rétine. Tristan, comme d'autres de ses contemporains, joue encore sur la croyance des Anciens tout en convoquant la science moderne : le tyran échappe aux règles de l'optique moderne en projetant sur ses spectateurs d'une manière figurée des rayons médusants. Merveille s'il en est, il est capable de magie.

§12

La Mort de Sénèque préparait déjà ce caractère spectaculaire d'Osman en ancrant la magnificence royale dans une matérialité plus tangible, bien à l'image d'un empereur obsédé par les richesses concrètes. Ainsi le domaine de Sénèque représente la séduction qu'opère Néron en achetant ses courtisanes avec des biens spectaculaires : la préciosité des meubles, des miroirs ou du bassin complète la liste des objets tristanniens. Ce faisant, il signale aussi la contamination et la corruption de la maison du philosophe par les bienfaits de l'empereur. À défaut d'éblouir son peuple par ce qu'il est, Néron les émerveille par ses dons :

Ce n'étaient en ce lieu qu'ornements précieux
Dont l'éclat magnifique éblouissait les yeux ;
Que meuble, d'Orient, chefs-d'œuvre d'une adresse
Où l'art débat le prix avecque la richesse,
Que miroirs enrichis et d'extrême grandeur.
[...]
Un vaste bassin d'or, où des eaux odorantes
Ornaient de leur parfum mille pierres brillantes,
N'y faisait éclater une valeur sans prix
Que pour y recevoir son sang et ses esprits. (V, 4, v. 1788-1793 et 1795-1798)

§13

Ce passage traduit une double ruse : celle de Néron qui a visiblement réussi à acheter la complaisance de Sénèque ; celle du courtisan qui décrit le palais du philosophe, pour compenser et atténuer la violence de la mort de Sénèque par le rappel qu'il n'est pas qu'une victime. L'objet est une preuve manifeste du pouvoir de séduction du tyran : précisément, la première rencontre de Sénèque et de Néron dans la tragédie débute avec

¹³ *Ibidem*.

le désir du philosophe de renoncer à ses biens : ce renoncement entraîne la méfiance de Néron et la perte de Sénèque. De même, lorsque Sévinus décide d'affranchir son esclave Milicus, « aim[ant] mieux le voir charg[é] d'or que de fers » (v. 1029-1030), il est suspect aux yeux de Néron puisqu'à son tour, il se sépare de ce qui lui appartient. Sénèque et Sévinus, en acceptant les richesses de Néron, ne peuvent s'en départir qu'au prix de leur vie. Les biens sont les signes paradoxaux de grandeur, d'élection mais aussi de soumission à l'empereur. L'objet, éclatant ou non, se charge alors d'une signification qui varie au gré des discours : les biens étincelants de Sénèque signalent sa corruption, tandis que le poignard éclatant de Sévinus se voit changer de sens pour sauver son propriétaire. Quand Néron découvre le poignard étincelant de son courtisan, Sévinus doit persuader Néron qu'il se trompe sur son compte. Il prend soin de transformer les biens qu'il possède en objets précisément sans éclat, tel ce poignard que découvre Néron et dont Sévinus affirme qu'il était rouillé : « C'est un prix que je donne à leurs travaux soufferts / Et j'aime mieux les voir chargés d'or que de fers. / Un fer que dans son sang il faudra que je souille (v. 1029-1031) ». Le travail même des comploteurs peut dès lors être retracé dans la représentation de l'objet : aux meubles éclatants dont Sénèque ne peut se défaire, s'ajoute un poignard que Néron découvre à la fin de l'acte III.

NÉRON

Ce poignard le reconnais-tu bien ?

SÉVINUS

Ce poignard ? oui, César, je le dois bien connaître ;
C'est un meuble ancien qui vient de mon ancêtre.
Quelqu'un l'avait tiré hors de mon cabinet
Pour en ôter la rouille et le rendre plus net.

NÉRON

S'il ne devait servir qu'à quelques grands ouvrages,
Pourquoi prépares-tu du baume et nos bandages ? (III, 4, v. 1034-1040)

§14

La ruse de Sévinus est double : il fait croire à Néron que ce poignard rendu brillant est un simple élément de décor (« meuble ») caché des regards (« dans un cabinet ») et qu'il n'est pas responsable de son éclat. Symbole d'un héritage familial, rouillé, il signale aussi au spectateur une dénonciation morale puisque Sévinus accusait plus tôt les familles

romaines d'être décadentes, d'être « comme une vermine en une République; / Un rouille secrète attachée aux Maisons, / Qui les fait succomber par mille trahisons (v. 984-986). Le poignard, relié à des bandages, nettoyé de sa rouille paraît bien paradoxal puisqu'il est joint à des gestes ou des objets de soin, de purification et de souillure. Le poignard est un objet d'illusion théâtrale, à la fois accessoire ostensible que Néron croit utiliser pour démasquer Sévius, révélateur symbolique par sa rouille de la corruption des familles romaines, et enfin figure d'une violence sourde : Pison, en apprenant l'éclair de lucidité de Néron, convoque le poignard comme une métaphore, cette fois, de la douleur qu'il ressent et de la menace de leur proche démasquage : « Ce bruit m'a déjà mis le poignard dans le sein » (v. 1125).

§15

Dès lors, le poignard ne fait que traduire une double dimension de l'objet théâtral dans les tragédies de Tristan : constamment l'auteur hésite entre la présence matérielle de l'objet et son caractère illusoire ou virtuel, si bien qu'il devient lui-même le signe de l'illusion théâtrale. Le poignard se trouve partagé entre l'accessoire du traître et la figure de la souffrance intérieure, le signe tangible de l'héritage familial et la preuve exemplaire de la révolte du sujet. Les meubles éclatants de Sénèque ne figuraient pas moins une richesse matérielle et l'aveuglement coupable du philosophe. Ils servent de leurre autant pour l'empereur que pour ceux qui les possèdent.

§16

Le montage de la dramaturgie des objets fait hésiter la tragédie entre une réflexion morale sur la vertu et la conscience des personnages, et une logique plus proche de la comédie ou du roman comique, dans laquelle l'objet rattacherait la figure humaine à une réalité inéluctable. Cette tension se manifeste dans *La Mariane*, pour d'autres objets que le poignard, particulièrement dans le discours de Salomé. Elle ajoute à cet écart entre une fonction littérale et figurée de l'objet, une rupture supplémentaire : lorsque Salomé fomenté un complot pour défendre Hérode et préserver son emprise sur lui, elle fait usage d'images presque grotesques :

C'est moi qui te présente, et c'est moi qui t'avoue,
 Qui vais donner le branle et pousser à la roue.
 Tu sais bien que le Roi croit assez de léger,
 Et que c'est un esprit que je sais ménager.
 [...] si tu fais ton devoir,
 Il mordra l'hameçon sans s'en apercevoir (II, 3, v. 578-586).

§17

La nature des images contenant des objets (« mordre à l'hameçon », « pousser à la roue ») frappe par un registre très différent du ton et du niveau de langue, voire une incohérence de ces images entre elles (on capture dans un cas, on fait progresser dans

l'autre). L'allusion à une métaphore animalière (pousser à la roue pour aider un cheval à avancer plus vite, attraper un poisson) transforme Hérode en personnage burlesque, naïf et crédule, digne d'une fable. Ce pragmatisme de Salomé, outre la bassesse que suggère l'usage d'un tel discours dans une tragédie au registre très soutenu, souligne un brutal retour à la réalité : tandis que la pièce s'ouvre sur un songe où Hérode voit Aristobule perdant ses vêtements royaux, simple corps noyé, Salomé tente de préserver le pouvoir effectif et la couronne dans le palais d'Hérode en disposant d'objets pragmatiques ou en reléguant des objets à une matérialité : le philtre amoureux de Mariane a soudain une odeur et se transforme en poison. Le théâtre se retrouve partagé entre des objets virtuels inscrits dans des expressions familières, des songes et des objets bien réels qui semblent tout aussi illusoires que les éléments oniriques, détournés par le discours de Salomé et ses mensonges. Ce faisant, les objets imaginaires ou métaphoriques n'en délivrent pas moins une vérité sur le personnage.

§18

En filigrane, au-delà même de la nature du théâtre, partagé comme l'objet entre l'illusion, la vérité et le mensonge, l'objet condense la logique de la tragédie et sa structure : à cette dualité tragique qu'il révèle entre le songe imaginé représentant les véritables héros disparus et la scène visible laissant en vie les tyrans aveugles ou fous, s'ajoute une construction spéculaire de l'intrigue tragique que l'objet là aussi manifeste. *La Mariane* en est la manifestation la plus exemplaire : dans l'acte I et dans l'acte V, Aristobule et Mariane se retrouvent représentés à leur mort avec le même attribut (une couronne). C'est précisément un objet qui annonçait déjà cette correspondance et leur destin commun, l'un et l'autre exécutés par Hérode et privés de leur puissance : d'emblée Mariane rappelle que son frère « était sa peinture » (v. 408). Elle évoque ensuite les « portraits » transportés sur le Nil (v. 413). Si l'on comprend bien la gémellité de la fratrie, l'apparition de ces portraits est plus ambiguë : elle évoque en réalité la manière dont Hérode a découvert l'existence de Mariane, par le biais de ce portrait destiné à le séduire et à favoriser une alliance entre deux royaumes. Le portrait expose la spécularité de la tragédie : il révèle d'abord le lien entre deux personnages qui partagent une relation familiale et une beauté qui leur sera fatale ; il manifeste ensuite l'ambivalence de ce qui est représenté au théâtre baroque, portrait de figures humaines destiné d'abord à tromper, séduire et à entraîner le spectateur ou le roi vers la vérité autant que le mensonge ; enfin il expose la circularité de la structure tragique s'ouvrant et revenant sur le portrait, s'achevant sur une hallucination représentant Mariane après sa mort devant Hérode frappé de folie, après avoir débuté par un songe montrant Aristobule en fantôme, laissant croire à Hérode qu'il perd la tête.

§19

Le rôle du portrait fait bien sûr penser aussi au cas d'Osman : trompé par un portrait embelli de la fille du Mufti, il tombe amoureux d'une femme qu'il va renier dès l'acte I

en la voyant plus laide en réalité. Ce reniement d'un mensonge et d'une illusion fait du portrait un élément de la machine tragique : en reniant sa future épouse, il s'attire la haine du Mufti et entraîne sa propre perte. Là où le roi réel sait méduser le spectateur et bloquer l'action dramatique – sa mise à mort –, le portrait d'une beauté imaginaire suffit à entraîner la destruction du sultan. De nouveau le diptyque de la tragédie permet de la voir se partager entre deux étapes qui se répondent, entre un prologue mettant en scène un portrait imaginaire et séduisant, et un dénouement offrant un sultan éblouissant. La fille du Mufti vient renforcer ce diptyque : aussi laide soit-elle, elle apparaît dans le dernier acte, capable de pardon et de vertu, désireuse de sauver le sultan malgré lui. Sa beauté physique, feinte dans le portrait, se transforme en grandeur morale bien visible pour le spectateur. Seul Osman reste aveugle à cette réalité, comme il était trompé par la peinture. L'objet offre donc une clé de lecture et suggère dans la tragédie, en marge de l'intrigue linéaire, une logique spéculaire et circulaire.

L'OBJET THÉÂTRAL : UN MARQUEUR GÉNÉRIQUE

§20

Cette specularité confère enfin aux objets un rôle déterminant pour observer l'écriture de Tristan et la porosité entre les genres. On retrouve en effet dans la liste des objets, des échos à son œuvre poétique ou romanesque qui traduisent les nuances et les inflexions qu'entraînent le genre tragique. Plus particulièrement, ces objets empruntés aux autres genres suggèrent dans la tragédie une véritable réflexion morale.

§21

Ainsi la lettre et le billet empruntés à la sphère romanesque et pour Tristan au *Page disgracié* rédigé après *La Mariane* et juste avant *La Mort de Sénèque*, en 1643, établissent une intrigue sentimentale (une déclaration d'amour) ou provoquent une dénonciation (trahison et péripétie) entraînant le Page vers la disgrâce. Il agit comme un embrayeur dans l'intrigue, un point de retournement tout en hésitant entre la révélation d'une vérité ou d'un mensonge. Le billet génère un suspens, le temps d'être délivré, découvert et suivi de l'effet attendu. Plusieurs lettres ou billets apparaissent dans les tragédies. En particulier dans *Osman*, la lettre sert de révélateur et déclenche un retournement de situation, une disgrâce et une dénonciation :

La milice avertie, avant qu'il soit demain,
Verra son crime écrit et signé de sa main.
Le Sélictar aga m'a confié naguère,
Une lettre d'Osman pour le Bassa du Caire,
Qui fait voir clairement tout ce que j'en ai dit. (II, 3, v. 523-528)

§22

Cette lettre dévoile, après la défaite de Cracovie, le souhait d'Osman d'éliminer sa milice et d'abandonner Constantinople. Mais contre toute attente, la Fille du Mufti demande à ce que la lettre soit déchirée : « sagement déchire / Ce billet important dès que tu l'auras lu » (v. 533). La lettre est donc utilisée pour révéler la pensée intérieure du personnage : pour Osman, son désir de grandeur, l'infidélité à son peuple; pour la fille de Mufti, l'ambiguïté de ses sentiments, à la fois éprise d'Osman et furieuse d'avoir été reniée par lui. Au lieu d'en faire une arme politique, elle en fait un signal de ses sentiments. Le personnage convertit l'objet qui de tragique et politique peut devenir sentimental. À l'opposé, le père de la jeune femme attise la colère de ses hommes en rédigeant des billets :

On dit que consulté par ces mutins armés
Il écrit des billets dont ils sont animés, [...]
Par ses écrits, Seigneur, comme par ses discours
À la fureur passée il donne un plus grand cours. (IV, 2, v. 1043-1048)

§23

La lettre se transforme en instrument du complot et du renversement du sultan. Toutefois, contrairement au roman, elle s'inscrit dans une économie de moyens : le contenu des billets reste souvent inconnu, tout comme la violence des discours adressés aux troupes pour attiser leur haine. La missive manifeste d'ailleurs un *crescendo* entre l'acte I et le dénouement : dans l'acte I, Osman, après avoir évoqué les écrits sacrés qui le prédestinent à la gloire (« Et même il est prédit dans nos sacrés écrits / Qu'enfin nous reprendrons ce qu'on nous aura pris », v. 100-101), reçoit une « Lettre du grand Vizir » qui est entièrement lue. Elle annonce des mouvements de révolte et le complot fomenté contre Osman, déclenchant les menaces à venir, « janissaire armé », « naissant orage », « transport d'une brutale rage » (v. 293-297). La tragédie se déroule ensuite et met en scène l'échec de cette demande écrite – sauver Osman – transformant la lettre en un prologue : performative, la lettre pousse Osman à se défendre en lui révélant le complot mais elle contribue en même temps à l'isoler et à le faire fuir, enclenchant la machine tragique. La lettre renouvelle la forme du prologue qui n'est plus porté par le chœur mais indirectement par un émissaire lisant les propos d'un allié absent et invisible du sultan. À l'opposé, dans le dénouement, l'ellipse complète du contenu des billets du Mufti et l'efficacité de leur demande – Osman sera mis à mort – confèrent à l'indiscutable de la lettre une véritable performance dramatique. Le discours lu à haute voix est voué à l'échec tandis que l'ellipse demeure efficace. Elle souligne aussi la nécessité d'ajouter au discours, un texte écrit, qui est d'abord une preuve matérielle et pérenne, comme si la présence d'un objet tangible pouvait contribuer à une dimension plus spectaculaire des menaces que les paroles proférées, d'autant qu'elle assure à son rédacteur et à son lecteur une forme d'ubiquité, contribuant sans doute à

la construction du palais comme panoptique, où bien placé, le sultan peut tout voir¹⁴. Le billet sert donc d'élément spéculaire pour Tristan : écho de son propre roman de la disgrâce, il invite à une réflexion sur la fonction de l'écrit, qui même évoqué dans un discours elliptique, relève d'une fonction éminemment dramatique en poussant le lecteur à l'action, en entraînant ou relatant la menace tragique, en révélant une vérité décisive sans avoir à l'énoncer verbalement. Il inverse le rôle et l'apparition du *deus ex machina* : si celui-ci surgit très audible dès le prologue, changé en grand Vizir désireux d'aider Osman, il ne parvient pas à empêcher l'œuvre du Mufti qui frappe silencieusement Osman dans le dénouement, sans qu'il puisse être sauvé même par la fille du Mufti. Ces deux interventions d'une forme de transcendance, portée par le même objet, lettre ou billet, signalent l'impuissance du roi autant que le souhait du poète de modifier les règles usuelles du genre, du discours proposé dans une forme indirecte, explicite ou elliptique, offrant un nouveau format à la parole d'autorité. L'objet ne peut toutefois que contribuer à l'emballage de la machine tragique et non à son arrêt.

§24

Absent de *La Mariane* qui précède l'écriture du *Page*, le procédé de la lettre se retrouve un an après le roman dans *La Mort de Sénèque* : le complot est aussi dénoncé à Néron par écrit, sur un « papier » qu'on lui tend et qu'on retrouve ensuite entre ses mains, rempli de « dépositions » (v. 1286) pour démasquer les conjurés :

César, lis ce papier, et vois si j'ai raison
 Quand je tiens pour suspects et Sénèque et Pison.
 Pour s'emparer du trône et pour t'ôter du monde,
 Pison est chef de part, et Lucain le seconde. (IV, 4, v. 1377-1380)

§25

La lettre, comme pour *Osman*, sert de preuve et demeure dans l'indicible : Néron ne la lit pas à voix haute, et c'est surtout l'effet que met en scène Tristan en soulignant les tremblements de Néron en la lisant. La lettre fonctionne comme un principe de réalité dont le spectateur ne connaît pas la teneur mais dont il voit la force sur le corps des personnages et l'enchaînement de l'intrigue, véritable péripétie de la tragédie, donc un objet essentiellement performatif et dramatique, bien plus que discursif. Si le courtisan laisse Néron lire la lettre, c'est à la fois pour faire l'ellipse de tout discours, la rendre inaudible, mais aussi, face à un tyran fou, pour éviter de porter en propre la parole de menace, de la proférer au risque d'y perdre sa vie. La lettre est alors un instrument de contrôle de la folie du tyran et des conjurés.

¹⁴Voir V. Adam « Les lieux du politique et le tragique : du palais au panoptique. *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *Osman* de Tristan L'Hermite », dans *Cahiers Tristan L'Hermite*, Hors-série Agrégation 2023, dir. A. Génétot et S. Berrégard, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 57-68.

§26

Nous ne sommes donc guère étonnés de voir conférer au livre de Sénèque un rôle tout aussi dramatique : s'il sert, comme nous l'avons dit, à montrer le hiatus entre un empereur couronné mais fou et un philosophe désireux de retourner à ses livres, il rythme également la tragédie. Sénèque commence par vouloir retourner à ses livres dans l'acte I, puis dans le dénouement, au moment de mourir, jette ses tablettes, pour « cess[er] de porter un meuble si fragile / Puisqu'il [lui] est à charge et [lui] est inutile » (v. 1543-1545). La désignation d'un objet-livre comme un meuble, qui pour Furetière, renvoie à ce qui est destiné au service d'une maison, le relie aux autres meubles de Sénèque, offerts par Néron. En jetant ses tablettes, Sénèque signifie trois vérités : la première est qu'il ne peut rien transmettre à ses amis; la seconde est qu'il voudrait achever son œuvre dans un message pour son épouse; la troisième est que ses actions comptent davantage que ses écrits,

Je serais étonné s'il m'eût été permis
De laisser en mourant du bien à mes amis;
[...]
Pauline, c'est pour toi que je voudrais écrire,
Mais ta fidèle amour de ce soin me retire
Suivant exactement l'ordre qu'on me prescrit,
Je ne perds pas beaucoup pour n'avoir rien écrit :
J'ai par mes actions tracé dans ta mémoire
Assez heureusement l'image de ma gloire (V, 1 v. 1545-1556).

§27

La tablette contraste avec la topique habituelle que l'on retrouve notamment dans le recueil poétique de Tristan, *Les Vers Héroïques*, et chez ses contemporains : alors que les vers du poète et les poèmes dédiés aux mécènes contribuent à leur renommée et à pérenniser leur mémoire, le poète assurant l'immortalité du Grand, Sénèque semble penser que pour atteindre le bien dans son âme et la vertu digne de mémoire, ses écrits ne sont rien en regard de ses actions. S'opposent d'une part les biens et les bienfaits, y compris les traces écrites ou les livres, rattachant l'humain à son corps, à sa matérialité, et d'autre part, le bien, rattaché à l'âme, seul acceptable pour le philosophe mourant, ses traces mémorielles.

§28

Corrélant cette critique de la matérialité avec la capacité paradoxale du théâtre à se passer de certains objets visibles, Tristan fait du poison un instrument particulier dans les tragédies. Alors qu'il est omniprésent dans *La Mariane* ou dans *La Mort de Sénèque*, arme fétiche des tyrans, d'Hérode à Néron, il n'apparaît jamais présent dans un contenant, demeure invisible et simplement suggéré dans le discours ou déjà bu par une victime.

Alors que Tristan multiplie dans son roman et ses vers le recours à des objets gigognes¹⁵, aucun flacon pour son poison tragique. Seul le bassin dans lequel Sénèque choisit de se trancher les veines fait exception, mais le poison qu'il boit se révèle inefficace : il n'est pas représenté dans une flasque ni visible pour le spectateur. Tout se passe comme si cet instrument dont la présence ne peut être découverte que tardivement et indirectement dans le corps mis à mort, fonctionnait comme un élément tragique par excellence : invisible, il apparaît comme la lettre, surtout dans les effets qu'il produit. *La Mariane* illustre bien ce travail sur les effets dramatiques et tragiques d'un objet pourtant évanescent. Ainsi Hérode tisse peu à peu une métaphore filée autour des effets de ce poison qu'il soit ingéré ou figuré comme s'il fallait tenter de caractériser à tout prix cet objet évanescent : Salomé suggère d'abord que Mariane prépare « un philtre d'amour » à verser dans le breuvage du roi pour obliger Hérode à l'aimer davantage, mais dont « la mauvaise odeur » (v. 626) laisse présager une menace. Hérode évoque ensuite face à Mariane, le poison qu'elle produit contre lui avec sa « bouche envenimée », semblable à de « l'aconit » (v. 823-824). À défaut d'une flasque, c'est la bouche qui contient le poison. À cette évocation explicite du poison s'ajoute d'autres mentions que Tristan emprunte à sa poésie lyrique et amoureuse : la pointe des dards, le vautour insatiable qui sans repos becquète sont autant d'allusions empruntées à la souffrance amoureuse de la poésie baroque. Mais elles demeurent dans le contexte tragique ambivalente puisque le corps est soumis à une violence bien réelle : empoisonnement, noyade ou mise à mort par l'épée. L'objet, et le poison en particulier, pris dans ce réseau d'images, se partage entre un sens figuré – l'amour et le doute qui rongent le tyran – et plus littéral – le corps enflammé par le venin. Ce jeu avec la syllepse que Tristan emprunte à l'univers baroque est d'autant plus tragique qu'il révèle le dilemme du personnage royal, partagé entre son désir amoureux et sa volonté de puissance, incapable de distinguer le mensonge de sa sœur et la vérité de son épouse. En cela, le poison est lui aussi un objet éminemment tragique : dans le *Page disgracié*, Tristan trouvait un moyen de contrecarrer ses effets grâce à un philtre alchimique, sauvant sa vie ou celle du Prince. Dans ses poésies, ce poison faisant souffrir l'amant n'était qu'une image. Dans la tragédie, le motif du poison, porté par une forme de matérialité de la substance, introduit la trace d'une obsession d'Hérode comme de Néron, du doute que parviennent à insinuer Salomé ou Sabine et d'une récurrence de la mort et de sa menace invisible.

¹⁵Voir notre étude, V. Adam, « Le creux et le toit : Tristan L'Hermite », *Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 249-303. Dans cette étude nous montrons l'attachement de Tristan aux objets et aux lieux creux, contenant en tout genre qu'on retrouve dans son roman et ses poésies (vase, flageolet, malle...).

§29

La dramaturgie des objets dans la tragédie tristannienne repose certes sur une représentation attendue du politique (couronne, sceptre) mais elle confère aussi aux objets une fonction décisive dans la construction de la tragédie : en faisant revenir un même objet, elle laisse apparaître une structure en diptyque, les relations d'opposition ou d'alliance entre les personnages. Porteur de péripétie, l'objet engage aussi une réflexion sur la différence de nature entre l'objet romanesque et l'objet théâtral, notamment inscrit dans une économie de moyens, dans une réflexion morale, sur la vérité et le mensonge. Il signale aussi en filigrane un travail de l'auteur sur le fonctionnement de l'image et sa capacité à créer l'illusion ou au contraire à la dénoncer, telle Sabine dont les expressions stéréotypées convoquant des objets affichent la bassesse et la violence, tel Hérode dont les syllepses soulignent la folie croissante. L'objet en cela comble le défaut d'intériorité du personnage qui, à défaut de pouvoir, dans un monologue, révéler toute l'amplitude de ses pensées intérieures, voit projetées sur l'objet sa nature sociale, sa valeur morale et ses émotions. Si Tristan se rapproche de la leçon de Corneille sur l'illusion théâtrale, en conférant aux songes, aux fantômes des victimes, une parole de vérité, c'est bien sa dramaturgie des objets qui porte les faux-semblants du monde : des tyrans à la couronne trompeuse, des lettres au discours caché, ou des armes frappant pour des mensonges confondus avec la vérité.

Quelques mots à propos de : Véronique Adam

Véronique Adam est MCF à l'Université de Grenoble-Alpes (UMR Litt&Arts), vice-présidente de l'Association des Amis de Tristan L'Hermite et webmaster du site lesamisdetristan.org. Elle a publié de nombreux articles sur la rhétorique de l'image ou du cliché, sur le fonctionnement de la fiction ou sur l'imaginaire de la poésie, du roman ou du théâtre de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles, en particulier chez Tristan L'Hermite. Elle a également participé à l'édition des œuvres complètes de ce poète (*Les Amours, Les Vers Héroïques*, éd. V. Adam, *Œuvres complètes*, t. III et IV, Paris, Champion, 2001 et 2002). Parmi ses travaux, on peut signaler quelques articles dont la lecture sera particulièrement utile aux candidats : « Le genre du songe dans l'œuvre de Tristan », *Cahiers Tristan L'Hermite*, XXII, 2000; « Tristan et Marino : de l'image surprenante à la fable motivée », in *Alessandro Metlica, Paris baroque, G. Marino et la France, Les Lettres Romanes*, t. 70, 3-4, 2016, p. 269-284; « Un peu de douleur et beaucoup de pitié : la plainte et la rhétorique du dialogue en absence, de Théophile de Viau à Tristan L'Hermite » in C. Lignereux, S. Macé, S. Patzold et K. Ridder (dir.), *Vorstellungen vom Frühmittelalter bis ins 18. Jahrhundert / La Vulnérabilité : discours et représentations du Moyen-Âge aux siècles classiques*, Tübingen, SFB, « Bedrohte Ordnungen / Ordres menacés », 2019.

Pour citer cet article

Véronique Adam, « La dramaturgie des objets dans la tragédie tristanienne », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 13/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=740>.

La Religieuse de Diderot : une « fable de la liberté »

Sylviane Albertan-Coppola

§I

Le succès de *La Religieuse* paraît lié à l'actualité plus qu'à ses qualités internes. En son siècle natal, c'est à la faveur de la Révolution française et de l'ouverture des couvents qui s'ensuivit qu'elle a connu son plus grand essor¹. Au siècle dernier, c'est la libération des mœurs à laquelle aspirait la jeunesse qui a inspiré, à la veille de mai 68, le film à scandale de Jacques Rivette, *La Religieuse* (1967). De nos jours, il semble que ce soit la scène d'homosexualité mettant en scène l'héroïne avec la mère supérieure du couvent d'Arpajon qui retient le plus l'attention du public ou encore l'accusation de possession diabolique dont est victime la malheureuse Suzanne, si l'on en juge par la promotion des éditions et des films. D'où vient cet étrange pouvoir de cristalliser les pulsions humaines ? Sans doute de cet air de liberté qui souffle sur le roman de Diderot, au point que le cinéaste Guillaume Nicloux confiait dans une interview en 2013 qu'il voyait avant tout dans cette œuvre, née essentiellement en son temps de l'antimonachisme de son auteur,

¹Voir J. Th. de Booy et Alan J. Freer, « *Jacques le Fataliste* » et « *La Religieuse* » devant la critique révolutionnaire (1796-1800), Oxford, SVEC, n° 33, 1965.

« une ode à la liberté² ». Pour qui connaît son Diderot, nul doute que, derrière les attaques anticléricales qui parcourent le texte et le nourrissent en profondeur, se cache une volonté impérieuse de défendre la vie contre tout ce qui l'entrave, au plan physiologique comme au plan intellectuel. Ces religieuses rendues folles ou mélancoliques par l'enfermement, comme naguère sa propre sœur³, réveillent l'ardeur de ce matérialiste militant, philosophe du vivant, qu'est Diderot. Ces perversions morales engendrées par la claustration monacale, telles que le sadisme, voire le fanatisme de certaines compagnes de Suzanne, le révoltent, provoquant ce cri de dégoût aux accents vibrants lancé dans *La Religieuse* par l'avocat Manouri :

Où est-ce qu'on voit cet ennui profond, cette pâleur, cette maigreur, tous ces symptômes de la nature qui languit et se consume ? Où les nuits sont-elles troublées par des gémissements, les jours trempés de larmes versées sans cause et précédées d'une mélancolie qu'on ne sait à quoi attribuer ? Où est-ce que la nature révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède ? [...] Où est le séjour de la haine, du dégoût et des vapeurs ? Où est le lieu de la servitude et du despotisme ? Où sont les haines qui ne s'éteignent point ? Où sont les passions couvées dans le silence ? Où est le séjour de la cruauté et de la curiosité⁴ ?

§2

Pour nous, lecteurs d'un XXI^e siècle menacé par les totalitarismes de tous bords, politiques, religieux mais aussi sociétaux, cet hymne à la liberté constitue certainement l'un des attraits majeurs de *La Religieuse*. Un agrégatif, cependant, n'ignore pas que la meilleure manière de comprendre une œuvre est de la replacer dans son contexte, en se penchant sur sa genèse et en s'efforçant de pénétrer les intentions de l'auteur. *La Religieuse* n'est pas seulement un roman à thèse, il convient de ne pas la réduire au parfum de scandale qui l'entoure depuis près de trois siècles. *La Religieuse*, c'est aussi une histoire, mieux une forme littéraire. Ne voit-on pas son auteur en la rédigeant « se désoler[r] », de son propre aveu, « d'un conte qu'['il] se fai[t] » (p. 198) ? Oui, *La Religieuse* est d'abord un conte, pareil à ceux que Diderot compose au cours de la même période – les

² *Télérama*, entretien avec M. Blottière, 18 mars 2013.

³ Angélique Diderot, entrée chez les Ursulines, mourut folle dans son couvent en 1748. Lui-même fut enfermé dans un monastère par son père, bourgeois de Langres, pour l'empêcher en 1743 d'épouser la lingère Antoinette Champion (voir éd. GF de *La Religieuse*, 2009, p. XI, n. 1).

⁴ Diderot, *La Religieuse*, éd. Florence Lotterie, GF Flammarion, 2009, p. 101-102. Les numéros de pages figureront désormais entre parenthèses dans le texte, à la suite des citations.

décennies 1760-1770 –, parmi lesquels le célèbre triptyque *Ceci n'est pas un conte*, *Mme de la Carlière*, *Supplément au Voyage de Bougainville*. Nous proposons donc de substituer à la belle formule de G. Nicloux celle d'un journaliste contemporain de Diderot qui, dans le journal *La Décade*⁵, qualifiait *La Religieuse* de « fable de la liberté », expression qui a le mérite, tout en prenant en compte la vertu émancipatrice de l'ouvrage, de mettre l'accent sur l'invention littéraire propre à Diderot. Il faut entendre « fable » évidemment au sens que pouvait revêtir ce terme au siècle des Lumières, celui de « Discours qui imite la vérité, et dont le but est de corriger les hommes » ou encore celui de « Conte, histoire fabuleuse », comme l'indique le dictionnaire de la langue française de Pierre Richelet⁶.

§3

Pour entrer véritablement dans l'esprit de Diderot quand il se met en 1760 à composer *La Religieuse*, il nous faudra d'abord examiner la situation du roman dans la vie littéraire du XVIII^e siècle et revenir sur les conditions d'écriture de l'œuvre afin d'interroger sa forme composite, entre mémoires, lettres et journal intime. C'est seulement munie de ces outils d'analyse que nous serons en mesure de poser convenablement la question de la satire des couvents et de l'anticléricalisme de Diderot, qui dans le roman ne se confond pas exactement avec l'antichristianisme.

1. CONTEXTE ÉDITORIAL ET CIRCONSTANCES DE LA RÉDACTION

§4

Si le grand spécialiste du roman Henri Coulet a pu situer la naissance du roman moderne au XVIII^e siècle⁷, c'est que ce genre littéraire connaît à cette époque un essor sans précédent. Non seulement la production littéraire prend au cours de cette période le pas sur la production religieuse qui jusque-là dominait largement, mais les romans deviennent plus nombreux que les poèmes et les tragédies qui l'emportaient auparavant. À certains égards, le roman constitue au siècle des Lumières un pilier de l'édition, même s'il est rarement donné pour romanesque par les auteurs, qui préfèrent qualifier leur œuvre de mémoires, histoire, aventures, relations, lettres, confessions et d'autres noms encore. N'oublions pas que pour le très classique Voltaire, si les romans « font pour un temps l'amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de lettres les méprisent » (*Essai sur la poésie épique*, 1733). Il se fait ainsi l'écho d'un double préjugé qui pèse alors sur le roman, accusé à la fois d'immoralisme et d'invraisemblance, ce qui place le romancier, comme l'a magistralement démontré autrefois Georges May, devant un dilemme : doit-il, au risque de tomber dans l'invraisemblance, idéaliser le monde qu'il met en scène afin

⁵ *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 21 octobre 1796.

⁶ Édition portative et corrigée, Lyon, Bruyset Ponthus, 1775, t. II, p. 1.

⁷ H. Coulet, *Histoire du roman en France*, Paris, Armand Colin, 1967, t. I, p. 286.

de ne pas être taxé d'immoralité ou vaut-il mieux, pour être vrai, montrer le monde tel qu'il est, dans toute sa crudité, quitte à choquer par l'étalage des vices⁸ ? Diderot lui-même, grand admirateur des romans de l'Anglais Richardson, aurait souhaité que l'on trouvât un autre mot que celui de roman, considéré en son temps comme « un tissu d'événements chimériques et frivoles » (*Éloge de Richardson*, 1762), pour qualifier des chefs-d'œuvre tels que *Pamela* (1740) ou *Clarisse Harlowe* (1748).

§5

En réaction contre cette mauvaise réputation, la plupart des romanciers contemporains, vont s'attacher à donner l'illusion du vrai, tout en se défendant d'être immoraux. Nombreuses sont les préfaces et autres textes liminaires qui prétendent que l'histoire racontée provient d'un témoignage digne de foi ou d'un manuscrit trouvé. Ainsi *La Religieuse* est censée être un mémoire adressé par la personne même qui a vécu la mésaventure au marquis dont elle réclame la protection. Les auteurs de romans multiplient en outre les artifices visant à créer un effet de réel. Parmi ces techniques illusionnistes, on retiendra l'usage des astérisques pour désigner certains personnages (comme madame *** pour la supérieure de Sainte-Eutrope⁹), manière d'insinuer qu'il s'agit d'un personnage bien réel mais trop connu pour qu'on puisse le nommer sans nuire à sa réputation, ou inversement le recours à des personnalités de la société du temps : le fait que la religieuse soit défendue par un célèbre avocat, Mannory (dont Diderot transforme seulement le nom en Manouri) accrédite la vérité de son personnage. De même, ces romanciers soucieux de vérité se plaisent à parsemer leur récit fictif d'allusions historiques et géographiques à un monde familier pour les lecteurs. Par exemple, les trois couvents par lesquels passe Suzanne Simonin existent réellement. Il faut ajouter encore, parmi les procédés d'accréditation, ces formules apparemment anodines mais très concertées destinées à donner à l'œuvre un air de vérité, comme l'assertion « la seule chose dont je me ressouvienne » (p. 47), procédé efficace pour rappeler que ce n'est pas une histoire inventée mais une histoire vécue, ou bien l'interpellation « Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires : “Des horreurs si multipliées, si variées, si continues ! une suite d'atrocités si recherchées dans des âmes religieuses ! Cela n'est pas vraisemblable”, diront-ils, dites-vous. Et j'en conviens ; mais cela est vrai » (p. 97), façon de prévenir l'objection de fausseté qui n'est pas sans rappeler, dans un autre registre, *Jacques le fataliste*¹⁰.

⁸G. May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1963.

⁹La féminisation d'Eutrope est fautive, mais elle est peut-être volontaire de la part de Diderot. Aussi avons-nous choisi de la conserver.

¹⁰Sur Diderot antiromanesque, nous renvoyons à notre article « “Craignez surtout d'être romanesque...” Diderot, un romancier antiromanesque ? », in L. Ruiz (dir.), « Antiromanesques », *Romanesques*, n° 6, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 87-105.

§6

Diderot romancier parvient de la sorte à masquer le mensonge du romanesque, en compensant l'exagération inhérente à ce qu'il nomme, dans la fameuse postface des *Deux amis de Bourbonne* (1770), l'« éloquence » et la « poésie », qui déforment, amplifient, stylisent la vérité. Après avoir distingué trois sortes de contes (merveilleux, plaisant, historique), il s'arrête sur le conteur historique :

Celui-ci se propose de vous tromper; il est assis au coin de votre âtre; il a pour objet la vérité rigoureuse; il veut être cru : il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance. Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai, on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie; que la vérité de la nature couvrira les prestiges de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur¹¹.

§7

Cette obsession de la vérité qui habite tant de romanciers du XVIII^e siècle a pour conséquence le développement du roman à la première personne (roman épistolaire, roman-mémoires¹²), l'emploi du « je » créant la confiance par l'illusion d'une présence énonciative réelle. Mais, comme l'a souligné Jean Goldzink, il convient en tant que lecteur de se méfier de cette structure formelle à trois voix (le *je* narré, le *je* narrant, l'auteur qui met à distance le *je* narrant, qui met à distance le *je* narré) dont jouent les romanciers. Dans le cas de *La Religieuse*, « la stratégie romanesque consiste [...] à réduire au maximum la distance entre le *je* narré et le *je* narrant, à rapprocher donc le roman-mémoires de la lettre », l'effet pathétique visé par la narratrice en quête de secours excluant la distance ironique prise par la Marianne de Marivaux¹³.

§8

Le soupçon est d'autant plus de mise à la lecture de *La Religieuse* que ce roman épris d'authenticité est né d'une mystification. Désireux de faire revenir de son château

¹¹ Cité par Fl. Lotterie dans l'édition GF de *La Religieuse*, p. 262-263. Plus largement, sur l'ambivalence du mentir-vrai, voir p. 261-263 de cette même édition. En ce qui concerne l'illusion romanesque dans *La Religieuse*, on lira avec profit V. Frigerio, « Nécessité romanesque et démantèlement de l'illusion dans la "Préface-Annexe" à *La Religieuse* de Diderot », *RDE*, n° 16, avril 1994, p. 45-59.

¹² On notera que *La Religieuse*, qui relève de ces deux types de romans, représente un concentré du genre !

¹³ J. Goldzink, *XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1988, p. 89-92.

normand le marquis de Croismare, les habitués du salon de Mme d'Epinay lui font parvenir la prétendue lettre d'une religieuse forcée, évadée de son couvent et réclamant sa protection. S'engage alors une correspondance mi-authentique (du côté du marquis), mi-fictive (du côté de Diderot et ses amis qui rédigeaient les pseudo-lettres de la religieuse), qui durera jusqu'à la mort présumée de la malheureuse. Ce corpus de lettres formera, avec une présentation de Grimm faisant le récit des faits, la « préface-annexe » jointe aux éditions modernes de *La Religieuse*. Cette préface se termine par d'intéressantes considérations sur la vérité en art qui montrent l'importance que Diderot accordait à cette question et plus précisément le tiraillement qui l'habitait intérieurement entre le vrai et le beau¹⁴ :

M. Diderot, après avoir passé des matinées à composer des lettres bien écrites, bien pensées, bien pathétiques, bien romanesques, employait des journées à les gâter en supprimant, sur les conseils de sa femme et de ses associés en scélératesse, tout ce qu'elles avaient de saillant, d'exagéré, de contraire à l'extrême simplicité et à la dernière vraisemblance; en sorte que si l'on eût ramassé dans la rue les premières, on eût dit : Cela est beau, fort beau... et que si l'on eût ramassé les dernières, on eût dit : Cela est bien vrai... Quelles sont les bonnes ? Sont-ce celles qui auraient peut-être obtenu l'admiration ? ou celles qui devaient certainement produire l'illusion ? (p. 223)

§9

Ainsi ce qui n'était à l'origine qu'une mauvaise plaisanterie a donné lieu à un roman, avec toutes les problématiques qu'entraîne ce terme, « le seul véritable roman de Diderot », selon Georges May, et peut-être « l'un des cinq ou six romans les plus importants du XVIII^e siècle français¹⁵ ». Tout se passe comme si l'écrivain, poussé par une espèce de démon intérieur, n'avait pu s'empêcher d'aller jusqu'au bout de son inspiration : « Je suis après ma *Religieuse*, confie-t-il à Damilaville. Mais cela s'étend sous ma plume, et je ne sais plus quand je toucherai la rive » (1^{er} août 1760) ou encore : « Je me suis mis à faire *La Religieuse*, et j'y étais encore à trois heures du matin. Je vais à tire d'aile. Ce n'est plus une lettre, c'est un livre » (à Mme d'Epinay, novembre 1760)¹⁶. Significative est, à cet égard, l'anecdote rapportée par Grimm dans la préface-annexe, qui met en scène un Diderot en larmes pendant la rédaction de *La Religieuse*, par compassion pour son héroïne : « Un jour, qu'il était tout entier à ce travail, M. d'Alainville, un de nos amis communs, lui

¹⁴La trinité beau-bon-vrai, qui intéresse fortement Diderot, est notamment débattue dans *Le Neveu de Rameau*. Voir S. Pujol, *Le philosophe et l'original. Étude sur Le Neveu de Rameau*, PU de Rouen et du Havre, 2016; Ch. Vincent et alii (dir.), *Le Neveu de Rameau de Diderot*, Neuilly, Atlande, 2016.

¹⁵G. May, *Diderot et La Religieuse*, Paris, PUF, 1954, p. 17.

¹⁶Diderot, *Correspondance*, dir. G. Roth, Paris, Éditions de Minuit, t. III, 1957, p. 40 et 221.

rendit visite, et le trouva plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes. Qu'avez-vous donc ? lui dit M. d'Alainville. Comme vous voilà ! — Ce que j'ai, lui répondit M. Diderot ; je me désole d'un conte que je me fais... » (p. 198).

2. APPARTENANCE GÉNÉRIQUE : MÉMOIRES, JOURNAL INTIME OU LETTRES ?

§IO

De telles circonstances expliquent la forme hybride de *La Religieuse*, laquelle conduit à s'interroger sur le genre littéraire auquel l'œuvre appartient. Diderot lui-même semble avoir hésité à nommer son ouvrage, qu'il appelle tour à tour « ébauche informe¹⁷ », « mémoires », « roman » ou désigne tout simplement par le terme neutre et vague d'« ouvrage¹⁸ ». Si l'on s'en tient à ce qui est dit dans *La Religieuse*, le terme exact serait celui de « mémoires » : c'est ainsi que s'exprime le personnage de Suzanne (p. 12, p. 194), de même que l'auteur et ses acolytes (p. 197, p. 199). Pourtant la place importante que tiennent les lettres dans l'œuvre soulève une difficulté : ne devrait-on pas plutôt parler de roman épistolaire, considérant que les mémoires de Suzanne ne sont au fond qu'une longue lettre adressée au marquis, ajoutée à celles qui constituent la préface-annexe ? D'autre part, le traitement qui est fait du temps dans lesdits mémoires donne l'impression que l'on a affaire, plus qu'à un récit rétrospectif, à un journal rédigé par Suzanne au fil des événements.

§II

Dans son livre consacré à *La Religieuse*, Georges May fait ainsi remarquer l'existence d'un « journal intime subrepticement greffé sur les mémoires¹⁹ ». Il constate en effet plusieurs « inadvertances » portant atteinte à la structure mémorielle du texte. La plus grande invraisemblance concerne la naïveté de Suzanne au moment où elle rédige ses mémoires. Elle ne comprend pas les calomnies dont elle est victime à Longchamp (p. 83-84), ni les raisons de l'extase de la mère supérieure (p. 139). Or, à la fin des mémoires, on apprend qu'elle a eu la révélation de la vérité : « le voile qui jusqu'alors m'avait dérobé le péril que j'avais couru se déchirait » (p. 183). Quand elle raconte sa vie, après son évasion du couvent, elle est donc censée avoir perdu sa candeur.

§I2

Comment expliquer cette « inadvertance » ? En partie, suivant Georges May, par la capacité de Diderot à entrer en sympathie avec ses personnages, au point de s'identifier

¹⁷ « Cette lettre se trouve plus étendue à la fin du roman, où M. Diderot l'inséra, lorsque après un oubli de vingt et un ans, cette ébauche informe lui étant tombée sous la main, il se détermina à la retoucher » (éd. GF de *La Religieuse*, p. 202).

¹⁸ Ce terme qui traduit ce que la critique a coutume d'appeler la mauvaise conscience du romancier est aussi celui employé par Prévost dans l'« Avis de l'auteur » placé au début de *Manon Lescaut* (1731).

¹⁹ G. May, *Diderot et La Religieuse*, op. cit., p. 215.

à Suzanne à chaque moment de sa destinée. Revivant avec elle au fur et à mesure sa longue série de malheurs, il a tendance à oublier ce qui est venu après, pour relater les événements au jour le jour : « Les circonstances imposaient à l'auteur de *La Religieuse* la forme des mémoires, mais l'instinct profond de l'écrivain le poussait vers une autre forme romanesque qu'il pressent, celle du journal intime, où chaque moment de la durée demeure invariablement dans le présent et ne se prive d'aucune de ses virtualités²⁰ ». On peut citer d'autres exemples. À la page 13, Suzanne prétend avoir des doutes sur sa naissance alors que le P. Séraphin lui a révélé que M. Simonin n'est pas son père. À la page 64, Suzanne parle d'Ursule comme si elle n'était pas morte, alors qu'elle fait plus loin le récit de sa mort (p. 116).

§13

On note, observe Georges May, le même « curieux fonctionnement extratemporel de la sensibilité et de l'imagination de Diderot²¹ » dans les portraits de la mère supérieure (p. 121) et du P. Le Moine (p. 161). L'auteur fait au présent la description de ces deux personnages décédés, c'est-à-dire qu'il se place du point de vue de Suzanne quand elle vivait parmi eux. Et que dire de Mme Madin incluant dans sa lettre des événements censés s'être produits le lendemain (p. 49) ? Quand il tient sa plume, comme quand il tient celle de Suzanne, explique Georges May, « Diderot cesse psychologiquement d'être lui-même et devient véritablement la vieille dame ou la jeune fille. Il cesse d'être dans son grenier ou dans sa chambre de la Chevrette... ; il est dans la cellule de l'abbaye de Longchamp, il est sur le lit de mort de Mme Simonin²² ».

§14

Cette technique qui fausse le genre des mémoires en les transformant çà et là en journal intime n'est pas sans avantages. On lui doit, en particulier, de grandes réussites psychologiques : la découverte progressive des autres par Suzanne, la découverte progressive de Suzanne par elle-même qui font partie des charmes du roman de Diderot. Mais l'in vraisemblance de l'innocence de Suzanne ne relève-t-elle que d'une entorse au caractère rétrospectif des mémoires ? Jacques Rustin lui attribue plutôt un rôle dramatique (dans les deux sens du terme²³), une telle naïveté étant peu vraisemblable – vu l'expérience de dix ans de l'héroïne – et contredite à plusieurs endroits du texte²⁴ : « il est clair que sa cruelle et passive innocence a pour fonction dynamique de contraindre Mme *** à se démasquer progressivement et à mourir finalement d'une mort théâtrale et ignominieuse²⁵ ». En

²⁰*Ibid.*, p. 206.

²¹*Ibid.*

²²*Ibid.*, p. 208.

²³Elle a une influence sur l'action du roman et produit également des effets pathétiques.

²⁴Voir notamment p. 53, quand Suzanne avoue qu'à Longchamp elle s'était « échappée en discours indiscrets sur l'intimité suspecte de quelques-unes des favorites ».

²⁵J. Rustin, « *La Religieuse* de Diderot : mémoires ou journal intime ? », in V. del Litto (dir.), *Le*

effet, dans la quatrième partie du roman, durant son séjour au couvent d'Arpajon, Suzanne n'est plus véritablement le personnage principal, elle apparaît plutôt comme un témoin dont la personnalité falote est éclipsée par celle, fascinante, de la mère supérieure. On peut ainsi mettre en doute l'affirmation de Georges May selon laquelle le lecteur découvrirait progressivement, en même temps que la narratrice, l'homosexualité de la mère supérieure. Tout d'abord, Diderot multiplie malicieusement, à l'intention de ce dernier, les indices de cette homosexualité. Par ailleurs, il use volontiers du procédé de la prolepse, par lequel il anticipe sur la connaissance qu'aura Suzanne de la personnalité de madame ^{***}, et du récit itératif, qui évoque un comportement habituel de cette dernière, dans la relation que fait la narratrice de sa première journée à Sainte-Eutrope (p. 121 *sq.*). Ces pages n'ont donc que les apparences d'un journal intime.

§15

Il est vrai que le récit de Suzanne n'a rien d'intime, puisqu'au cours de ses mémoires elle s'adresse directement au moins cinquante-deux fois au marquis. Il n'a pas non plus les caractéristiques d'un journal : le traitement de la durée ne permet pas de suivre avec précision la succession des heures, des jours, des mois, des années, comme dans un *journal*. Sans compter les nombreuses séquences proleptiques qui contredisent la vision de l'instant, comme « ce n'est qu'après bien du temps que j'ai appris à douter de sa bonne foi » (à propos de la supérieure de Sainte-Marie, p. 15) ou « c'est pourtant sa bonté qui m'a perdue » (à propos de Mme de Moni, p. 40). Enfin, Jacques Rustin note que le « glissement du mode itératif au mode singulatif » – qui est pour ainsi dire l'une des constantes de l'écriture de Sœur Suzanne – contredit formellement la thèse du journal intime, puisqu'il consiste à isoler dans l'afflux des souvenirs répétitifs un instant privilégié qui ne se détache pas pour autant de la monotonie de l'écoulement du temps éventuel²⁶. C'est particulièrement le cas dans la fameuse scène de l'orgasme. Pour ce critique, Diderot aurait consciemment voulu concilier le récit rétrospectif, qui suppose un certain détachement, avec la chaleur du roman épistolaire. La restitution à l'écrit de la chaleur du vivant a été, on le sait, l'objet d'une quête incessante chez Diderot²⁷.

§16

La part du roman épistolaire n'est donc pas à négliger s'agissant de l'appartenance générique de *La Religieuse*. Peut-on vraiment parler de mémoires quand l'écart temporel est si faible entre le vécu de la narratrice et la narration ? De plus, son existence précaire

journal intime et ses formes littéraires, Genève, Droz, 1978, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷ Voir par exemple le début des *Entretiens sur le Fils naturel* où Diderot, hors de la présence de Dorval, ne se sent capable que d'écrire « des lignes faibles, tristes et froides » (cité dans l'édition de GF de *La Religieuse*, p. XXVI-XXVII, n. 5).

s'accorde mal avec le détachement du mémorialiste, souligne Émile Lizé²⁸. Diderot a d'ailleurs effectué en 1780-1781 des corrections visant à transformer la lettre en mémoires, alors que le texte initial était avant tout une lettre. Si l'on excepte en effet la formule « vous, Monsieur le marquis et la plupart de ceux qui liront ces mémoires » (p. 97), qui provient d'une correction, Suzanne ne s'adresse qu'à un individu défini. Du reste, note ce critique, le style utilisé présente les caractéristiques de l'oral qu'on trouve dans une lettre : outre les signes du langage parlé tels que « je ne puis vous dire », « je vous avouerai »..., on relève le discours direct à l'adresse du marquis et même un dialogue imaginé entre lui et Suzanne (p. 182-183), la ponctuation qui mime les intonations orales (comme des virgules marquant le repos de la voix²⁹), le rythme haletant des phrases saturées d'exclamations, d'interrogations, de suspensions³⁰. Il est évident enfin que lesdits « mémoires » manifestent cette tendance à l'épanchement propre à la lettre, qui exige que l'on décrive en détail au destinataire les méandres de son esprit et de son cœur, alors qu'une simple notation suffit quand on consigne ses actions à son propre usage. Ces observations amènent Émile Lizé à conclure : « Parfois roman en forme de mémoires, lorsque le point de vue est celui de la rétrospection, mais plus souvent lettre-mémoire quand le point de vue est celui de l'instantané, *La Religieuse* n'est pas une œuvre pure. Les intentions et les moyens de l'écrivain n'y sont pas toujours bien accordés³¹ ».

§17

Que pouvons-nous conclure de tout ce débat entre spécialistes ? D'une part, que *La Religieuse* est une œuvre en train de se faire, comme en témoignent les retouches et hésitations de l'auteur. D'autre part, qu'il s'agit, en dépit des apparentes bévues de l'auteur, d'un chef-d'œuvre de virtuosité. Diderot exploite si bien les ressources des divers genres littéraires qu'on en vient à se demander si les incohérences relevées ne sont pas, plutôt qu'une défaillance de sa part, la marque de sa liberté de créateur. Il est même permis d'y voir avec Florence Lotterie des signaux adressés au lecteur pour l'inviter à prendre une distance critique par rapport à la « machinerie de l'illusion » (p. XXII) mise en place par le romancier. Au fond, l'auteur cherche-t-il vraiment à *accorder* ses intentions et ses moyens ? Roger Kempf, fin connaisseur du roman diderotien, a raison d'affirmer : « Plusieurs critiques ont hâtivement baptisé "bévues" les lapsus de Diderot

²⁸É. Lizé, « *La Religieuse*, un roman épistolaire ? », Oxford, SVEC, n° 98, 1972, p. 161.

²⁹Par exemple, « Le monstre ! il n'a pas dépendu de lui qu'il ne vous ait étouffée dans mon sein, par toutes les peines qu'il m'a causées » (p. 34).

³⁰Rappelons cependant qu'il s'agit là d'un style dont Diderot, désireux de rendre à l'écrit la vivacité et le naturel de l'oral, est coutumier. Voir J.-P. Seguin, *Diderot, le discours et les choses. Essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Paris, Klincksieck, 1978.

³¹É. Lizé, *op. cit.*, p. 162.

[...]. Bien loin de s'oublier, Diderot s'affirme par sa liberté de mouvement, par les libertés qu'il prend avec le temps³² ». Si cette œuvre de fiction, cette « fable », est tournée vers la liberté, ce n'est donc pas que dans un sens idéologique (politique, religieux, philosophique, sociétal), c'est aussi dans un sens littéraire.

3. LA SATIRE DES COUVENTS ET LA REPRÉSENTATION SENSIBLE DE LA FOI CHRÉTIENNE

§18 À la lumière de ces données, examinons maintenant la question brûlante de la satire des couvents, sous l'angle du conte et dans le cadre du conflit entre la vérité de la nature et le prestige de l'art qui tient tant à cœur à l'auteur.

§19 Il est clair que le philosophe Diderot, tout en *se désolant du conte qu'il se fait*, est très conscient de la charge critique contenue dans son « informe » production : « je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents », écrivait-il à son ami Meister, le 27 septembre 1780, en parlant de *La Religieuse*³³. Il ne faisait que reprendre une idée déjà exprimée dans la préface-annexe de 1770 : « c'était la plus cruelle satire qu'on eût jamais faite des cloîtres » (p. 198). De fait, les chefs d'accusation portés dans l'œuvre contre ces établissements religieux sont considérables. Un grief social en premier lieu : Diderot dénonce un usage qui consistait à sacrifier le bonheur d'enfants illégitimes par préjugé moral – suivant un certain code de l'honneur – et surtout par intérêt financier. Dans le cas de Suzanne, la réparation de la faute morale, à savoir l'adultère, coïncide en effet avec la défense d'un patrimoine : « Ma mère craignait apparemment que je ne revinsse un jour sur le partage des biens, que je ne redemandasse ma légitime, et que je n'associasse un enfant naturel à des enfants légitimes » (raconte-t-elle, ce qui est confirmé par le P. Séraphin, p. 28-29). Cette collusion entre le pouvoir, l'Église et les familles révolte profondément le philosophe des Lumières, qui exprime son indignation à travers son personnage féminin : « C'est là que l'ambition et le luxe se sacrifient une portion des familles pour faire à celle qui reste un sort plus avantageux. C'est la sentine où l'on jette le rebut de la société. Combien de mères comme la mienne expient un crime secret par un autre ! » (p. 103)

§20 Mais le génie de Diderot romancier est d'avoir fait le procès des vocations forcées de l'intérieur même du christianisme, ce que permet le récit à la première personne. Cette pratique religieuse est présentée comme contraire à l'esprit même du christianisme. Le deuxième grief est ainsi de nature religieuse. Comment, interroge la narratrice, tourner vers Dieu sans amertume un cœur qu'on lui a marié de force, sachant que la profession

³²R. Kempf, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964, p. 53.

³³Diderot, *Correspondance*, éd. cit., t. XV, 1970, p. 190.

religieuse est pour les moniales une union spirituelle avec le Christ ? En outre, quel service peut-on Lui rendre si l'on répugne à l'état monastique ? Enfin, n'est-il pas « sacrilège » de contrefaire une vocation que l'on n'a pas (p. 76) ? Suzanne, en véritable chrétienne, s'attend donc à être damnée si elle continue à vivre au couvent : « vous vous seriez perdue dans le monde, explique-t-elle à la supérieure de Longchamp, et vous assurez ici votre salut, je me perdrais ici, et j'espère me sauver dans le monde » (p. 73). Les ressources romanesques, par la vision intérieure qu'elles autorisent, sont mises ici au service de la critique religieuse, qui se mue en critique intra-religieuse.

§21

Le troisième grief de Diderot contre les couvents est d'ordre physiologique. La réclusion provoque, selon lui, chez les recluses des troubles physiques qui prouvent son caractère malsain et antinaturel. Il se produit dans les cloîtres un déséquilibre du corps qui entraîne la décomposition de l'être moral, conviction diderotienne dont Suzanne se fait l'écho à la faveur d'un excursus philosophique : « Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules germeront dans son esprit comme les ronces dans une terre sauvage » (p. 137). De fait, les monastères apparaissent dans *La Religieuse* comme le creuset de tous les désordres physiques et mentaux. Nombreux sont, par exemple, les cas de folie qu'on y trouve (p. 19, 103, 184) mais aussi les atteintes de mélancolie, au sens médical que l'on attribue à ce terme au siècle des Lumières³⁴ (entre autres p. 42, 54, 117, 173-174), de frénésies sexuelles (p. 136, 139, 144, etc.), de cruauté malade (p. 54, 81, 87), donnée pour inhérente à la vie conventuelle : « L'acharnement à tourmenter et à perdre se lasse dans le monde, il ne se lasse point dans les cloîtres » (p. 56), observe Suzanne, se faisant le porte-parole de l'auteur. Il existe, comme l'a montré Colas Duflo, une Suzanne philosophe³⁵.

§22

Néanmoins, si abondants que soient les traits satiriques dirigés contre les couvents, si virulent que soit le réquisitoire antimonastique de Manouri (p. 100-102), si senti que soit le jugement de dom Morel sur la condition de religieux (p. 177-178), force est de constater que *La Religieuse* n'est pas une œuvre fondamentalement antichrétienne. C'est à la suite d'une mauvaise compréhension qu'on en fit à la Révolution une arme contre le christianisme. Certes Diderot en appelle à la suppression des couvents par la bouche de dom Morel évoquant l'ultime espérance des religieuses (« Celle qu'on trouvera les portes ouvertes un jour ; que les hommes reviendront de l'extravagance d'enfermer dans

³⁴ « Mélancolie, s. f. Bile noire ou atrabile. Espèce de rêverie ou de délire sans fièvre, accompagnée de crainte et de chagrin sans raison apparente. Tristesse. », P. Richelet, *op. cit.*, t. II, p. 252.

³⁵ Voir C. Duflo, « Suzanne un instant philosophe. Amour, sexualité, violence à la lumière de quelques lignes de *La Religieuse* de Diderot », in M. Wählberg et T. Kolderup (dir.), *Amour, violence, sexualité de Sade à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 43-54.

des sépulcres de jeunes créatures toutes vivantes, et que les couvents seront abolis », p. 181), mais à aucun moment il ne s'attaque dans ce roman aux fondements mêmes du christianisme.

§23

Paradoxalement, grâce à la capacité de sympathie de Diderot avec ses personnages dont parlait Georges May, la critique des cloîtres en vient même parfois à se muer en hymne au Dieu chrétien. N'est-ce pas dans sa foi que Suzanne puise les forces nécessaires pour supporter toutes ses misères ? Ne s'exclame-t-elle pas, au moment d'être interrogée par l'archidiacre :

Ce fut alors que je sentis la supériorité de la religion chrétienne sur toutes les religions du monde; quelle profonde sagesse il y avait dans ce que l'aveugle philosophie appelle la folie de la croix. Dans l'état où j'étais de quoi m'aurait servi l'image d'un législateur heureux et comblé de gloire ? Je voyais l'innocent le flanc percé, le front couronné d'épines, les mains et les pieds percés de clous, et expirant dans les souffrances, et je me disais : « Voilà mon Dieu, et j'ose me plaindre ! » (p. 90)

§24

Ce sont là les termes mêmes du langage chrétien employé à la même époque dans les ouvrages de dévotion, auxquels Diderot, par son éducation, n'était pas étranger³⁶. Cette foi ardente prêtée à Suzanne nous vaut d'admirables peintures de l'héroïne en prière, lançant éplorée vers le Ciel de pathétiques cris de souffrance, qui ne sont pas sans faire penser à ces descriptions de saint(e)s rédigées par Diderot pour les *Salons* (p. 68). L'auteur de *La Religieuse* est en effet, malgré ses convictions athées, très sensible aux ressources esthétiques du catholicisme, qu'il crédite d'un fort potentiel artistique.

§25

Point ici de cette ironie mordante qu'on trouve dans d'autres œuvres de Diderot³⁷, pouvant aller jusqu'à la plus extrême virulence dans les fameux vers des *Eleuthéromanes*³⁸. On est surpris de trouver sous la plume de l'auteur de la *Lettre sur les aveugles* (1749) et

³⁶Sur le rapport de Diderot à la religion, on peut consulter S. Albertan, M. Buffat et Fl. Lotterie (dir.), *Diderot, la religion, le religieux*, Paris, Société Diderot, coll. « L'Atelier. Autour de Diderot et de l'Encyclopédie », 2022.

³⁷On songe aux moqueries envers les prêtres dans *Jacques le fataliste*, *Supplément au Voyage de Bougainville*, *Le Neveu de Rameau*, ou encore dans la correspondance de Diderot. Voir O. Richard-Pauchet, « Frères, moines et abbés : portraits-charges d'ecclésiastiques dans la correspondance et les romans de Diderot », in *Diderot, la religion, le religieux*, op. cit., p. 195-208.

³⁸« La nature n'a fait ni serviteur ni maître ; / Je ne veux ni donner ni recevoir de lois. / Et ses mains ourdiraient les entrailles du prêtre, / Au défaut d'un cordon pour étrangler les rois. ». Il est à noter toutefois que, dans ce poème exaltant la liberté (*eleutheromania* désigne en grec un goût excessif pour la liberté), daté de 1772, ces vers relèvent plus de la figure de style que de l'appel à la révolution auquel on les a souvent assimilés par la suite.

des *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753), penchant vers le matérialisme, de tels morceaux de spiritualité. C'est que Diderot, dans *La Religieuse*, écrit en romancier et non en philosophe. Rares sont ainsi dans le roman les digressions philosophiques sur le thème des couvents. Majoritairement Suzanne est plus naïve que philosophe. Diderot a pris le parti, dans cette œuvre littéraire, de faire passer ses idées par la trame romanesque. C'est en accumulant sur Suzanne tant de malheurs liés à sa condition de religieuse qu'il porte condamnation contre les couvents : « Une fois, [...] il plut à la Providence dont les voies nous sont inconnues, de rassembler sur une seule infortunée, toute la masse de cruautés, réparties dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l'avaient précédée dans un cloître et qui devaient lui succéder » (p. 97). Et l'auteur se coule si bien dans son héroïne qu'il est capable d'en sentir les émotions pieuses, comme il en partage les tourments en pleine rédaction.

§26

Ainsi peut-il concilier l'art et la nature, artifice et véridicité, en concentrant sur un seul être tous les malheurs authentiques subis par les religieuses de son temps : la charge n'est pas mensonge, elle dit à merveille le vrai en grossissant le trait, mieux que ne le ferait une copie servile de la réalité³⁹. Si Diderot n'invente pas les malheurs des religieuses, qui existaient bien dans certains couvents, il use pour les décrire, selon les termes employés dans la postface des *Deux amis de Bourbonne*, de « rhétorique » et de « poésie », d'où ces images saisissantes de prison (p. 121), de cellules renfermant des bêtes féroces (p. 80), d'esclaves totalement asservies à leurs maîtresses (p. 52), pire encore, cette peinture dantesque de religieux « chargés de chaînes pesantes » qu'ils sont « condamnés à secouer sans cesse, sans aucun espoir de les rompre » (p. 178). La vision qui est donnée des couvents dans *La Religieuse* est celle d'un abominable lieu de servitude dans lequel le service de Dieu est détourné au profit du Diable. La supérieure lesbienne de Sainte-Eutrope, on l'a vu, s'exclame en confession : « Mon père, je suis damnée... » (p. 183) et dom Morel explique gravement à Suzanne que les religieux forcés se damnent « au sein des pénitences [...] presque aussi sûrement que les gens du monde au milieu des plaisirs » (p. 178).

§27

Mais ce que Diderot dénonce par-dessus tout, au-delà des abus de la religion, c'est l'aliénation de l'homme, en l'occurrence de la femme. Pour s'assurer le Ciel, les moniales acceptent de s'oublier ici-bas (p. 177), victimes d'une véritable « aliénation » (p. 73), au sens latin du terme (le fait de cesser d'être soi pour être *alius*, un autre). Cette perte de soi est sensible dans *La Religieuse*, au niveau même de la grammaire, par l'emploi fréquent de l'indéfini « on », qui réduit les sœurs à une masse informe sans individualités, et par

³⁹À rapprocher de la théorie du modèle idéal défendue par Diderot. Voir Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950 : « Imiter n'est pas refléter un modèle sensible, c'est révéler sous l'apparence un modèle idéal » (« idéal » dans un sens immanent et non pas transcendantal).

l'abondance de verbes à la forme passive dans le récit des aventures de l'héroïne. Mais elle culmine dans la scène pathétique de la prononciation involontaire des vœux mettant en scène une Suzanne égarée, dont l'être profond est absent d'une cérémonie à laquelle son corps était présent. Le romancier nous offre à cette occasion une évocation sublime de la dénaturation de l'être, qui rend Suzanne comme étrangère à elle-même, « physiquement aliénée » (p. 47).

*

Il n'est pas si étonnant finalement qu'on ait pu voir dans *La Religieuse* l'un des plus beaux romans du XVIII^e siècle, tant est grande la force évocatrice qui s'en dégage. Diderot y réussit la performance d'allier le combat des Lumières au talent artistique en mettant les ressources de l'art au service de la critique et vice versa. L'un ne va pas sans l'autre, en effet, dans ce roman atypique qu'on serait tenté de comparer à ces « monstres⁴⁰ » de la nature étudiés par Diderot dans le domaine scientifique et soumis à la réflexion philosophique, aveugles de naissance (*Lettre sur les aveugles*) ou chèvres-pieds (*Le Rêve de d'Alembert*), émanations d'une nature qui ne se lasse pas de produire, pas plus que l'esprit du génie ne se lasse d'imaginer. L'histoire fabuleuse de Suzanne nous donne un exemple saisissant de ce que peut faire cette énergie de nature chère à Diderot et, à travers elle, le philosophe romancier offre une puissante illustration de cette soif de liberté qui anime le siècle des Lumières.

⁴⁰ Les monstres sont pour Diderot non pas des êtres abominables mais les fruits irréguliers d'un monde chaotique, soumis au flux et au choc des atomes.

Quelques mots à propos de : Sylviane Albertan-Coppola

Ancienne élève de l'ENS de Fontenay-aux-Roses, agrégée de lettres modernes, elle a consacré sa thèse à la littérature apologétique du XVIII^e siècle et son HDR à son plus éminent représentant, l'abbé Bergier. Ancienne préparatrice à l'agrégation du Collège Sévigné, elle a déjà publié un article sur « Diderot, “moraliste de l'honnête” » dans la revue *Op. cit.* (agrégation 2017). Actuellement professeure émérite de littérature française à l'Université d'Amiens et membre du CERCLL dans le cadre duquel elle a rédigé plusieurs articles sur le romanesque, elle est aussi autrice d'une étude littéraire sur *Manon Lescaut* (PUF, 1995), co-autrice d'*Autour du “Neveu de Rameau”* (Champion, 1991) et co-directrice de deux ouvrages collectifs : *Diderot et le roman hors du roman* (Société Diderot, 2017), *Diderot, la religion, le religieux* (Société Diderot, 2022), dans la collection « L'Atelier, autour de Diderot et l'*Encyclopédie* » qu'elle co-dirige avec Marc Buffat. Elle participe à l'édition numérique et critique de l'*Encyclopédie* de Diderot (ENCCRE).

Pour citer cet article

Sylviane Albertan-Coppola, « La *Religieuse* de Diderot : une « fable de la liberté » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 12/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=735>.

Les épigraphes dans *Les Pleurs*

Bertrand Degott

[...] épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste
à la charge du lecteur^a.

^aGérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1987, p. 159.

§I

Gérard Genette définit l'épigraphe « comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre¹ ». La mode en est héritée du roman anglais, ajoute-t-il, « au début du XIX^e siècle, *via* Nodier et autres tenants du genre noir². » Ce qu'il s'agit d'interroger ici, c'est donc une pratique littéraire propre au romantisme – mais pas exclusivement au roman romantique, puisqu'on en trouve d'autres manifestations en poésie, chez Victor Hugo depuis les *Odes* de 1822 jusqu'aux *Feuilles d'automne* (1831), ou dans *Gaspard de la nuit* de Louis (Aloysius) Bertrand³, mais aussi dans les poésies

¹*Ibid.*, p. 147.

²*Ibid.*, p. 150.

³L'œuvre paraît en 1842 mais le manuscrit est achevé six ans plus tôt.

de Jules de Rességuier ou de Madame Amable Tastu, qui figurent parmi les premiers contemporains épigraphés⁴.

§2

Afin de montrer la pertinence d'un tel sujet, rappelons la réalité matérielle de l'édition Charpentier des *Pleurs* en 1833 (consultable sur Gallica⁵). Dans cette édition, les trois premières pages de chaque poème répètent le dispositif suivant :

une page impaire non numérotée, avec, séparés par des fleurons (□), a) le titre, b) éventuellement la dédicace et/ou l'épigraphe, c) le numéro du poème en chiffres romains ;

une page paire non numérotée, blanche ;

une page impaire non numérotée avec, après un espacement de plus de la moitié, le début du poème.

§3

Les « seuils » du poème apparaissent ainsi nettement distingués du poème lui-même. Pareille mise en exergue, fréquente à l'époque, leur confère une autonomie, et d'une certaine manière invite à les étudier comme un dispositif spécifique, en interaction avec le contenu des poèmes. Encore faut-il distinguer dédicace et épigraphe. Trois des soixante-cinq poèmes comportent une dédicace, dont l'un à l'exclusion de toute autre mention en exergue⁶ : ces dédicaces sont composées tout ou partie en lettres gothiques, lesquelles prennent donc une valeur distinctive⁷. Par ailleurs, à la notion d'épigraphe il faudrait ajouter celle de site épigraphique, puisque neuf poèmes sont précédés de deux épigraphes⁸ et que « Imitation de Moore » (p. 203-209⁹) est constitué de trois parties dont chacune possède sa propre épigraphe (en quoi il déroge au protocole détaillé ci-dessus). Enfin, il faut aussi compter comme épigraphe celle qui accompagne la mention « Aux petits enfants », qui est le titre d'une scansion des *Pleurs* dont la cohérence se fait autour des enfants, mais aussi une dédicace valable pour les poèmes qui la constituent. En définitive,

⁴Les épigraphes de « La Vie et la Mort d'un ramier » (p. 46) et des « Mots tristes » (p. 56) peuvent ainsi apparaître comme des renvois d'épigraphe puisque Marceline Desbordes-Valmore se trouve déjà épigraphée p. 82 des *Tableaux poétiques* (1828) de Jules de Rességuier et p. 220 des *Poésies* (3^e éd., 1827) d'Amable Tastu.

⁵La numérisation est complète mais les pages 23 à 27 se succèdent dans le désordre (25, 24, 27, 26, 23).

⁶« Le Jumeau pleuré » (p. 53), « Le Rossignol aveugle » (p. 126) et « Le Convoi d'un ange » (p. 232). C'est « Le Jumeau pleuré » qui ne comporte pas d'autre mention en exergue.

⁷Les typographes étendent l'emploi du gothique aux titres dédicatoires « À monsieur Alphonse de Lamartine », « Aux mânes d'Edmond Gérard », « Aux petits enfants » et donc à la mention « À madame Desbordes-Valmore » en tête des vers de Lamartine insérés ; mais aussi, de manière plus étonnante, au mot *fragment* dans « Agar. Fragment »).

⁸« Ne viens pas trop tard » (p. 77), « Détachement » (p. 101), « Le Mal du pays » (p. 111), « Une fleur » (p. 122), « À monsieur Alphonse de Lamartine » (p. 134), « Louise Labé » (p. 152), « L'Âme de Paganini » (p. 177), « Une ondine » (p. 201), « Le Premier Chagrin d'un enfant » (p. 222).

⁹Toutes nos références sont faites à l'édition « GF » des *Pleurs*, présentée par Esther Pinon.

dans la mesure où sept poèmes ne comportent pas d'épigraphe¹⁰, on peut raisonner sur la base de 70 épigraphes figurant sur 61 sites épigraphiques différents¹¹. Pour utiliser les catégories genettiennes, toutes les épigraphes des *Pleurs* sont authentiques et allographes : en effet, toutes paraissant désormais identifiées¹², on peut dire qu'aucun des auteurs épigraphés n'est l'épigrapheuse Marceline Desbordes-Valmore. En revanche, une bonne partie de ces épigraphes (8/70) sont anonymes¹³ ou fausses¹⁴ ; et cela dit quelque chose de la relation qu'entretient l'épigrapheuse avec le fonds culturel où elle puise, et qu'on ne saurait confondre avec l'objectivité censée présider aujourd'hui à la recherche littéraire. Ce qu'une analyse systématique (l'enquête méticuleuse d'Esther Pinon) révèle, c'est l'infinie variété des sources de Marceline Desbordes-Valmore, depuis les pages de son album personnel (la phrase de Pauline Duchambge, p. 101) jusqu'à une citation rencontrée dans un dictionnaire : ainsi la phrase d'Euripide en tête d'« Abnégation » (p. 108), qui se trouve dans le *Dictionnaire de pensées diverses* de Lartigue (1829) à l'article VIE, se trouve également dans la 6^e édition du *Dictionnaire universel* de Boiste (1823) à l'article MOURIR ; la première épigraphe d'« Une fleur » (p. 122) pourrait au reste recevoir la même explication, puisque qu'on la trouve telle quelle dans l'article VIOLETTE de ce dernier.

§4

L'erreur avec un tel sujet serait de le réduire à l'énumération des lectures de Marceline Desbordes-Valmore ou encore à la description de sa bibliothèque idéale : c'est d'abord des *Pleurs* qu'il s'agit. Pour autant, notre situation n'est pas celle que décrit Genette en ces termes : « Le simple lecteur [...] reste le plus souvent dans une incertitude voulue par l'épigrapheur, et livré à ses conjectures, ou à son insouciance¹⁵. » Nous ne pouvons pas faire comme si le paratexte éditorial d'Esther Pinon n'existait pas, non plus que toutes les données érudites que nous pourrions glaner au cours de nos lectures personnelles.

¹⁰ « Révélation », « L'Attente », « Dors-tu ? », « Le Jumeau pleuré », « Toi ! me hais-tu ? », « Pardon ! » et « Les Ailes d'ange ».

¹¹ (65 poèmes [et non 66, puisqu'il n'y a pas de n° XXII] + 1 [« Aux petits enfants »] + 2 [« Nocturnes »]) – 7 [sans épigraphe] = 61. Sur les 61 sites, 9 comportent deux citations.

¹² Esther Pinon écrit n'avoir pu identifier la source de l'épigraphe de « Je ne crois plus » (p. 92). Le présent article propose des éléments de réponse.

¹³ On peut classer comme anonymes les trois épigraphes sans nom d'auteur ni référence autre (« Détachement », 1^{ère} ép., p. 101 ; « Le Mal du pays », 2^e ép., p. 111 ; « Agar », p. 158) mais aussi les lignes de Montgomery attribuées évasivement à « un auteur anglais » (« Tristesse », p. 103). À noter que dans l'éd. de 1833, la 2^e ép. de « Louise Labé » n'est pas attribuée (p. 152).

¹⁴ On considère comme fausses les épigraphes attribuées à « madame de Balzac » (« Le Mal du pays », 1^{ère} ép., p. 111), à Ancillon (« L'étonnement », p. 118), à *L'Imitation de Jésus-Christ* (« À monsieur Alphonse de Lamartine », p. 134) et à Robert Burns (« Ma fille », p. 144).

¹⁵ *Seuils*, op. cit., p. 156.

LA FONCTION DE COMMENTAIRE

§5 Pour Gérard Genette, les fonctions principales de l'épigraphe sont de commenter, soit le titre, soit le contenu de l'œuvre ou du chapitre qu'elles précèdent. Cette fonction de commentaire demande cependant à être précisée : en tant que discours cité, l'épigraphe participe de la polyphonie énonciative (d'où son usage dans le roman, en particulier), et peut donc faire l'objet d'un traitement ironique. Les choses peuvent encore se compliquer lorsque le site épigraphique comporte deux citations.

Ironie et connivence

§6 Soit le poème « Ne me plains pas » (p. 90). À l'épigraphe « Playsir ne l'est qu'autant qu'on le partage. / Clotilde. » font écho les vers « L'amour charme, il entraîne; / Mais il faut aimer deux » (*ibid.*) : la restriction associée là à la négation (*ne... qu'*) se retrouve ici exprimée grâce à la coordination (*mais*). La fonction de commentaire serait donc de l'ordre du soulignement et de la reformulation. Il se pourrait néanmoins que la connaissance du contexte (ce qu'on appelait alors une « supposition d'auteur », un faux médiéval écrit fin XVIII^e) permette de dépasser cette première analyse. La « Ballade à mon espoux, lors, quand tornoit empres un an d'absence, miz en ses braz nostre fils enfançon¹⁶ » est l'une des deux ballades que Clotilde de Surville adresse à son époux; la seconde, censément postérieure, précise « lors fut admiz des propres mains du roy en l'ordre et corps de la chevalerie¹⁷ » et son refrain est « M'est ton amour garant de ta vaillance ». La fiction de l'épouse fidèle et de la mère, qui par sa poésie célèbre la carrière militaire de son mari, peut n'avoir pas déplu à Marceline Desbordes-Valmore. C'est aussi l'image que retiennent ses éditeurs, tel Charles Nodier qui, après avoir anonymement dénoncé le pastiche, y contribue quinze ans plus tard¹⁸. Son avant-propos en 1827 finit sur un éloge un peu ambigu de la poésie au féminin; appelant parmi les muses l'épigrapheuse et deux de ses épigraphées¹⁹, il les invite surtout à promouvoir à leur tour la supercherie littéraire :

¹⁶ *Poésies de Marguerite-Éléonore-Clotilde de Vallon-Chalys, depuis, Madame de Surville, poète français du XV^e siècle* publiées par Ch. Vanderbourg, Paris, Didot, 1804, p. 92-95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 130-133.

¹⁸ Sur l'histoire de ce pastiche littéraire, voir Denis Hüe, « Clotilde de Surville, cette inconnue », *Images du Moyen Âge*, Isabelle Durand-Le Guern (dir.), Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2007, p. 149-162. Et pour ce qui concerne le double jeu de Nodier, voir en particulier les p. 154 et 155.

¹⁹ Amable Tastu et Delphine Gay sont citées et nommées respectivement dans « Les Mots tristes » (p. 56) et dans « La Fiancée polonaise » (p. 189); « Lucretia Davidson » fait en outre allusion à ces deux poétesses (p. 163 et 164).

Elle n'a point eu de rivale jusqu'à nos jours ; les vers de M^{me} Deshoulières, de M^{me} du Bocage, de M^{me} de Bourdic, de M^{me} Dufrénoy, que les Muses pleurent encore, cèdent en tous points la palme à ceux de Clotilde. Nous n'en dirons pas autant de la spirituelle et gracieuse M^{me} Amable Tastu, qui n'a point d'égale, de la touchante M^{me} Desbordes Valmore, de la poétique M^{lle} Delphine Gay, que Clotilde eût adjointes au *triple trion* des filles de mémoire. Elles se sont élevées à une hauteur où Clotilde est digne de les accompagner. Elles ont, comme nous, admiré les vers enchanteurs de cette trouveresse. Nous mettons ces nouvelles découvertes sous leur protection : il leur appartient de persuader à tous les hommes de goût que les femmes ont créé la poésie française²⁰.

§7

Peut-être faut-il alors relire cette épigraphe en regard de ce que dit « Ne me plains pas », et l'énoncé clotildien s'en trouvera ironiquement subverti. Ce n'est plus la mère qui présente au gentilhomme le fruit de leurs amours ni l'épouse toujours éprise qui l'invite au repos du guerrier, mais une maîtresse qui, tout en reconnaissant qu'elle aime encore, refuse toute complaisance à la mélancolie. Il ne s'agit plus de « partag[er] » mais de « détach[er] » (le verbe est au v. 4). En dernière instance, le « playsir » pourrait être aussi celui de la connivence avec Nodier (Marceline Desbordes-Valmore et lui savent que Clotilde n'existe pas). Cet exemple montre en tout cas la complexité de la fonction de commentaire. Loin de dissiper notre perplexité face à certaines épigraphes, il peut arriver que l'appareil critique l'accroisse encore.

Les deux épigraphes de « Détachement » : commentaire et interaction

§8

La première épigraphe de « Détachement » est « *Yet, are there souls with whom my own would rest, whom I might bless, with whom I might be blessed!* » (p. 101). Anonyme dans *Les Pleurs*, la citation est attribuée à Byron neuf ans plus tard lorsque « Détachement » est repris dans la partie « Pleurs et pauvres fleurs » des *Poésies*²¹ ; or il s'agit du distique final d'un sonnet de Richard Howitt (1799-1869), publié en recueil en 1830²². Dans ce recueil, le participe passé est écrit *blest* (au lieu de *blessed*) et le signe de ponctuation finale est un point (non un point d'exclamation). Cela peut laisser à penser que Marceline Desbordes-Valmore a trouvé ces vers dans un cadre (almanach,

²⁰ *Poésies inédites de Marguerite-Eléonore Clotilde de Vallon et Chalys, depuis madame de Surville, poète français du 15^e siècle* publiées par MM. de Roujoux et Ch. Nodier Paris, Nepveu, 1827, p. xvij.

²¹ Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, Paris, Charpentier, 1842, p. 252.

²² Richard Howitt, *Antediluvian Sketches and Other Poems*, London, L. B. Seeley & Sons, 1830, p. 141. Il s'agit du sonnet XXI, « *I Dwell Not in the Desert...* »

album) où ils se trouvaient déjà déformés et anonymisés, et qu'elle ne les a retenus que parce qu'elle y voyait une belle pensée (« Il existe pourtant des âmes auprès desquelles la mienne pourrait se reposer, que je pourrais rendre heureuses et qui pourraient faire mon bonheur²³ »). À ce titre, elle est complémentaire de la seconde épigraphe – « Combien il faut avoir souffert, pour être fatigué même de l'espérance ! / Pauline. » (p. 101) : si toutes deux commentent en effet le contenu de « Détachement », c'est de manière bien différente. Tandis que la phrase de Pauline explique le sentiment de lassitude et de déréliction qui sous-tend le poème, les vers de Howitt seraient plutôt de nature à inverser ce sentiment, sinon à y porter remède en suggérant que la Pauline épigraphée (Pauline Duchambge, amie et collaboratrice, nommée en note de « Lucretia Davidson », p. 164, n. 4) appartient aux « âmes » en question.

La série « Desroches » : commentaire et retouches

§9

Les deux quatrains signés « Madeleine Desroches » sont intéressants en ce que leur fonction de commentaire se trouve compliquée par le fonctionnement sériel des épigraphes. Le premier des deux figures en exergue du premier poème de la section « Aux petits enfants », « Adieu d'une petite fille à l'école » (p. 215). En convenance avec le registre élégiaque, la citation inscrit l'enfance dans le paradigme de la beauté et de l'éphémère et fait de l'adieu à l'école une métonymie de la sortie de l'enfance : le « jeune roseau » qui dit *je* a cessé d'être « une petite fille ». Quant à la deuxième épigraphe, l'autrice l'a manifestement choisie parce que la métaphore filée de l'aile et de la plume lui paraissait en accord avec le ramier mort du « Premier Chagrin d'un enfant » (p. 222). Séparés par leur position dans *Les Pleurs*, ces deux quatrains, non seulement appartiennent au même poème, mais ils y sont strictement continus. Nous les recopions tels qu'ils figurent au tout début du premier volume des *Œuvres* de Madeleine Des Roches et de sa fille :

Les plus beaux jours de noz vertes années
 Semblent les fleurs d'un printems gracieux,
 Pressé d'orage, et de vent pluvieux,
 Qui vont borner les courses terminées.

Au temps heureux de ma saison passée,
 J'avoy bien l'aisle unie à mon costé;
 Mais en perdant ma jeune liberté,
 Avant le vol ma plume fut cassée²⁴.

²³ Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons.

²⁴ « Ode, I », dans *Œuvres de mesdames des Roches de Poitiers, mère et fille*, Paris, l'Angelier, 1579, p. 3.

§10

À l'évidence, ce n'est pas là que Marceline Desbordes-Valmore les a trouvés puisque, à la place de « Qui vont borner les courses terminées », on lit chez elle « Par qui soudain leurs couleurs sont fanées ». Certes, le XIX^e siècle lettré n'accède pas à la littérature dans des conditions matérielles comparables aux nôtres, mais nous non plus ne remontons pas toujours directement à la source ; on a donc affaire plus probablement à une citation de seconde main. Vu la différence affectant le quatrième vers, il se pourrait qu'elle provienne de l'anthologie de Pierre René Auguis :

Les plus beaux jours de nos vertes années
 Semblent les fleurs d'un printemps gracieux,
 Pressé d'orage et de vent pluvieux
 Par qui soudain leurs couleurs sont fanées.

Au temps heureux de ma saison passée,
 J'avois bien l'aisle unie à mon costé ;
 Mais, en perdant ma jeune liberté,
 Avant le vol ma plume fut cassée²⁵.

§11

Comme beaucoup d'anthologistes alors, plutôt que de maintenir un vers obscur pour le lecteur et d'avoir à le lui expliquer, Auguis préfère le réécrire. Ainsi le concetto du sonnet que MDV cite en exergue de « Louise Labé » (« Priray la mort noircir mon plus cler jour », p. 152) devient sous sa plume « Prirai la mort de me ravir le jour²⁶ »... On peut supposer que le vers de Des Roches « Qui vont borner les courses terminées » lui a paru obscur et qu'il s'est senti tenu de le réécrire. Quant à MDV, elle n'est pas plus scrupuleuse, puisqu'elle met au pluriel le mot *vent* (v. 3) et remplace *perdant* par *prenant* (v. 7), à la fois contre l'épigraphée et contre son anthologiste. Aucune contrainte philologique n'y présidant, la citation est d'abord un acte d'appropriation : c'est encore le *je* poétique d'« Adieu d'une petite fille à l'école » que l'on entend, deux poèmes plus loin, dans « prenant ma jeune liberté ».

ÉPIGRAPHES EN SÉRIES

§12

²⁵Pierre René Auguis, *Les poètes françois depuis le XII^e siècle jusqu'à Malherbe, avec une notice historique et littéraire sur chaque poète*, vol. 4, Paris, Crapelet, 1824, p. 356 et 357.

²⁶*Les poètes françois...*, op. cit., p. 199. Les deux épigraphes sont très proches de l'édition Breghot des *Œuvres* (Lyon, 1824).

Une deuxième fonction de l'épigraphe est la mise en réseau. En effet, comme on vient de le voir avec les citations de Des Roches, les noms et/ou les textes cités tissent des liens entre les poèmes. Dans un ouvrage qui « ne présente pas d'unité thématique ou formelle nette » (Esther Pinon, p. 14) mais répond davantage à une logique d'album ou « rhapsodique » (*id.*, p. 16), les épigraphes superposent aux poèmes leur maillage propre, dont la poétesse paraît seule connaître les règles. Si l'on se limite aux noms propres, les plus souvent épigraphés sont Latouche (7 fois), Béranger et Chénier (5 fois), Nodier (3 fois), enfin Bernardin de Saint-Pierre, Desroches, Hugo, Labé, Lamartine, Parny et Polonius (2 fois), mais il est évident que la référence épigraphique ne se réduit pas à la nomination et qu'elle doit être replacée dans l'économie du recueil. Citer peut être pour la poétesse un moyen d'affirmer des affinités esthétiques et/ou électives. Dans ce domaine, la part faite à l'intime n'est pas toujours facile à cerner.

Latouche et Chénier : l'ordre du cœur et l'ordre de la lecture

§13

Pour justifier ce que nous venons de dire, le plus évident est d'observer la référence – implicite ou explicite – à Henri de Latouche. Sur les sept occurrences de son nom²⁷, quatre illustrent le poète (« Le Songe », p. 75 et « L'Éphémère », p. 229) et le traducteur, de Goethe (« Une ondine », p. 201), mais aussi de Shakespeare puisque « Fuir est aussi la mort ! » (« Je ne crois plus », p. 92) est cité d'une imitation en vers de la grande scène de l'acte III de *Roméo et Juliette*²⁸. Il n'est pas indifférent que les trois autres occurrences du nom de Latouche le désignent comme romancier et comme éditeur. Comme c'est le cas avec d'autres séries épigraphiques²⁹, les références de Marceline Desbordes-Valmore ne sont pas unifiées lorsqu'elle cite des extraits du roman épistolaire de Latouche³⁰. L'on rencontre en effet successivement « *Clément XIV et Carlo* » (« Une fleur », p. 122), « M. H. de Latouche, *Lettre de Carlin*. » (« À monsieur Alphonse de Lamartine »,

²⁷ 6 fois « M. H. de Latouche » (« Le Songe », p. 75; « Je ne crois plus », p. 92; « À monsieur Alphonse de Lamartine », 2^e ép., p. 134; « Les Fleurs », p. 173; « Une ondine », p. 201; « L'Éphémère », p. 229) et une fois « M. de Latouche » (« À monsieur A. de L. », p. 147).

²⁸ Henri de Latouche, « Une scène de Shakspeare », *Encore adieu. Dernières poésies*, Paris, Garnier, 1852, p. 55 (c'est Juliette qui parle). La date tardive de cette publication posthume vérifie que Marceline Desbordes-Valmore avait eu, par d'autres moyens, accès aux traductions de Latouche (voir la n. 3 d'Esther Pinon sur « Une ondine », p. 201).

²⁹ Pour les références à la Bible, par exemple, on rencontre « Job » (« La Dernière Fleur », p. 131), « *Imitation de Jésus-Christ* » (!) (« À monsieur Alphonse de Lamartine », 1^{ère} ép., p. 134), « Jésus-Christ » (« Le Vieux Pâtre », p. 192), « *Évangile* » (« Le Petit Rieur », p. 216), ou alors l'épigraphe est anonyme (« Agar », p. 158).

³⁰ Clément XIV et Carlo Bertinazzi. *Correspondance inédite*, Paris, Baudouin, 1827.

p. 134) et « M. de Latouche. » (« À monsieur A. de L. », p. 147). Aucune de ces références n'est complète, en ceci qu'elles mentionnent soit le nom de l'auteur, soit le titre, soit un faux mixte des deux puisque « *Lettre de Carlin* » n'est pas un titre : chaque épigraphe n'en consigne pas moins un moment dans la lecture de cet ouvrage³¹, peut-être même un bonheur de lecture et ce sont autant d'occasions d'exprimer familiarité (*Carlin*) et connivence avec le romancier (donné comme « correspondance inédite », l'ouvrage est paru anonyme). Restait à saluer l'éditeur³². L'épigraphe des « Fleurs », « Il est si beau de mourir jeune ! et de rendre au Dieu qui nous juge, une vie encore pleine d'illusions ! / M. H. de Latouche. » (p. 172) cite approximativement la notice par laquelle il introduit son édition de Chénier³³. On peut alors considérer que la série des six épigraphes où MDV cite Chénier — y compris celle où il n'est pas nommé³⁴ — constitue un microsysteme qui peut faire l'objet d'une analyse. Remarquons alors 1°) que ces citations, non seulement respectent l'ordre de l'édition³⁵ mais sont toutes épigraphées avant « Les Fleurs », qui cite la notice de l'éditeur; 2°) qu'elles sont, sauf la première et la dernière, tirées du livre des *Élégies*; 3°) qu'elles aussi font l'objet de retouches minimales. La plus remarquable de ces retouches concerne l'« Élégie XII », dont quatre vers sont à deux reprises épigraphés; alors que chez Chénier le *je* lyrique s'adresse à ses amis (« de vous *seuls* occupée »), MDV restitue l'interlocution amoureuse topique, de sorte que la voix poétique s'adresse à une absente :

À tout ce qu'elle entend, de vous *seule* occupée,
De chaque bruit lointain, mon oreille frappée
Écoute, et croit souvent reconnaître vos pas;
Je m'élance, je cours, et vous ne venez pas !
(p. 77 et 99. C'est nous qui soulignons.)

§14

³¹ *Ibid.*, p. 109, 116 et 65.

³² Latouche lui-même était très fier de ce travail : « Mon seul orgueil se compose en littérature de deux souvenirs : avoir édité André Chénier et empêché George Sand de s'occuper de portraits à l'aquarelle » (cité par Frédéric Ségu, *Un romantique républicain : Henri de Latouche (1785-1851)*, Paris, Les Belles-Lettres, 1931, p. 99).

³³ « Sur la vie et les ouvrages d'André Chénier », *Œuvres complètes d'André Chénier*, éd. H. de Latouche, Paris, Baudouin, 1819, p. XXIII.

³⁴ « Amour » (p. 51), « Malheur à moi ! » (p. 71), « Ne viens pas trop tard ! » (p. 77), « Pitié ! » (p. 9), « Le Mal du pays » (p. 111), « Lucretia Davidson » (p. 161). L'épigraphe anonyme est la deuxième du « Mal du pays » (la première étant erronée avec l'attribution à « madame de Balzac »).

³⁵ *Œuvres complètes d'André Chénier*, op. cit., p. 43, 82, 103 et 104 (2 fois), 241.

Or c'est aussi un absent à qui MDV s'adresse, lui que ces vers qu'il a édités sont censés rendre présent : voilà peut-être pourquoi elle les reprend d'une épigraphe à l'autre. Toutefois, si elle choisit l'interlocution pour « Ne viens pas trop tard ! » (p. 77 et 78), la délocution de l'aimé dans « Pitié ! » (p. 99-100) pourrait signifier que son absence n'est plus aussi douloureuse. Quoi qu'il en soit, Chénier – et d'autant plus qu'édité par Latouche – est chaque fois le garant d'une veine élégiaque chère au premier romantisme. En somme, aux sept épigraphes où Latouche est nommé, viennent s'ajouter sept allusions, *via* son édition de Chénier et, dans une moindre mesure, son roman par lettres³⁶. C'est peu de dire que son ancien amant reste omniprésent dans *Les Pleurs* : dans un cinquième des épigraphes (14/70), MDV dépose pour Latouche une pensée, « un bouquet, ou bien une prière » (p. 147), et ce tout au long du recueil.

Nodier et Hugo : deux incontournables

§15

Un évident effet de continuité est également dû aux trois épigraphes signées « Charles Nodier » : en tête des pièces « Minuit » (p. 66), « La Jalouse » (p. 73) et « Serais-tu seul ? » (p. 79), elles se situent dans le premier quart du recueil. Ainsi qu'Esther Pinon le précise, MDV cite chaque fois un ou deux vers de l'« Élégie "Non, non, je n'irai pas"³⁷... » », laquelle compte 30 vers. Contrairement à la série Chénier, qui respecte l'ordre de la lecture, la série Nodier avance dans le poème puis retourne au début (v. 21 > v. 23 et 24 > v. 5 et 8)³⁸. Si cette « Élégie » dit le désir du *je* lyrique de retrouver tout ce qui lui rappelle l'être dont il est désormais séparé, c'est également ainsi que l'on entend chacun des passages sélectionnés, ainsi que les poèmes qu'ils épigraphent, où le *je* lyrique s'emploie, par tous les moyens, à remplir ou à supprimer la distance : « Quand je sens entre nous la cité tout entière / [...] / Je prie avec ton nom, je le jette entre nous » (« Minuit », p. 66 et 67); « Sans signer ma tristesse, un jour, au seul que j'aime / J'écrivis en secret : "Elle attend : cherche-la ! / [...]" » (« La Jalouse », p. 73); « Oh ! si j'avais de grandes ailes, / Que je traverserais de lieux ! » (« Serais-tu seul ? », p. 79) ».

§16

³⁶Dans « Amour », « Malheur à moi ! », « Ne viens pas trop tard ! », « Pitié ! » « Le Mal du pays », « Une fleur », « Lucretia Davidson ».

³⁷*Poésies diverses* par Ch. Nodier, recueillies et publiées par N. Delangle, Paris, Delangle frères, 1827, p. 167 et 168. Cette « Élégie » commence et s'achève par un quatrain (abba); le reste du poème est en rimes suivies.

³⁸La série Polonius, qui suit immédiatement (« Seule au rendez-vous », p. 85 et « L'adieu tout bas », p. 85 et 88) prend à l'envers les *Poésies* de Jean Polonius, puisque « Retour aux muses » est le premier poème du recueil.

Les deux épigraphes signées « Victor Hugo³⁹ » sont toutes les deux extraites d'*Hernani* : à trente poèmes d'écart, c'est d'abord au romantisme de 1830 et au drame hugolien que MDV rend ainsi hommage. Il n'y a pourtant pas grand chose de commun entre la chanson pentasyllabique en « rabé-raa⁴⁰ » d'une part et les quatrains d'alexandrins narratifs d'autre part ; si *Hernani* et doña Sol se répondent de l'une à l'autre⁴¹, c'est au prix d'un détournement du dialogue amoureux, puisqu'au discours de l'amante se surimpose celui d'une mère qui cherche à endormir son petit Paul. L'image que *Les Pleurs* donnent de Hugo se réduit d'autant moins à l'auteur dramatique que l'épigraphe accompagnant la mention « Aux petits enfants » (p. 213) est extraite des *Feuilles d'automne* : à travers ce sixain dont la rime masculine est *triomphants :: enfants*, MDV rend hommage au poète qui, comme elle, sait parler aux/des enfants. Avec Nodier et Hugo, MDV met en valeur des figures tutélaires du romantisme, mais les épigraphes qui les concernent n'ont pas la dimension personnelle des séries consacrées à Lamartine ou à Béranger, lesquelles s'articulent chaque fois à un poème à leur nom.

Lamartine et Béranger : des épigraphes au poème

§17

La présence de Lamartine dans *Les Pleurs* ne se réduit pas aux deux épigraphes signées « M. Alphonse de Lamartine », puisque, entre « Solitude (p. 94) et « L'âme de Paganini » (p. 177 et 178), un long poème lui est adressé. Les épigraphes signées « M. Alphonse de Lamartine » font toutes les deux vibrer la corde élégiaque mais avec une visée différente. Extraits du « chant » d'une « vierge » qui attend son bien-aimé, les vers d'« Ischia » en exergue de « Solitude (p. 94) traduisent une connivence entre leurs deux poésies : à la fleur d'oranger (méridionale et virginale) de Lamartine, MDV associe une « fleur mystérieuse / Qui dut lier nos cœurs » ; tandis que l'une représente la séduction et peut-être la promesse d'un bonheur à venir, l'autre manque à sa mission et ne console même plus d'une séparation douloureuse. Mais Lamartine n'est pas que cet élégiaque qui utilise le langage des fleurs, puisque l'épigraphe de « L'âme de Paganini » (p. 177 et 178) souligne ses qualités musicales. Dans le quatrain d'« Ischia », d'une part, « soupir d'un enfant », « son vague et plaintif », « écho du ciel qui charme notre oreille » désignent sa poésie

³⁹ « La sincère » (p. 120), « Le coucher d'un petit garçon » (p. 225).

⁴⁰La notion est due à Benoît de Cornulier (*Petit dictionnaire de métrique* [en ligne], p. 51). Chaque strophe de « La sincère » respecte le schéma métrique et rimique de « J'ai du bon tabac (ra) / Dans ma tabatière (bé) / J'ai du bon tabac (ra) / Tu n'en auras pas (a) » : on peut le vérifier en les chantant sur l'air. Chez MDV, la rime (bé) ne reste pas orpheline puisqu'elle accouple les strophes.

⁴¹La réplique d'*Hernani* est la toute première qu'il adresse à doña Sol (acte I, sc. 2, v. 37-40) ; celle de doña Sol à *Hernani* précède de peu la sonnerie du cor fatal (acte V, sc. 3, v. 1949-1951).

autant que la musique interprétée par Paganini. En retouchant d'autre part la strophe du « Poète mourant », MDV ne surimpose-t-elle pas à la main lyrique de Lamartine (« ma main ») celle du violoniste (« sa main ») ? Enfin, en incluant « À madame Desbordes-Valmore » (p. 139-143), le poème « À monsieur Alphonse de Lamartine » (p. 134-143) nous permet d'observer que la pièce citante reproduit strictement la forme métrique et prosodique de la pièce citée (21 quintils [abaab] d'octosyllabes débutant par une rime masculine). Un tel échange d'épîtres en vers suppose des pratiques de sociabilité (ce sont des lettres ouvertes et des arts poétiques comparés) mais aussi des pratiques d'écriture – de citation et de réécriture – qui confirment une communauté esthétique autant qu'elles affirment une admiration réciproque.

§18

Pour ainsi dire enchaînée à la série Nodier (elle commence juste avant que celle-ci finisse), la série Béranger est majoritairement localisée dans le dernier tiers du recueil. En outre, suivant une progression remarquable dans la dénomination⁴², elle est tout entière orientée vers le poème dédié à l'épigraphé. Quatre des citations proviennent de son recueil de *Chansons nouvelles et dernières*, dont on peut penser qu'il paraît alors que MDV finit d'épigrapher son propre recueil⁴³. L'unité de l'ensemble se fait donc autour de son recueil mais aussi autour de son engagement politique et social et des emprisonnements qu'il lui valut. La première épigraphe (p. 77) cite les deux premiers vers du recueil : même s'ils font référence à la détention de Béranger à La Force en 1829, le propos de « Ne viens pas trop tard ! » incite plutôt à en faire une lecture métaphorique (solitude et séparation de l'être aimé). L'épigraphe d'« Écrivez-moi » (p. 167) est l'exception de la série puisqu'elle cite une chanson publiée en 1821⁴⁴. Outre l'analogie en contexte entre l'invitation à écrire et un vol d'oiseau, MDV ne peut pas ne pas avoir fait le lien avec son poème « À M. de Béranger⁴⁵ » qui en reprend strictement la forme : dès le premier vers, l'apostrophe « Bon captif » s'adresse à Béranger, détenu à Sainte-Pélagie, car c'est alors vers lui que le *je* lyrique veut voler. Les deux épigraphes suivantes (p. 182 et 184) citent deux chansons à vocation sociale et c'est précisément cette vocation que revendiquent, dans la dernière (p. 195), deux phrases de la préface de Béranger à ses *Chansons nouvelles et dernières*. « Jamais adieu » et « Le Retour du marin » ont certes pour sujet la misère

⁴²Deux fois « Béranger » (« Ne viens pas trop tard ! », p. 77 et « Écrivez-moi », p. 167), puis deux fois « De Béranger » (« Jamais adieu », p. 182 et « Le Retour du marin », p. 184), enfin « P. J. Béranger » dans un poème qui a pour titre la première dénomination (« Béranger », p. 195).

⁴³C'est l'hypothèse d'Esther Pinon, qui fait état des échanges entre MDV et Béranger au début de l'année 1833 (p. 195, n. 2).

⁴⁴« Si j'étais petit oiseau », dans Béranger, *Chansons*, tome II, Paris, Firmin Didot, 1821, p. 105-107.

⁴⁵*Élégies et Poésies nouvelles*, Paris, 1825, p. 163-165. Pour être exact, MDV supprime l'un des « vite » pour obtenir l'heptasyllabe.

et la mort mais c'est l'amour qui en est la cause, plus que la société. La série Béranger rend donc possibles deux lectures : suivant la première, chaque épigraphe fait écho au lyrisme du poème, tandis que, suivant la seconde, elle appartient à un micro-système à visée politique, dont le point culminant est le poème « Béranger », qui se présente comme un éloge du pamphlétaire. MDV y salue-t-elle également le recueil de 1833 ? c'est un peu ce que suggère Esther Pinon (p. 195, n. 3). Dans le même ordre de considérations publicitaires, on notera que la 4^e de couverture des *Pleurs* annonce une édition augmentée des *Poésies nouvelles* de Chénier, avec la notice de Latouche⁴⁶. En 1819, Béranger avait fait partie de ceux qui accusèrent Latouche d'avoir écrit lui-même les poésies nouvelles de Chénier. Quatorze ans plus tard, MDV rend hommage à l'un comme à l'autre : la pratique de l'épigraphe est aussi une pratique de conciliation.

TRADUCTIONS, IMITATIONS

§19

Une dernière fonction de l'épigraphe dans *Les Pleurs* consiste à présenter le texte dont le poème est l'imitation. Cela vaut en particulier pour les imitations de Thomas Moore que MDV rassemble à la fausse fin du recueil (avant la section « Aux petits enfants »). Plus généralement, l'épigraphe en langue anglaise crée une impression d'exotisme qui n'est sans doute pas pour déplaire au lecteur romantique. Nous passerons plus rapidement sur cette dernière fonction.

Les épigraphes d'« Une ondine »

§20

Alors qu'elle cite en général les poètes anglais dans le texte⁴⁷, MDV cite les poètes allemands en traduction : Goethe dans la traduction de M^{me} Panckoucke –et non d'Ancillon – (« L'Étonnement ») ou Grillparzer traduit par Loyson (« Le Convoi d'un ange »). Les deux épigraphes de « Une ondine » (p. 201) citent deux traductions du « Pêcheur » (« *Der Fischer* ») de Goethe : les deux refrains dans la traduction en prose de Panckoucke⁴⁸ et trois vers de l'imitation qu'en fait Latouche. Ce que Panckoucke rend par *sirène* et Latouche par *ondine* n'est chez Goethe qu'une « femme mouillée » (« *ein feuchtes Weib* ») et MDV elle-même n'utilise aucun des deux mots pour un poème qui alerte

⁴⁶ André Chénier, *Poésies posthumes et inédites*. Nouvelle et seule édition complète, Paris, Eugène Renduel, Charpentier, 1833, XXXIII-272-352 p. La même page annonce les *Œuvres complètes* d'Alexandre Dumas (le préfacer des *Pleurs*), avec une préface par Charles Nodier...

⁴⁷ À l'exception de Byron (« La Mémoire », p. 150).

⁴⁸ « Le Pêcheur », *Poésies de Goethe, auteur de Werther, traduites pour la première fois de l'allemand par M^{me} E. Panckoucke*, Paris, Panckoucke, 1825, p. 11 et 12. Les deux refrains y figurent en italiques.

sur le danger d'écouter de telles créatures. Outre le besoin de nommer Latouche et de placer son poème dans une tradition romantique, pourquoi met-elle en regard ces deux traductions ? Il est difficile de répondre, mais rien n'interdit de lire les poèmes qui suivent, « Imitation de Moore » et « Les Trois Barques de Moore », comme une démonstration de son savoir-faire en matière de traduction (elle-même ne parle que d'« imitation⁴⁹ ») poétique à partir de l'anglais⁵⁰.

Traduire en imitant

§21

Pour ces deux pièces en effet, MDV imite quatre poèmes extraits de la section « *National Airs* » d'un recueil paru en 1828⁵¹. Les quatre épigraphes (p. 203, 206, 208 et 210) portant chacune la référence *Irish Melodies*, on peut supposer qu'elle les recopie à partir de ce recueil, mais sans doute aussi qu'elle les considère comme « mélodies irlandaises » puisque Moore est irlandais. Nous limiterons notre étude aux « nocturnes » I et III, imités de « *Oh, Come to Me When Daylight Sets* » et « *Row Gently Here*⁵² », qui ont tous deux pour sous-titre « *Venitian Air* » (air vénitien). Outre cette thématique commune, tous deux alternent tétramètres et trimètres :

Oh ! come to me when daylight sets; (4)

Sweet ! then come to me, (3)

When smoothly go our gondolets (4)

O'er the moonlight sea (3)

Row gently here, my gondolier. (4) So softly wake the tide, (3)

That not an ear on earth may hear, (4) but hers to whom we glide. (3)

§22

Cette alternance (propre à la ballade traditionnelle) est en partie rendue par la polymétrie (octosyllabes /vs/ hexasyllabes), notamment dans le refrain du n° III. Alors que pour « Les Trois Barques de Moore » et le n° II d'« Imitation de Moore », elle transpose

⁴⁹Dans « Lucretia Davidson » (p. 165 et 166), en revanche, elle insère sa traduction en prose de « *To a star* ».

⁵⁰MDV a appris l'anglais à Bruxelles, entre 1815 et 1818, grâce à un nommé John Williams (voir *Œuvres poétiques*, éd. M. Bertrand, tome I, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 359 et 360).

⁵¹Thomas Moore, *Irish Melodies, National Airs, Sacred Songs, Ballads, Songs, etc.*, Jersey, Collins and Payn, 1828, p. 122-123 et 127. Les imitations de MDV sont antérieures à la parution de ce recueil, mais contemporaines des quatre imitations de Moore que publie M^{me} Amable Tastu (*Poésies*, 3^e éd., Paris, J. Tastu, 1827, p. 99-118).

⁵²*Irish Melodies*, op. cit., p. 119-120 et 133.

strophe à strophe « *Love and Hope* » et « *Gaily Sounds the Castanet*⁵³ », MDV se montre beaucoup plus inventive ici, précisément pour le refrain. Le refrain du n° I est imité du module ci-dessus que « *Oh, Come to Me When Daylight Sets* » répète trois fois. Quant au n° III, si son refrain est sujet à variation⁵⁴, sans doute est-ce afin de rendre la reprise du tétramètre initial (sous-rimé) « *Row gently here, my gondolier* » par « *Now rest thee here, my gondolier* » : ainsi « Poursuis, mon gondolier, / Ton chemin familial » (refrains 1 et 2) devient-il « Garde, mon gondolier, / Ton poste familial » (refrain 3).

Traduire en limitant

§23

Pour montrer jusqu'à quel point la reconnaissance érudite de l'épigraphe peut modifier notre lecture de tel ou tel poème, nous partons de la première des deux épigraphes du « Premier Chagrin d'un enfant » : « *Oh! would I could weep, as I wept when a child. / Z. Z.* » (p. 222). Quant à son contenu (« Oh ! si seulement je pouvais pleurer, comme je pleurais étant enfant ! »), cette phrase anticipe sur la chute du poème :

Oh ! je voudrais, mon Dieu, pleurer de douces larmes,
Comme l'enfant candide et sans haine, l'enfant
Qui pleurerait son ramier mort dans ses jeunes charmes;
Oh ! pleurer comme alors !... Qui donc me le défend ? (p. 224)

§24

Ce que dit l'élégiaque, ce n'est pas seulement le regret produit par la perte de ce qu'on aime (ici, le ramier) mais le regret du moment de l'enfance où l'on prend conscience que la mort existe (le regret du « premier chagrin »). Ce vers – car c'en est un – est extrait du poème de Suzanna Moodie (née Strickland, 1803-1885), « *The Child's First Grief* », recueilli en 1831 dans *Enthusiasm and Other Poems*⁵⁵. Toutefois, ce n'est pas dans ce recueil que MDV a trouvé le poème, mais dans un annuaire, où il est en effet paru en préoriginale, sous le pseudonyme « Z. Z. », en regard d'une gravure de Richard Westall (1765-1836) représentant un enfant en train de pleurer sur une colombe⁵⁶. Ces nouvelles données ne modifient en rien notre compréhension du lien entre l'épigraphe et le poème : ce qu'elles modifient en revanche, ce sont les rapports entre le poème de l'épigrapheuse et celui, éponyme, de l'épigraphée. Si le premier vers de Strickland se trouve d'entrée traduit

⁵³*Ibid.*, p. 122-123 et 127.

⁵⁴Cela n'apparaît pas dans l'édition « GF », qui est sur ce point fautive puisqu'elle reproduit trois fois le même refrain.

⁵⁵Suzanna Strickland, *Enthusiasm and Other Poems*, London, Smith, Elder and Co, 1831, p. III.

⁵⁶*Friendship's Offering : A Literary Album, and Christmas and New Year Present for 1830, 1829*, p. 217 et 218.

littéralement (*Sorrow has touched thee, my beautiful child* > *Le chagrin t'a touché, mon beau garçon*), d'autres vers ou hémistiches font l'objet de réécritures plus distancées (*For the first time the vision of death is before thee!* > *la mort est devant toi*; *Thy playmate is dead* > *Ton camarade est mort*; *Has stamped the first grief upon memory's page* > *Grave le premier deuil sur la page encor vide* / *De ta mémoire vierge*; *No joy will e'er equal thy first dawn of bliss*, / *No sorrow blot out the remembrance of this!* > *Nul chagrin n'entrera plus au fond de ton être*; / *Nul amour ne sera plus vrai pour toi, peut-être*; etc.). En définitive, MDV ne traduit/paraphrase que les trois premières strophes du poème (24 vers sur 40), les 16 derniers vers de son propre poème développant une prédiction élégiaque au terme de laquelle figure précisément le vers d'épigraphe :

The period may come, in thy journey through life,
When sick of its falsehood, corruption, and strife
Thou vainly shall seek in thy desolate track
To bring those sweet feelings and sympathies back;
And thy spirit will murmur, when vexed and reviled,
Oh would I could weep—as I wept when a child!

(Une période viendra peut-être, dans ton voyage à travers la vie, / Où, écœuré de ses mensonges, corruptions et conflits, / Tu essaieras vainement, sur ton chemin désert, / De rappeler ces impressions de douceur et de compassion; / Alors, chaque fois que tu seras blessé ou insulté, ton esprit murmurerà : / Oh ! si seulement je pouvais pleurer, comme je pleurais étant enfant !)

§25 Si MDV met ce dernier vers en exergue, c'est que là s'arrête sa lecture : les deux strophes suivantes de Strickland, plus didactiques et généralisantes, ne l'intéressent pas. On peut toutefois considérer « Le premier chagrin d'un enfant » –au même titre que les deux poèmes qui le revendiquent explicitement, « Imitation de Moore » et « Les Trois Barques de Moore » (p. 203-211) –comme une imitation en vers.

§26 Assurément, *Les Pleurs* illustrent à leur manière la grande « consommation d'épigraphes » qui caractérise l'époque romantique, ce que Genette appelle « la débauche épigraphique du début du XIX^e siècle⁵⁷ ». On pourrait aussi mettre le sujet en perspective à partir des lignes que Sainte-Beuve consacre au recueil :

Il y a une ou plusieurs épigraphes à chaque pièce : en lisant les poètes dont les écrits ont eu la vogue dans ces dernières années, M^{me} Valmore s'en est affectée et teinte

⁵⁷ *Seuils*, op. cit., p. 163.

peut-être à son insu; la blonde et grise fauvette a été prise au miroir, et les fleurs du nid, comme elle le dit quelque part, *ont lustré son plumage ardé par le soleil*⁵⁸.

§27

Sans doute alors les épigraphes participent-elles de ce qu'il reproche alors à MDV, à savoir « plus d'obscurité par moments et de *manière*⁵⁹ » : trop consciente de son art en somme pour demeurer où on l'attend, à savoir cette « blonde et grise fauvette » ou cette « illettrée au grand cœur⁶⁰ » qui au fond rassure la critique masculine... En effet, Sainte-Beuve ne s'y trompe pas, la circulation des épigraphes témoigne également d'une vitalité de la littérature, notamment poétique. Il se pourrait alors que, concourant à ce mouvement, l'autrice des *Pleurs* n'ait pas détesté se défaire de reflets d'elle-même où elle se sentait à l'étroit...

Quelques mots à propos de : Bertrand Degott

Bertrand Degott est maître de conférences à l'université de Franche-Comté (laboratoire CRIT (UR 3224)) : co-directeur de la *Revue Verlaine*, il participe à l'édition du *Théâtre complet* d'Edmond Rostand. Également poète, il est entre autres l'auteur d'*Éboulements et taillis* (Gallimard, 1996), *À chaque pas* (L'Arrière-Pays, 2008), *More à Venise* (La Table ronde, 2013).

Pour citer cet article

Bertrand Degott, « Les épigraphes dans *Les Pleurs* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 14/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=734>.

⁵⁸Sainte-Beuve, « M^{me} Desbordes-Valmore », *La Revue des Deux Mondes*, tome III^e, 2^e série, 1^{er} août 1833, p. 252 et 253.

⁵⁹*Ibid.*

⁶⁰Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*. Essai sur la femme auteur, Lyon, PUL, 2015, p. 339.

Le motif floral dans *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore

Fabienne Bercegol

§I

Avec les oiseaux, les fleurs constituent l'un des motifs les plus constamment présents dans les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore. Cette présence s'affiche jusque dans les titres de recueils (*Pauvres fleurs*, 1839) et de poèmes (« Une fleur », « La Dernière Fleur », « Les Fleurs », dans *Les Pleurs*). Le poème sans doute resté le plus célèbre de Marceline Desbordes-Valmore, « Les Roses de Saadi » (*Poésies inédites*, 1860), exploite l'imaginaire érotique lié aux fleurs, et il n'est guère de poèmes du recueil *Les Pleurs* qui ne les convoquent : cette récurrence s'explique notamment par le recours fréquent aux rimes « fleurs/pleurs » ou « fleurs/douleurs », qui comptent parmi les rimes que l'on pourra juger faciles, prévisibles, que la poète ne se prive pas d'utiliser. De même pourrait-on dire que l'usage du motif floral fait partie des procédés les plus conventionnels de l'écriture poétique de Marceline Desbordes-Valmore, qu'il est donc de ceux qui lui ôtent toute originalité en la maintenant dans la sphère du cliché et en l'assignant au registre sentimental, mélancolique, à l'esthétique du joli et de la grâce, attendus sous la plume d'une femme. On a du reste remarqué qu'au-delà du cas de Marceline Desbordes-Valmore,

les vers très, trop fleuris du début du XIX^e siècle ont contribué à faire de cette poésie effusive, toute en douceur et en agrément, l'objet de railleries. Nicolas Courtinat prend l'exemple des *Complaintes* de Laforge pour illustrer la distance moqueuse prise par rapport à ce lyrisme : il note que les fleurs se rangent parmi les « accessoires poétiques périmés », et même qu'elles « n'échappent pas au jeu de massacre », lorsque dans le poème « Paroles d'un époux inconsolable », au lieu d'être « métaphore de l'amour et de la femme », elles ne sont plus que le « produit naturel de notre pourrissement¹ ».

§2

Il faut d'emblée admettre qu'en semant ses poèmes de fleurs, Marceline Desbordes-Valmore emprunte à un registre très prisé par les poètes de son temps, et pas seulement par ses consœurs : il suffit d'ouvrir les *Méditations poétiques* de Lamartine pour constater que lui aussi ne dédaigne pas de leur consacrer des poèmes entiers (« Les Pavots », « La Branche d'amandier », « La Pervenche », « Les Fleurs sur l'autel », etc.). C'est que tous deux s'inscrivent dans un genre, l'élégie, qui pratique depuis toujours la composition florale. C'est encore le cas chez André Chénier, l'un des auteurs les plus cités dans les épigraphes qui accompagnent les poèmes des *Pleurs*. Selon François Jacob, chez ce poète, « l'évocation des fleurs reste souvent liée à celle de l'écoulement des saisons ; elle offre la matière d'une série de métaphores qui les lient, de manière privilégiée, à la description du corps féminin ; les fleurs s'identifient enfin au vers lui-même, dont elles confirment la nature fugitive, voire la fragilité². » Sans chercher à tout prix à démarquer l'écriture poétique de Marceline Desbordes-Valmore, mais en nous souvenant que le recours à des *topoi* n'est pas regardé d'un œil critique au début du XIX^e siècle, nous examinerons ici l'inscription des *Pleurs* dans l'héritage de l'élégie à partir du motif floral. Comment exactement les fleurs sont-elles convoquées dans ce recueil ? À quelles thématiques sont-elles associées ? En quoi se marient-elles si bien aux « pleurs » et aux « douleurs », donc à la tonalité pathétique à laquelle les lie le jeu des rimes ? Faut-il en rester à la reprise d'une imagerie imposée par le genre littéraire, voire par l'époque ? ou les fleurs servent-elles malgré tout un projet plus personnel ?

¹Nicolas Courtinat, notice « Élégie (XIX^e siècle) », P. Auraix-Jonchière et S. Bernard-Griffiths (dir.) avec la collaboration d'É. Francalanza, *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Paris, Champion, 2017, p. 186. Dominique Rabaté constate pour sa part que la poésie du XX^e siècle n'a pas repris le geste de l'offrande florale, qui paraissait « sans doute suranné, épuisé par une trop longue tradition qui en a répété à satiété les motifs, les a déclinés avec trop de virtuosité ». Voir son article, « “Voici des fruits, des fleurs...” Remarques sur le poème comme don d'amour », J.-N. Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2009, p. 161-173 (p. 163 pour la citation).

²François Jacob, notice « Chénier (André) », *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII^e et XIX^e siècles)*, op. cit., p. 89.

QUELLES FLEURS ?

§3

Ainsi que l'indiquent les titres des poèmes « Une fleur », « La Dernière Fleur », « Les Fleurs », qu'elles figurent au singulier ou au pluriel, ce sont le plus souvent en tant que telles que sont mentionnées les fleurs, sans autre précision descriptive donnée par un adjectif qualificatif ou par un complément de nom. Les quelques adjectifs qualificatifs que l'on peut relever – « jeunes³ » (p. 39), « tièdes » (p. 116), « sanglantes » (p. 117), « douce » (p. 122), « humble » (p. 123), « sauvage » (p. 132), « étrangère » (p. 161), « avarès » (p. 162), « endormie » (p. 167), « frêles » (p. 187), etc. –, le plus souvent épithètes antéposées et réduites à une seule occurrence – à l'exception par exemple de la « tendre fleur enfermée » que devient Nadège dans sa mort (p. 125) –, confirment ce dédain pour la représentation matérielle de la fleur et ce choix de la personnifier en lui attribuant des qualités morales : le traitement de la fleur est en cela typique d'une écriture poétique qui a fréquemment recours à l'hypallage pour établir un rapport harmonieux entre le sujet lyrique et le monde, vu à travers le prisme d'un regard sensible à toutes les marques de modestie et de tendresse. L'antéposition fréquente de l'épithète rattache encore ces vers à une pratique de la poésie qui cherche à la distinguer nettement du langage ordinaire en ayant recours à des constructions inusitées qui esthétisent l'énoncé mais qui confinent souvent au cliché. On remarque en revanche que les qualifications les moins conventionnelles de la fleur sont données par des adjectifs postposés, qui les font d'autant plus ressortir par la rareté de cette formulation : ainsi en va-t-il des « fleurs avarès » (v. 33, p. 162) qui fournissent l'image des mesquineries d'une vie que Lucretia Davidson est censée quitter avec plaisir, pour trouver enfin l'apaisement, et même l'épanouissement dans la mort.

§4

Contrairement aux oiseaux que la poète peut désigner aussi dans leur ensemble mais dont elle décline volontiers les noms (ramier, hirondelle, rossignol, passereau, cygne, colombe, fauvette, alouette, etc.), il est rare qu'elle se soucie de préciser la variété des fleurs convoquées dans ses vers. Les exceptions sont ici la « pâle primevère » que le rossignol aveugle ne vient plus éveiller par ses chants (v. 31, p. 128), le « parfum de rose » qui embaume le souvenir d'Albertine défunte (v. 105, p. 108), le « narcisse » que frôlent les « nocturnes phalènes » (v. 12, p. 179), le « jeune lis » que pleure une mère (v. 18, p. 117), les « jasmins » qui ornent la fenêtre de la bien-aimée (v. 16, p. 199), les « églantines » brûlées lors de la mort d'un enfant (v. 81, p. 235), « le doux fardeau de roses » auquel il est comparé (v. 67, p. 235), la violette, trouvée sous la plume de Ramond de Carbonnières et

³Toutes les références données entre parenthèses renvoient à l'édition des *Pleurs* procurée par Esther Pinon, Paris, GF Flammarion, 2019.

citée en épigraphe, avant d'être reprise en 1837 comme titre du poème, à la place d'« Une fleur » (p. 122). On rangera encore dans cette catégorie « la fleur d'un bleu si beau » (v. 52, p. 106) dont la poète cherche le nom mais dont elle indique la couleur, ce qui est très rare. Esther Pinon propose dans son édition de reconnaître dans cette fleur un myosotis, en raison de la pérennité du souvenir à laquelle cette fleur est restée associée dans le lyrisme amoureux. On pensera plus généralement à l'engouement romantique pour la fleur bleue, rendue célèbre par Novalis dans son roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) et que l'on retrouve associée aux yeux de la femme aimée dans le poème « La Pervenche » de Lamartine⁴. Desbordes-Valmore reprend un motif qui circule et qui correspond à son goût sans cesse confirmé pour les petites fleurs, discrètes, qui poussent plutôt dans les champs, et que l'on peut aisément valoriser pour leur beauté à la fois simple et délicate. La fleur bleue ne subit pas sous sa plume la dépréciation péjorative qui la rendra synonyme d'un sentimentalisme versant dans la niaiserie : la poète reste sensible à la leçon de vanité qu'elle donne, nous y reviendrons, et surtout, en émettant le vœu qu'elle vienne « renaître à [s]on tombeau » (v. 55, p. 106), elle s'identifie à elle, en tant que femme et poète, portée par l'espoir, exprimé toujours, chez elle, avec humilité, de continuer à vivre par sa belle œuvre après sa mort⁵.

§5

Cette absence d'indication donnée le plus souvent sur le type de fleur auquel on a affaire pousse Marceline Desbordes-Valmore à se référer au symbolisme commun à toutes les fleurs, principalement aux images de beauté fragile auxquelles elles restent liées, et à relativement peu utiliser le langage spécifique traditionnellement assigné à telle ou telle fleur, notamment dans le contexte de l'échange amoureux. On ne trouve pas dans *Les Pleurs* la déclinaison du code amoureux rappelé par exemple par André Chénier dans son *Art d'aimer* lorsque, constatant que « Désirs, crainte, serments, caresse, injure, pleurs,/ Leurs dons savent tout dire : ils [les amants] s'écrivent des fleurs », il rappelle que,

Par la tulipe ardente une flamme est jurée,
L'amarante immortelle atteste sa durée,
L'œillet gronde une belle. Un lis vient l'apaiser.
L'iris est un soupir, la rose est un baiser⁶.

⁴Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques*, éd. A. Loiseleur, Paris, Le Livre de Poche *Classiques*, 2006, p. 433-434.

⁵Voir la notice « Fleur bleue » rédigée par Alain Montandon, *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII^e et XIX^e siècles)*, op. cit., p. 248-257.

⁶André Chénier, *Art d'aimer, Œuvres poétiques I*, éd. G. Buisson et É. Guitton, Orléans, Paradigme, 2005, chant I, 40 a, v. 9-14, p. 160.

§6

Certes, le je qui s'exprime dans *Les Pleurs* peut aussi être semblable à cette « Sultane heureuse » qui « Lie en bouquet la lettre odorante, amoureuse⁷. » « Que j'ai dans tes bouquets respiré de présages ! » (v. 86, p. 42), s'exclame la poète qui se plaît à se rappeler les moments où elle se sentait entourée d'amour. Mais le plus souvent, si la fleur est « emblème », c'est pour faire signe vers un amour qui n'a pas tenu ses promesses. Ainsi en va-t-il dans le poème « Solitude », où la « fleur mystérieuse » (v. 5, p. 94), qui aurait dû d'autant plus sceller le couple que sa signification ne valait que par lui, pour lui (« Son emblème, ignoré de la foule envieuse », v. 7, p. 94), a été conservée en vain et pire, donne le signal de la trahison en ornant désormais « un front plus brillant » (v. 12, p. 95). C'est encore à un scénario de rupture que nous ramène le poème « Une fleur » : « Car j'aimais cette fleur qui m'avait dit : "Il t'aime !" / Et j'ai vu tout un sort dans ce rapide emblème » (v. 11-12, p. 123), écrit dans son dépit l'amoureuse qui s'exprime, lorsqu'elle assiste à la destruction par l'amant de cette fleur à laquelle elle s'était attachée et lit dans ce geste, au-delà de sa situation personnelle de femme blessée⁸, la vulnérabilité inhérente à la condition féminine. Le souvenir de cette scène véritablement traumatisante, sous son apparence anecdotique, revient dans le poème « La Dernière fleur », où l'on retrouve le geste de l'effeuillement, de la mise à nu cruelle et humiliante, ainsi que la souffrance d'être « raillée » (v. 9, p. 131) pour ses sentiments les plus tendres et les plus intimes. Desbordes-Valmore ne se sent pas tenue, dans chacun de ces poèmes, de revenir à une codification plus précise de ce que peuvent exprimer les fleurs. Elle s'abstient donc de reprendre ces artifices de langage qui pouvaient lui paraître trop précieux, trop convenus, pour se contenter de traduire plus simplement au moyen de la fleur l'intensité du sentiment, de la joie comme de la souffrance. On peut penser que le poème « Une fleur » doit sa charge émotionnelle au fait qu'au lieu de seulement dérouler dans son discours une symbolique toute prête, elle dramatise le message porté par la fleur en faisant d'elle la protagoniste d'une scène qui met au jour la mésentente entre les amants et qui révèle plus généralement la vocation pathétique de toute existence féminine, appelée à souffrir en silence, sans avoir les moyens de se défendre. Mais elle n'en reste pas là, puisque la dernière strophe est aussi l'occasion de rebattre les cartes et de sortir de cette passivité féminine que la fleur ne figurait que trop : l'ordre par lequel elle s'ouvre, « Ne m'offre plus de fleur » (v. 13, p. 123), et le rejet très ferme par lequel elle se conclut, « et moi je ne

⁷ *Ibid.*, v. 15-16.

⁸ L'épigraphe empruntée à Henri de Latouche invite à trouver un ancrage biographique à ce poème. On retrouve dans le poème « À Monsieur A. de L. » une citation de Latouche en épigraphe à propos du don d'un bouquet en signe d'amour (p. 147) : l'écart accusateur se creuse ainsi entre le geste courtois repris par Latouche dans la fiction et le comportement que lui prête Desbordes-Valmore dans son poème.

veux plus te voir ! » (v. 16) enserrent l'aveu de faiblesse et en limitent la portée. Ils sont caractéristiques de la détermination dont est aussi capable une poète qui sait, quand il le faut, s'affirmer et ne pas se conformer aux usages.

LE LYRISME AMOUREUX

§7

Les poèmes que nous venons de citer nous indiquent déjà que, si Desbordes-Valmore emprunte volontiers à la tradition lyrique le geste courtois du don de la fleur, c'est le plus souvent pour exposer ce qu'il y avait de stratagème, ou du moins de légèreté dans de telles offrandes qui n'engagent pas durablement l'amant et qui échouent à consolider le couple. Desbordes-Valmore n'inscrit guère son recueil dans le genre de l'élégie érotique qui parsème volontiers de fleurs les lieux de la rencontre amoureuse, pour les agrémenter de beauté et de sensualité. Rares sont en effet les poèmes dans lesquels les fleurs servent encore de décor aux moments de volupté. Outre les « jasmins » (v. 16, p. 199) déjà rencontrés du rendez-vous galant qui sert de fil narratif au poème « Le Crieur de nuit », on pensera également aux scènes de fêtes galantes évoquées dans l'un des nocturnes imités de Thomas Moore : « Quand la fête, et le luth, et la danse amoureuse, / S'endorment sur les fleurs du gazon parfumé » (v. 19-20, p. 207). Si les fleurs ne sont plus associées à cette atmosphère frivole des plaisirs amoureux, c'est que Desbordes-Valmore contribue au renouvellement de l'élégie en ce début du XIX^e siècle qui passe par l'expression d'un désir approfondi en sentiment, d'un amour qui touche désormais tout l'être, corps et âme, et qui s'expose d'autant plus au risque des désillusions. Il arrive encore que les fleurs disent l'idéal d'un amour longtemps partagé, dans l'enchantement de la présence : l'amoureuse qui s'adresse à Dieu dans « Révélation » se donne le plaisir de penser qu'au moment de paraître devant Lui, elle pourra déclarer, à propos de son amant, « Il a dit qu'avec moi l'exil aurait des charmes, / La prison du soleil, la vieillesse des fleurs ! » (v. 132-134, p. 44) Mais dans le poème « Serais-tu seul ? », dont le titre tourné en question affiche d'emblée le soupçon qui pèse sur la fidélité de l'amant, la « fleur sur sa tige » (v. 11, p. 79) n'est déjà plus que le comparant d'une femme « craintive » (v. 13, p. 79) qui se figure, tremblante, sur les genoux de celui qu'elle aime et qui doute que ce dernier soit seul, « Sous nos fleurs où, pleine de larmes, / Ta voix dans ma voix a gémi, / Comme au temps dont j'ai fait les charmes » (v. 21-23, p. 80). Loin d'être envisagée comme un avenir possible, la présence enchanteresse de la femme aux côtés de son bien-aimé n'est plus qu'un passé merveilleux qu'il faut de toute évidence oublier.

§8

C'est donc principalement aux tourments de l'amour qui font ressortir la fragilité d'une femme toujours trop sensible, toujours trop facilement trompée par un amant

volage, que sont désormais associées les fleurs : ainsi en va-t-il dans « Les Mots tristes », où la rime « fleurs/pleurs » sert à décrire l'inquiétude d'une amoureuse qui s'avoue « crédule » (v. 18, p. 57). On la retrouve abandonnée par un amant aux « traits d'ange » (v. 2, p. 83) dans le poème « Les Ailes d'ange », où la même rime est cette fois-ci utilisée pour dénoncer le séducteur qui a détourné les plaintes et le don des fleurs pour se jouer d'elle (v. 26-27, p. 84). Ce « menteur d'amour » mis en avant par la rime kyrielle (p. 85-87) est encore celui qui l'oblige à emprunter « La route sans fleurs et sans charmes » (v. 29, p. 87) qui la conduit à un « rendez-vous » où elle se devine « seule » (v. 28, p. 86). La situation paraît différente dans « Réveil », puisque les « fleurs d'un moment » (v. 18, p. 97) désignent les nouvelles maîtresses de l'amant dont la poète salue la beauté, non sans ironie, puisque la fragilité de la fleur souligne l'éphémère de ces liaisons que l'on aurait tort de prendre au sérieux. On pourrait croire que, comme dans le poème « Ne me plains pas ! » (p. 90-91), la femme trahie se met au défi de changer à son tour et d'oublier celui qu'elle a aimé, allant même jusqu'à lui souhaiter d'être heureux, mais le ton est ici tout autre : il est celui de la supplication dans la bouche de celle qui se rend compte qu'elle ne peut supporter de revoir son amant, qu'elle est sur le point de verser dans la folie, et qui le conjure donc de « Laisse[r] tomber en paix une fleur accablée, / Atteinte dans le cœur d'un tranquille poison. » (v. 33-34, p. 97) La charge pathétique de ces vers doit beaucoup à l'inversion du scénario galant qui s'y opère, puisque l'amant n'est plus celui qui donne courtoisement la fleur en un geste d'amour, mais celui qui est prié de cesser de la tourmenter après lui avoir donné la mort. L'écho ménagé entre la « fleur » et « le cœur », placé à la césure, dit la gravité du coup qui a été porté, tandis que l'oxymore que constitue le « tranquille poison » fait signe vers une mort certaine mais lente, qui sera d'autant plus douloureuse en dépit de la résignation dont fait preuve celle qui souffre : l'acceptation de son sort se lit dans l'hypallage que l'on peut trouver dans l'association de « tranquille » et de « poison ».

§9

On le voit, le recours aux fleurs dans le lyrisme amoureux contribue à produire une poésie douloureuse qui se nourrit de la situation topique, issue notamment du genre de l'héroïde⁹, vouant la femme sensible, sincèrement amoureuse, à l'épreuve de la trahison et au ressassement de la plainte. Les fleurs correspondent en cela à ce qui est attendu sous la plume d'une femme : de la pudeur dans l'expression du désir, de la grâce et de la tendresse jusque dans l'aveu de la souffrance, qui paraît s'étendre à toute une vie. Elles dessinent pour la femme une destinée de dévotion à l'amant, souvent confondu dans le

⁹Voir sur ce genre le livre de Dominique Millet-Gérard, *Le cœur et le cri. Variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Paris, Champion, 2004.

recueil des *Pleurs* avec Dieu même. Il est remarquable que ce soit par cette confusion de l'*éros* et de l'*agapé* qui dit pour la femme l'impossibilité de vivre, de croire, en l'absence de l'être aimé que se conclut le poème « Malheur à moi ! » Une strophe semblait pourtant inverser les rôles, en attirant l'attention sur le regard de l'amant qui aperçoit sur le sein de celle qu'il aime « des fleurs qu'il n'avait pas données » (v. 15, p. 72). L'offrande fait ici allusion à l'infidélité possible de la femme, mais elle ne provoque nulle inquiétude chez l'amant qui ne va pas jusqu'à « accuser [s]a foi » (v. 13, p. 71). Loin de rebattre les cartes, cette possible trahison ne fait qu'alimenter le malheur de la coupable, qui ne parle certes pas de faute ni de remords, mais qui est contrainte de reconnaître que toute séparation vaudrait pour elle comme un arrêt de mort.

UNE ENFANCE FLEURIE

§10

Les fleurs que l'on trouve dans *Les Pleurs* n'ont pas le pouvoir, comme la jonquille d'Oberman, d'ouvrir sur la vision d'un monde idéal, retrouvé ou rêvé, davantage accordé aux désirs de l'homme¹⁰. Elles peuvent en revanche, comme sous la plume de Lamartine¹¹, servir un dessein apologétique en rendant hommage à Dieu à travers la beauté de sa Création, ou du moins célébrer la relation harmonieuse qui se dessine entre l'homme et son Créateur, présent dans son amour à travers elles. Cette vision rassurante d'un Dieu attentif aux moindres éléments du monde qu'il a créé est transmise par l'épigraphe empruntée à Henri de Latouche : « Dieu, dit l'Écriture, entend la fleur s'ouvrir, et il distingue dans les bois le dernier souffle de l'oiseau » (p. 134). Elle est le plus souvent présente dans les poèmes des *Pleurs* qui évoquent avec nostalgie la piété confiante et joyeuse propre au temps de l'enfance. Dès les premiers vers de « Révélation », les « jeunes fleurs » en lesquelles l'enfant peut se reconnaître lui renvoient l'image d'un monde imprégné de présence divine : « Dieu qui parle et se plaît dans une âme ingénue, / Que l'on a vu passer avec l'errante nue, / Dont on buvait l'haleine au fond des jeunes fleurs, / Qu'on regardait dans l'ombre et qui séchait nos pleurs ». Dans ce « suave lointain » qui ne connaît pas encore la douleur, les « fleurs » riment avec des « pleurs » qui peuvent encore être séchés; elles ornent une vie délestée du poids de la culpabilité, dans laquelle

¹⁰Voir la lettre xxx du roman de Senancour, *Oberman*, éd. F. Bercegol, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 139-140. Pour une étude de cette lettre célèbre, nous renvoyons à notre notice, « Senancour (Étienne Pivert de) : violettes et jonquilles », *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII^e et XIX^e siècles)*, op. cit., p. 667-671.

¹¹Voir les poèmes « Les Fleurs », « Les Fleurs sur l'autel », « Sur une page peinte d'insectes et de plantes », éd. citée, p. 256-257, p. 460-461, p. 464-465.

le « pardon » peut encore venir « redorer l'existence ! » (v. 9-15, p. 39). Quelques vers plus loin, la poète reprend le *topos* de la fleur associée au cycle des saisons pour célébrer l'atmosphère festive de l'été : « La terre en fleurs palpite et parfume sa tête » (v. 78, p. 42). Certes, la joie d'être au monde qu'elle chante s'explique d'abord par le bonheur intense procuré par l'amour profane, mais comme souvent, *éros* et *agapé* fusionnent : ces vers sont aussi action de grâce, hommage vibrant à l'Amour d'un Dieu « clément » qui vient « protéger nos jours, / Sous une image ardente à me suivre toujours ! » (v. 83-84, p. 42). À l'autre bout du recueil, les fleurs reviennent dans « Le Convoi d'un ange » pour évoquer la sérénité d'une enfance qui n'est pas troublée par la mort : elle peut encore passer « sans pleurs » (v. 59, p. 234) au cours de funérailles où l'enfant se rend coiffé « D'une tresse de fleurs comme pour une fête » (v. 10, p. 233) et peut se figurer le petit défunt comme un « doux fardeau de roses » (v. 67, p. 235). Les fleurs que sa mère l'invite à déposer sur « l'autel de la madone » (v. 30, p. 233) deviennent le signe tangible de la confiance placée en la protection aimante de la Vierge Marie, qui « va [la] voir » (v. 36, p. 233). Dans « La Crainte », c'est à travers l'ange dont la fidèle présence toujours réconfortante se faisait sentir « sous les fleurs que relevait [s]a main » et se donnait à entendre « dans la voix de [s]a mère » (v. 13 et 14, p. 115) que la poète fait revivre cette période tranquille de l'enfance, encore délivrée du moindre doute sur la bonté d'un Dieu toujours accueillant pour sa créature. C'est sur cette confiance en un Dieu miséricordieux, sensible aux malheurs, ami de ceux qui s'aiment, qu'elle parie dans le poème « Pardon ! » : le dernier vers, « Va, pour tous les tombeaux la nature a des fleurs » (v. 16, p. 81), conclut sur cette note d'espoir, puisée dans la certitude du rachat que promet le parallèle fait entre l'épreuve de l'amour et la Passion du Christ¹².

§II

D'une manière plus générale, nombreux sont les poèmes qui recourent au motif floral pour dépeindre le temps de l'insouciance, de l'ignorance du Mal et de la souffrance qu'est encore l'enfance. Dans « Tristesse », la voix mélancolique qui s'exprime s'identifie à « cet enfant qui joue et qui dort sur la vie, / Qui s'habille de fleurs, qui n'en sent pas l'effroi ; / Ce pauvre enfant heureux que personne n'envie, / Qui, né pour le malheur, l'ignore et s'y confie » (v. 36-39, p. 105). La rime interne a beau rapprocher les « fleurs » du « malheur » à venir, elles restent la parure d'un enfant plein d'allégresse, en dépit de sa pauvreté et de la pitié qu'il inspire déjà (la syllepse sémantique qui associe le sens propre et le sens figuré de « pauvre » autorise cette double lecture). La « cage en fleurs où couvaient, où fermentaient nos jours » (v. 90, p. 107) que devient l'école dans le même poème continue de jouer sur l'inversion des valeurs et de transformer en promesse, en

¹² Esther Pinon attire l'attention sur ce parallèle dans la note 2, p. 81.

élan de vie, tout ce qui pouvait faire ombre à tant de bonheur, ici en restreignant la liberté de l'enfant. Lorsqu'elle se tourne vers sa fille, ce sont vers ces « heures matinales/Où l'on a respiré tant de sauvages fleurs » que remonte la poète en un effet de miroir, mais si elle prend la parole, c'est surtout pour souhaiter avec ferveur que son enfant soit épargnée des malheurs qui l'ont accablée; elle voudrait qu'il lui soit donné d'arpenter toujours la nature avec l'innocence des premières découvertes : « Que les ruisseaux, les bois, les fleurs où tu te plonges, / Gardent leur fraîche amorce au penchant de tes pas » (v. 23-24, p. 145). Une dernière occurrence des fleurs dans ce poème vient encore évoquer avec tendresse cet âge préservé au cours duquel les pleurs, jamais dévastateurs, ne sont qu'« ondée en avril qui roule sur les fleurs » (v. 48, p. 146). Contrairement à l'eau dont le symbolisme est ambivalent dans ce recueil, on remarque que les fleurs ne sont jamais dangereuses : dans le poème « Une ondine » que l'on peut lire comme un conte, ce sont elles qui protègent l'enfant de l'attraction mauvaise de l'eau, en lui désignant la rive qu'il ne doit pas dépasser (v. 32, p. 202).

§12

Si le parfum de la fleur occupe un rôle de premier plan dans le lyrisme amoureux chez Desbordes-Valmore, comme l'illustrent mieux que tout autre poème « Les Roses de Saadi », il est aussi omniprésent dans cette poésie du souvenir, qui connaît grâce à lui de véritables expériences de réminiscence : « L'haleine d'une fleur sauvage, / En passant tout près de mon cœur, / Vient de m'emporter au rivage, / Où naguère aussi j'étais fleur », écrit dans « Fleur d'enfance » (*Pauvres fleurs*) celle qui voit se lever sous ses yeux avec délices, grâce à ce parfum, le visage de son « petit amoureux¹³ ». Plus tard encore, dans le recueil des *Poésies inédites*, le poème « Une ruelle de Flandre » continue de restituer le décor de l'enfance comme un paysage saturé de fleurs parfumées, à l'instar des « roses embaumées » avec lesquelles se noue une relation affective¹⁴. Dans *Les Pleurs*, c'est à partir du souvenir d'Albertine, l'amie tant regrettée, que reviennent les scènes de liesse embellies par d'odorantes fleurs : « Oui ! c'était une fête, une heure parfumée ; / On moissonnait nos fleurs, on les jetait dans l'air : / Albertine riait sous la pluie embaumée » (v. 101-103, p. 108). Les fleurs sont toujours là, dans « L'Impossible », pour parfumer le nid de l'alouette à laquelle s'identifie la poète de nouveau saisie par la nostalgie de son enfance, mais s'ajoute dans ces vers une autre image également volontiers associée aux fleurs, celle d'un abri « au fond » duquel on peut se réfugier (v. 4-6, p. 175)¹⁵. La fleur

¹³Le poème se trouve dans l'anthologie procurée par Yves Bonnefoy (Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1983, p. 121).

¹⁴*Ibid.*, v. 17-18, p. 200.

¹⁵Cette association de la fleur et du nid se retrouve encore, par exemple, dans « Le Jumeau pleuré », v. 29, p. 55 ou dans « À Monsieur A. de L. », v. 26, p. 147.

offre ainsi une profondeur protectrice en cohérence avec cette reconstitution imaginaire de l'enfance comme un monde préservé de toute manifestation du Mal et de toute désillusion.

L'IMAGERIE DE LA VANITÉ

§13

S'il lui arrive d'être représentée comme un abri, la fleur reste dans le recueil des *Pleurs*, par sa fragilité, par l'évanescence de son parfum, le symbole par excellence de la brièveté de la vie et la métaphore la plus attendue pour figurer une jeune morte. Il faut reconnaître que Desbordes-Valmore a amplement contribué à faire de la frêle fleur, tremblante, qui ne vit que quelques heures ou que quelques jours, « l'un des clichés les plus tenaces de l'élégie romantique¹⁶ ». Cette hantise de l'écoulement rapide du temps, et notamment cette pensée obsédante du peu de temps dont dispose une femme pour être belle et aimée, peut la conduire à reprendre, après tant de poètes¹⁷, l'invitation d'Horace à profiter de la vie : « Hâtons-nous, ma jeune compagne, / Viens tresser ta couronne au fond de la campagne, / Hâtons-nous de cueillir et les fleurs et les songes », s'écrit la voix que l'on entend dans « Les songes et les fleurs » (*Romances*, 1830). La même injonction revient au seuil des *Pleurs*, dans le poème « Révélation » : « On a si peu de temps à s'aimer sur la terre ! / Oh ! qu'il faut se hâter de dépenser son cœur ! » (v. 120-121, p. 43). Et on retrouve le constat désabusé dans l'une des strophes de « La Sincère » : « Car, pour nos amours, / La vie est rapide ; / Car, pour nos amours, / Elle a peu de jours. » (v. 25-28, p. 121).

§14

Néanmoins, la plupart du temps, la poète s'en tient, dans *Les Pleurs*, à l'évocation pathétique du dépérissement rapide de la fleur, qui ne provoque aucun sursaut de vie. C'est le cas pour « la fleur d'un bleu si beau » dont elle déroule la si courte existence : « Quel nom portait la fleur... la fleur d'un bleu si beau, / Que je vis poindre au jour, puis frémir, puis éclore, / Puis, que je ne vis plus à la suivante aurore ? » Elle espère certes qu'elle puisse « renaître à [s]on tombeau », mais demeure l'image convenue de la fleur vite disparue et d'une beauté promise à la destruction, comme le souligne la rime « beau/tombeau » (v. 52-55, p. 106). Dans « Agar », la « fleur mourante » (v. 16, p. 159) que cueille l'enfant annonce le danger qu'il court avec sa mère et que seul permet d'écarter la connaissance de l'intertexte biblique. Cette fleur trop vite fanée au parfum éphémère devient donc le moyen le plus commode pour figurer avec grâce et douceur le passage trop rapide d'une vie que l'on chérissait : « C'est un parfum de rose... il n'atteint pas

¹⁶N. Courtinat, notice « Élégie (xix^e siècle) », *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (xviii^e et xix^e siècles)*, p. 183.

¹⁷Voir par exemple, pour en rester à la poésie contemporaine, « La Branche d'amandier » dans les *Nouvelles Méditations poétiques* de Lamartine, éd. citée, p. 363-364.

l'hiver » (v. 105, p. 108) : ainsi se conclut, dans une émotion retenue mais sensible, la strophe qui faisait revivre Albertine dans toute la joie de sa jeunesse. On ne s'étonnera pas que ce motif floral soit de nouveau convoqué dans les poèmes en hommage à une jeune disparue, « Nadège », « Lucretia Davidson », « fleur des neiges », « Fleur dérobée au front d'un séraphin ! », « tendre fleur enfermée » pour l'une (v. 1, 9, 13, p. 124-125), « Fleur étrangère ! », « fleur fermée » pour l'autre (v. 5, 39, p. 161 et 163) : il s'agit à chaque fois d'esthétiser la mort, de rendre moins éprouvante la séparation qu'elle constitue, et surtout de la représenter comme un passage vers une autre vie qui délivrera enfin de toutes les épreuves connues ici-bas. La représentation biblique de la terre comme une vallée de larmes où l'homme est exilé sous-tend tous ces poèmes qui font de la mort mieux qu'un refuge, qui la désignent comme la destination promise qu'il faut espérer rejoindre au plus vite pour être heureux. Le poème « Écrivez-moi ! » (p. 167) adressé à une amie que la poète imagine en « fleur endormie/Au jardin de la mort » est une variation explicite sur ce thème de la « vallée » où il fait « sombre » (v. 9-10), « lieu d'effroi » (v. 14) où l'on vit en exil (« Notre âme exilée », v. 11, « Moi, l'autre exilée », v. 39). Le retournement de la mort en « bienfait » (v. 12) est au cœur du poème « Les Fleurs » (p. 173), qui commence par dire le désir de s'enivrer du parfum des fleurs, de vivre d'elles, avant d'en faire paradoxalement des objets d'« envie » (v. 3) pour la mort qui les frappe vite et qui leur épargne d'être longtemps éprouvées par le sort. La fleur permet ici à Desbordes-Valmore de renchérir sur l'image de la fragilité, puisqu'elle est préférée au « roseau », pourtant d'ordinaire choisi comme symbole de faiblesse¹⁸, mais ici jugé « moins fortuné [...] » (v. 9) en raison de sa plus longue résistance.

§15

Qualifiées de « sanglantes » dans le poème « Sous une croix belge » (v. 8, p. 117), les fleurs ne parviennent pas à masquer l'horreur de la guerre : la périphrase métaphorique du « jeune lis » (v. 17) a beau nimber de beauté tendre l'évocation du fils que la mère éplorée réclame en vain à la terre, elle ne peut faire oublier la cruauté de la mort, son irréversibilité d'emblée rappelée, tout comme elle ne peut apaiser la colère de la poète qui s'insurge contre le comportement des rois. De même, dans « Le Vieux Pâtre », la voix qui appelle à la mobilisation pour venir en aide à la Pologne ordonne d'« écarte[r] ces fleurs » et de mettre fin à la gaieté insouciance qu'elles entretiennent (v. 17, p. 193). Il y a donc place pour la fleur dans les poèmes où s'exprime la révolte de la poète attendrie par le sort des peuples opprimés. Le plus souvent néanmoins, la tonalité élégiaque qui recherche le pathétique mais qui fuit l'expression violente de la souffrance trouve dans la

¹⁸Voir le « roseau débile » dans « L'Attente » (v. 7, p. 48), « le roseau faible » dans « Pardon ! » (v. 18, p. 82), etc.

fleur l'ornement qui convient pour figurer un deuil douloureux mais apaisé. Les fleurs que nous avons déjà trouvées dans « Le Convoi d'un ange » (p. 232-236) assurent le pathétique tendre de la scène. Le motif des « tombes en fleurs » (v. 2, p. 103) trouve naturellement sa place dans l'évocation poignante, mais qui doit rester belle et douce, des cimetières du pays natal où reposent les proches que l'on a tant aimés. La fleur pare le souvenir dont elle garantit la pérennité, en dépit de sa propre fragilité : Nadège changée en fleur exhale un « jeune parfum » qui « restera frais à notre mémoire » (v. 18-19, p. 125). Ce pouvoir mémoriel explique que Desbordes-Valmore reprenne le *topos* du bouquet déposé sur la tombe, mais elle se l'approprie, dans « L'Enfant au rameau », en faisant de la fleur le gage de la réversibilité qui doit permettre aux vivants de profiter des pleurs des disparus (v. 26-30, p. 188), dans « Le Mal du pays », en décrivant le geste d'Albertine « Dénouant pour mourir [s]a robe de printemps », et disant : « Semez ces fleurs sur ma cendre captive. » (v. 31-32, p. 113). Ce geste préfigure la scène qui verra l'amoureuse offrir à son amant « l'odorant souvenir » imprégné sur sa robe des roses qui se sont échappées de ses ceintures dénouées (« Les Roses de Saadi¹⁹ »). Dans les deux cas, les fleurs assurent la poétisation de la mémoire en perpétuant l'offrande et en changeant l'absence en présence.

FLEURS DE POÉSIE

§16

Desbordes-Valmore n'a pas oublié non plus l'usage métaphorique des fleurs pour désigner l'écriture poétique. Esther Pinon rappelle que l'égantisme est « l'une des fleurs décernées lors des Jeux floraux » et elle interprète le « feu des églantines mortes » dans « Le Convoi d'un ange » comme un congé momentanément donné à l'inspiration poétique qui a nourri le recueil²⁰. Desbordes-Valmore a volontiers recours aux fleurs lorsqu'elle se penche sur l'œuvre de ses consœurs. Elles lui permettent de retracer la genèse des vers de Louise Labé, d'abord pour marquer son étonnement à la découverte d'une enfance qui, dans le décor lyonnais, ne portait pas la « poétique Louise » à « s'élancer aux fleurs » (v. 15, p. 153), puis pour rendre hommage à la puissance d'un chant mûri dans les épreuves de l'amour, qui n'a pas été immédiatement composé « avec des fleurs » (v. 31, p. 154), mais qui a su finalement s'épanouir « dans les fleurs et les eaux » (v. 87, p. 156). L'image revient à propos d'Amable Tastu, lorsque la poète regrette que Lucretia Davidson n'ait pas connu des vers qui auraient pu la reconforter : « À ta pure souffrance elle eût jeté ses fleurs » (v. 49, p. 163). Notons qu'elle n'est pas circonscrite à la production

¹⁹On trouvera le poème dans l'anthologie procurée par Yves Bonnefoy, éd. citée, p. 181.

²⁰Voir la note 1 de la page 235.

féminine : Béranger est loué pour la diversité d'une inspiration qui lui permet d'être « Toujours nouveau sous [s]es nouvelles fleurs » (v. 4, p. 195). C'est une autre façon de reconnaître que le motif floral peut s'émanciper de la sentimentalité élégiaque et être utilisé efficacement dans des textes engagés. Dans le poème adressé à Lamartine, il est question de la « belle égide de fleurs » qui protège sa « gloire » (v. 102, p. 139), mais l'image mythologique fait ressortir alors la différence de statut entre le poète rayonnant affublé d'un attribut épique et la poète qui se définit en « indigente glaneuse » (v. 91, p. 138) et qui octroie seulement, à elle et à ses consœurs, une « lyre inculte, incomplète, / Longtemps détendue et muette » (v. 87-88, p. 138) ou une « lyre voilée » (v. 50, p. 163).

CONCLUSION : L'OFFRANDE DU POÈME

§17

À quelques exceptions près, tous les exemples que nous avons relevés inscrivent le motif floral dans la tradition du lyrisme élégiaque qui se nourrit des épreuves de l'amour, du regret d'un passé idéalisé et de la pensée mélancolique de la vanité de la vie, que tente de réconforter une piété fervente. Ils démontrent que Desbordes-Valmore ne recherche pas à tout prix la nouveauté, mais qu'elle sait très bien s'approprier un imaginaire qui correspond parfaitement au regard qu'elle porte sur l'existence et qui est en accord avec la poésie simple, familière, émouvante qu'elle veut écrire. Au même titre que les oiseaux, les fleurs lui permettent en effet, par cet imaginaire commun qu'elles sollicitent, de dépasser la plainte personnelle pour communier avec ses lecteurs dans la même émotion qui peut, dans le cas des poèmes les plus engagés, résonner comme un appel à la solidarité. Elles fournissent à Desbordes-Valmore l'un des moyens de pratiquer une poétique du partage, résolument ouverte vers cet autre dont elle recherche la connivence, mieux, une compassion réactive. C'est du reste à elles qu'il revient de figurer l'offrande du poème et le rôle que la poète espère pouvoir lui donner dans la vie de ceux qui la liront. Cette relation intime, affective, entre la poète et ses lecteurs se dessine dans le poème « La Dernière Fleur », alors que, comme cela lui arrive souvent, la poète songe à ce qu'il adviendra de sa tombe et de sa mémoire après sa mort. Interpellant un « passant » qu'elle invite à cueillir la « fleur sauvage » (v. 31, p. 132) qui croît sur son tombeau et qu'elle lui désigne comme sa « frêle image » (v. 34), puis comme son « fragile emblème » (v. 36, p. 133), elle le prie de la considérer comme un « talisman » (v. 37) qui lui portera bonheur dans ses amours. En associant une nouvelle fois la fleur au souvenir des pleurs versés ici-bas, la poète en profite pour rappeler la sacralité de la souffrance (« Une larme est un saint mystère », v. 48), donc pour redonner toute sa gravité, toute sa profondeur spirituelle à la déploration élégiaque, et pour souligner l'efficace de la compassion : « J'ai porté

bonheur sur la terre/ À ceux qui pleuraient devant moi » (v. 46-47). L'offrande de la fleur qui lui sert à « s'acquitte[r] » de la « pitié solitaire » (v. 49-50) du passant est une invitation à prolonger cette expérience empathique de la poésie, comme un échange plein de gratitude qui vaut comme consolation. Dans son dernier recueil publié à titre posthume (*Poésies inédites*, 1860), c'est encore avec la même intention que la poète offrira, cette fois-ci, son nom : « Que mon nom ne soit rien qu'une ombre douce et vaine, / Qu'il ne cause jamais ni l'effroi ni la peine ! / Qu'un indigent l'emporte après m'avoir parlé / Et le garde longtemps dans son cœur consolé²¹ ! »

Quelques mots à propos de : Fabienne Bercegol

Fabienne Bercegol est Professeure à l'Université Toulouse-Jean Jaurès et directrice de l'unité de recherche « Patrimoine, Littérature, Histoire ». Elle publie régulièrement sur Chateaubriand, Sand, Senancour, Stendhal, Barbey d'Aurevilly, Desbordes-Valmore, etc. Ses travaux portent notamment sur littérature et religion (« Le génie de la religion », *Orages*, n°20, 2022) et sur les usages fictionnels du portrait (direction du n° 176 de *Romantisme*, codirection *Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Garnier, 2018).

Pour citer cet article

Fabienne Bercegol, « Le motif floral dans *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 16/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=728>.

²¹Poème reproduit dans l'édition procurée par Yves Bonnefoy, éd. citée, p. 234.

L'hyperbate dans *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore

Jérôme Hennebert

§1 En linguistique, la phrase est une unité d'analyse « simple » ou « complexe », sans aucun critère d'appréciation esthétique. Il existe néanmoins en grammaire de multiples critères normatifs pour évaluer son harmonie, qu'il s'agisse de définir la phrase à partir de l'intonation (une unité mélodique entre deux pauses, avec protase et apodose), à partir de la ponctuation (de la majuscule au point), ou bien à partir de l'association d'un thème et d'un prédicat. C'est dans ce cadre que la grammaire, sur le modèle des traités de rhétorique, a renouvelé ses mises en garde contre les risques d'obscurité ou de lourdeur syntaxique, avec une certaine méfiance contre le superflu — spécialement en ce qui concerne l'hyperbate. Aussi Quintilien déclare-t-il qu'« Une phrase ne doit pas être si longue que l'attention ne puisse en suivre le cours, ni qu'une transposition par hyperbate n'en diffère outre mesure la conclusion » (*Institution oratoire*, VIII, 2, 15); et déjà Aristote dans le livre III de sa *Rhétorique* rappelait l'impératif d'un ordre linéaire des mots.

§2 La rhétorique de l'Antiquité à l'âge classique a d'abord conçu l'hyperbate comme un « déplacement » ou une « transposition » (une inversion de l'ordre des mots), puis

notre modernité l'a redéfinie comme un « ajout » inattendu en fin de phrase, normalement achevée. C'est bien comme rallonge syntaxique en fin de phrase que je me propose d'étudier cette « figure microstructurale de construction » (Georges Molinié) dans la poésie romantique de Marceline Desbordes-Valmore¹.

§3

Dans l'esprit du classicisme, une belle phrase est claire et syntaxiquement achevée. Beaucoup d'écrivains aux XVII^e et XVIII^e siècles s'y conformèrent en suivant le fameux précepte de Boileau : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement » (*Art poétique*). Dès lors, l'hyperbate fut pour les classiques l'objet d'une réprobation. Qu'est devenue cette suspicion lorsqu'au début du XIX^e siècle une poétesse reconnue comme Marceline Desbordes-Valmore perturbe l'harmonie de la phrase au moyen de l'hyperbate ? Selon mon hypothèse, la poétesse cherche à donner un nouvel équilibre à la phrase afin d'affirmer son auctorialité. Je montrerai ainsi que la figure sert le propos introspectif et lyrique de la poétesse à l'écart des normes classiques. La poétesse se représente aimant et souffrant, en quête d'empathie, comme elle l'eût fait sur scène en qualité de comédienne. Ses plaintes étant spectaculaires, sa syntaxe privilégie de longues phrases caractéristiques de son exaltation, qui débordent au-delà de la frontière graphique. Cette transgression des limites de la phrase, comme je le montrerai, est un des moments forts de son éloquence.

§4

Dans le premier temps de cette étude, je caractériserai l'hyperbate du point de vue grammatical et rhétorique. Ensuite, je montrerai que la saillance de la figure est problématique dans un phrasé paratactique. Enfin, j'identifierai quelques caractéristiques de l'hyperbate dans *Les Pleurs* pour confirmer le processus de subjectivation littéraire de l'auteur.

DE L'INVERSION À L'ADJONCTION

§5

Comme l'indique son étymologie (du grec *hyperbaton* « marcher au-delà »), l'hyperbate est d'abord une figure de « transgression² ». Dans les traités de rhétorique, la figure fait partie des moyens à disposition de l'orateur pour « amplifier » son style, à la condition d'éviter le superflu. Sa définition a cependant varié d'une époque à l'autre et Marc Bonhomme rappelle combien la définition de la figure est restée « floue » :

Contrairement à d'autres figures de construction comme le chiasme ou l'anaphore rhétorique, l'hyperbate appartient à la catégorie des figures floues, même si elle recouvre un domaine délimité, à savoir l'agencement syntaxique des énoncés³.

¹Les citations de Marceline Desbordes-Valmore dans cette étude sont toutes extraites de l'édition suivante : Marceline Desbordes-Valmore, *Les Pleurs*, éd. Esther Pinon, Paris, Garnier-Flammarion, 2019.

²Quintilien utilise le terme *transgressio* à la place du mot grec *hyperbaton* dans l'*Institution oratoire*.

³Marc Bonhomme, « L'hyperbate comme figure d'extraposition dans *Voyage au bout de la nuit* »,

§6 Marc Bonhomme évoque ainsi une « instabilité catégorielle de l'hyperbate⁴ », de l'inversion à l'adjonction, après avoir comparé les définitions de la figure dans différents traités de rhétorique. En effet, les commentateurs ont parfois abusivement utilisé la figure pour désigner toute une série d'ajouts en fin de phrase, y compris le cas d'une énumération de syntagmes, alors que l'hyperbate « est destinée à contrôler le vertige de l'ajout indéfini », comme l'a démontré avec pertinence Dominique Combe⁵.

§7 Dans la mesure où la figure de construction a pu correspondre à deux perturbations syntaxiques au choix, on comprend aisément ce flou terminologique. Soit la figure désigne une inversion inhabituelle de termes dans une phrase (figure de déplacement) : l'hyperbate peut alors être considérée comme une infraction à l'ordre canonique de la phrase (S + V + C), ou bien comme un cas d'antéposition. On peut ainsi relever plusieurs renversements de l'ordre attendu des syntagmes chez Marceline Desbordes-Valmore :

Éphémères, sur vous il jette ses réseaux
(« Je ne crois plus », *Les Pleurs*, p. 93)

D'un esclave qui dort ne heurte pas les chaînes.
(« Réveil », *Les Pleurs*, p. 97)

D'un ange autour de moi je sentais la présence.
(« La crainte », *Les Pleurs*, p. 114)

§8 Soit la figure désigne un prolongement de la phrase alors même qu'elle semblait achevée (figure d'ajout) : l'hyperbate est alors une transgression de la limite graphique de la phrase pourtant syntaxiquement achevée, comme dans ces vers tirés du poème « Le mal du pays » (*Les Pleurs*, p. 112) :

D'où vient-on quand on frappe aux portes de la terre ?
Sans clarté dans la vie, où s'adressent nos pas ?
Inconnus aux mortels qui nous tendent les bras,
Pleurants, comme effrayés d'un sort involontaire.

dans *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, sous la direction d'Anne-Marie Paillet et Claire Stolz, Paris, PUPS, 2011, p. 165.

⁴Ibid.

⁵Dominique Combe, « L'ajout en rhétorique et en poétique », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (éd.), *Figures d'ajout, phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2002, p. 23. Dans le cas d'une série énumérative en fin de phrase, on parlera dès lors d'une expansion (très souvent d'un groupe nominal) et non d'une hyperbate.

§9

Deux vers consécutifs s'ajoutent aux questions liminaires : ceux-ci sont des segments de phrase qui débutent par des adjectifs en position d'épithète détachée (« inconnus » et « pleurants »). Ces adjectifs qualifient un « nous » implicite, suggéré d'une part par l'emploi du déterminant possessif « nos » et d'autre part par l'usage du pronom indéfini « on » (au sens pluriel de « nous »). Les deux derniers vers cités transgressent donc la limite graphique du point d'interrogation. En relation symétrique avec les deux questions initiales, ils ajoutent des prédicats secondaires sur le topos de la mort, lui-même revisité dans une sorte de catabase chrétienne. Sans doute pourrait-on parler dans ce cas d'une hyperbate redoublée, en franchissant ici les limites du vers par enjambement.

§10

Le sens de l'hyperbate comme « inversion » de mots fut premier dans les traités de rhétorique de l'Antiquité à l'âge classique, mais c'est bien le deuxième sens qui s'est imposé à notre époque dans les dictionnaires de stylistique, depuis la première publication du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier en 1968⁶. À partir des travaux d'Henri Morier, les stylisticiens ont en effet privilégié le sens de rallonge syntaxique : ainsi Bernard Dupriez dans le *Gradus* (1984), ou Georges Molinié dans son *Dictionnaire de rhétorique* (1992), et Catherine Fromilague dans *Les Figures de style* (1992). En réalité, les publications sur la figure sont rares en dehors des traités de rhétorique, jusqu'à la parution de la monographie *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase* par le collectif « Textyle » en 2011, à laquelle cette étude est redevable.

§11

L'hyperbate correspond à un « constituant détaché » au sens de Bernard Combettes⁷, c'est-à-dire un constituant « périphérique », « déplaçable », avec « un référent sous-jacent »⁸ et une « prédication seconde »⁹. D'autres spécialistes emploient l'expression « constituant flottant » à la suite de Joëlle Gardes-Tamine¹⁰, ou « extraposition » dans la terminologie de Marc Bonhomme¹¹. Bien des occurrences citées dans les manuels de stylistique sont des exemples d'ajout avec une dépendance syntaxique et énonciative de l'hyperbate à la « base ». Je retiens donc ce critère définitoire, sauf lorsqu'une proposition syntaxiquement autonome ajoutée en fin de phrase correspond à une anacoluthie (une

⁶Voir la mise au point historique sur le sujet dans la première monographie sur l'hyperbate, publiée par le groupe Textyle : *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, op. cit. La question est aussi abordée dans les actes d'un autre colloque : J. Authier-Revuz et M.-C. Lala éd., *Figures d'ajout*, op. cit. .

⁷Bernard Combettes, *Les Constructions détachées*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 1998.

⁸Comprenons une coréférentialité (très souvent avec le sujet de la phrase ou l'un des derniers mots de celle-ci).

⁹La constituant détaché apporte une information complémentaire (« prédicat » / « rhème »).

¹⁰Joëlle Gardes-Tamine, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004, et son ouvrage *La Grammaire*, t. 2 « La syntaxe », Paris, Armand Colin, 2008.

¹¹Voir l'article précité dans *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, op. cit.

brusque bifurcation syntaxique et énonciative de la phrase), ou à une épanorthose (une correction du dire)¹². L'hyperbate correspond enfin à une classe hétérogène de mots : elle concerne soit un complément détaché, soit un adjectif ou un syntagme nominal en apposition, parfois un verbe surnuméraire, ou une phrase averbale.

§12

Le lien du segment hyperbatique avec le reste de la phrase (« la base ») peut se faire par juxtaposition ou coordination, et plus rarement par subordination (au moyen d'une relative). Le repérage de la figure dépend dans tous les cas d'un effet de surprise : l'exemple canonique cité dans les manuels de stylistique est la fameuse citation de Corneille : « Albe le veut, et Rome ». La figure apparaît graphiquement après un signe de ponctuation qui peut varier : la parenthèse, les points de suspension, le point, le point-virgule ou le tiret, et pas seulement la virgule même si cette dernière signale l'hyperbate dans la très large majorité des cas. Chez Marceline Desbordes-Valmore, on trouve une majorité d'hyperbates après une virgule, mais on trouve aussi quelques exemples plus rares après des points de suspension, un point, un point d'interrogation, voire après le point-virgule. Les exemples cités ci-dessous confirment la variété des emplois stylistiques de la ponctuation avant l'hyperbate :

Tu fais comme elle; ah ! quel courage !
(« Jamais Adieu », *Les Pleurs*, p. 182)

§13

L'hyperbate équivaut souvent dans le corpus à une exclamation et renforce une rhétorique des passions¹³. Citons cet autre exemple dans lequel l'hyperbate est signalée par des points de suspension :

¹²Dès lors, l'ajout d'une proposition autonome en fin de phrase, dans un cas de parataxe syndétique [virgule + et + proposition autonome], perd son caractère figural, quand bien même l'ajout surprendrait le lecteur par son sémantisme. Exemple : « J'écoutais... et je n'ai pas fui ! » (« L'étonnement », *Les Pleurs*, p. 119).

¹³Dominique Combe, dans l'article précité (p. 22-23), a bien montré combien les ajouts (périphrases, digressions, épanorthose, hyperbate) procédaient d'une rhétorique des passions à l'âge classique, entre autres en commentant Lamy à la suite de Longin. Citons le premier paragraphe du chapitre XVIII du *Traité du sublime* (dans la traduction de Boileau) : « Il faut donner rang aux Hyperbates. L'Hyperbate n'est autre chose que la transposition des pensées ou des paroles dans l'ordre et la suite d'un discours. Et cette figure porte avec soi le caractère véritable d'une passion forte et violente. En effet, voyez tous ceux qui sont émus de colère, de frayeur, de dépit, de jalousie, ou de quelque autre passion que ce soit : car il y en a tant que l'on n'en sait pas le nombre; leur esprit est dans une agitation continuelle. À peine ont-ils formé un dessein qu'ils en conçoivent aussitôt un autre, et au milieu de celui-ci s'en proposent encore de nouveaux, où il n'y a ni raison ni rapport, ils reviennent souvent à leur première résolution. La passion en eux est comme un vent léger et inconstant qui les entraîne, et les fait tourner sans cesse de côté et d'autre : si bien que dans ce flux et ce reflux perpétuel de sentiments opposés, ils changent à tous moments de pensée

Elle a béni mon nom... autre part... autrefois!
(« Le Mal du pays », *Les Pleurs*, p. 112)

§14 L'hyperbate occupe le second hémistiché de cet alexandrin, valorisée non seulement par l'exclamation, mais encore par la paronomase entre la locution adverbale « autre part » et l'adverbe « autrefois ». Enfin, l'emploi redoublé des points de suspension souligne l'isosyllabisme des expressions et crée de ce fait une régularité rythmique en fin de vers (4+2 // 3+3). On retrouve dans ce vers un cas rare d'hyperbate redoublée, néanmoins dans cette occurrence sans franchissement des limites du vers. Le lecteur ressent davantage la vivacité des affects de l'énonciatrice du fait de l'emploi des points de suspension après « mon nom » (sans lacune informationnelle à combler). Les points de suspension après « autre part » sont combinés avec le point d'exclamation, conformément à un usage répandu dans le texte dramatique imprimé, dont la poétesse a pu sans doute s'inspirer¹⁴.

§15 L'hyperbate perturbe la linéarité et l'unité de la phrase mais n'est pas de l'ordre du fragment, dans la mesure où elle reste en dépendance avec la base. L'emploi réitéré de l'hyperbate amplifie l'expression des émotions dans une poésie éminemment lyrique. Néanmoins, à quelles conditions la figure est-elle saillante ?

LA SAILLANCE DE L'HYPERBATE

§16 Sans une « réanalyse » de l'annexe graphique par le lecteur, autrement dit sans une « régressivité¹⁵ » de l'acte de lecture, l'ajout ne peut être perçu comme une hyperbate. S'il s'agit d'une addition sans réagencement informationnel, l'ajout perd donc sa dimension figurale. Dans tous les cas, la perturbation hyperbatique relève à la fois de la syntaxe et de l'énonciation.

§17 Antoine Gautier a montré avec beaucoup de pertinence combien la saillance de la figure pouvait être modérée en fonction du style de l'auteur : on peut donc à sa suite parler de plusieurs « degrés de figurabilité » de l'hyperbate. Il constate ainsi que la figure

et de langage, et ne gardent ni ordre ni suite dans leurs discours ». Longin, *Traité du sublime*, traduction de Boileau, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 1995, p. 108.

¹⁴Les points de suspension en usage intentionnel et interne à la phrase, combinés à un mot exclamatif, fonctionnent pour ainsi dire comme une didascalie interne à la manière du texte dramatique, voir l'étude de Cécile Barbet, Yves Le Bozec et Louis de Saussure, « “Un point c'est tout; trois points, ce n'est pas tout” : De la pertinence d'une marque explicite d'implicite », dans Judith Wulf et Laurence Bougault (éd.), *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 p. 395-409. Voir <https://books.openedition.org/pur/40101> [Consulté le 10 août 2022].

¹⁵*Ibid*, Introduction générale, p. 12.

est moins saillante dans un phrasé paratactique, comme c'est d'ailleurs très souvent le cas dans la syntaxe de Marceline Desbordes-Valmore. De même, le repérage de l'hyperbate est plus faible lorsque la figure porte sur un seul circonstant de la phrase. Antoine Gautier en conclut que la saillance de la figure dépend principalement du critère de non-contiguïté¹⁶. Dans tous les cas, sans effet de surprise, sans discontinuité syntaxique et sémantique, sans dialogisme énonciatif avec la base, il semble préférable d'évoquer une « annexe graphique » ou une « adjonction » et non une hyperbate, d'autant plus si l'ajout est syntaxiquement et sémantiquement autonome.

§18 Bien des occurrences pourraient cependant faire l'objet d'une discussion : « annexe graphique » ou « hyperbate » ? Certaines annexes graphiques constituent-elles de simples clausules ou des hyperbates ? Jacques Dürrenmatt a le mérite d'avoir soulevé cette question éristique¹⁷. Dans le premier exemple qu'il analyse, il relève un parallélisme syntaxique dans lequel un adjectif est détaché graphiquement par un tiret :

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un œil à la lune et l'autre –crevé ! (« Le fou », Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*)

§19 Le procédé met en relief le mot « œil », lui-même repris dans un parallélisme syntaxique par le pronom indéfini « l'autre ». Aloysius Bertrand surprend son lecteur après l'usage du tiret grâce à l'opposition entre la lune poétique et l'œil borgne dans un registre plus bas. Jacques Dürrenmatt préfère parler dans ce cas d'une clausule plutôt que d'une hyperbate, avec un certain « plaisir à différer¹⁸ » de la part du poète. La phrase ne peut être achevée avant la frontière graphique du tiret puisque le parallélisme syntaxique est suspendu : pour cette raison, le stylisticien peut émettre de justes réserves sur l'emploi de la figure.

§20 Jacques Dürrenmatt cite un autre exemple de clausule dans le poème « La capitaine Lazare » du même poète :

Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande le podagre Lombard, pour me changer ce ducat d'or que je tire de ma ringrave, –chaud d'un pet.

§21 Dans cet exemple, la surprise tient à nouveau à l'irruption du registre burlesque. On retrouve en fin de phrase une « construction détachée », selon la dénomination

¹⁶ « Il semble donc que la non-contiguïté joue un rôle important dans la perception de la figure » déclare Antoine Gautier dans « La pause et l'effet : hyperbate et segmentation graphique », *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷ Jacques Dürrenmatt, « Ponctuer l'hyperbate », *ibid.*, p. 120.

¹⁸ *Ibid.*, p. 121.

de Bernard Combettes, avec un référent sous-jacent déjà exprimé en cotexte gauche. De surcroît, la phrase est syntaxiquement achevée avant la double ponctuation (la virgule et le tiret). Il nous semble en conséquence inutile d'opposer dans ce cas clausule et hyperbate : l'hyperbate « –chaud d'un pet. » satisfait bien les critères syntaxique et énonciatif de la figure.

§22 On trouve un autre exemple dans un vers extrait du poème « L'impossible » (*Les Pleurs*, p. 176) :

Quand mes deux bras s'ouvraient devant ces jours... passés.

§23 Le participe passé employé comme adjectif (« passés ») est employé en hyperbate après les points de suspension et termine en guise de clausule une strophe rythmée par l'anaphore (« Quand »). Citons un autre exemple analogue :

Il s'y retarde, curieux !
(« Seule au rendez-vous », *Les Pleurs*, p. 87)

§24 Le lecteur trouve souvent une hyperbate à la fin d'une strophe, en guise de clausule, comme dans le poème « Le rossignol aveugle » (*Les Pleurs*, p. 129-130) :

Dis qu'il fait froid dans ta pensée,
Comme quand une voix glacée
Souffla sur le feu de mon cœur
Pour éteindre aussi la lumière
D'une espérance, –la première,
Que je prenais pour le bonheur !

§25 La construction détachée en fin de phrase (« –la première »), après l'emploi du tiret, correspond à un syntagme nominal apposé à « lumière / D'une espérance ». Une expansion du syntagme nominal amplifie le procédé, sous forme d'une relative après un enjambement. L'hyperbate se déploie exceptionnellement sur deux vers pour modifier le rythme de la phrase. Enfin, l'ajout crée véritablement la surprise du fait de l'exclamation et de la dénonciation d'une illusion de « bonheur », alors que la phrase semblait achevée après « espérance ». L'hyperbate redynamise la fin des phrases lorsque celles-ci pourraient paraître trop monodiques, et sert souvent de clausule en fin de strophe, à la modalité exclamative.

§26

Lorsque l'ajout en fin de phrase correspond à une proposition autonome syntaxiquement, la figure se limite dans le corpus au cas d'une anacoluthie intentionnelle (que l'on distinguera du solécisme¹⁹), comme dans ces vers extraits de « L'éphémère » (*Les Pleurs*, p. 230) :

Et c'est un fruit coulé sous son écorce vide;
Et le vrai, c'est la mort ! –et j'attends son secret.

§27 La rupture énonciative tient à l'énallage pronominal (il / je). L'anacoluthie est une licence que des poètes romantiques s'autorisent contre les conventions du classicisme. L'alliance de l'hyperbate et de l'anacoluthie deviendra même un stylème caractéristique de la Belle Époque, comme l'a démontré ailleurs Christelle Reggiani²⁰.

§28 Enfin, le repérage de la figure est problématique en raison de l'usage fréquent des points de suspension. Ceux-ci sont en effet fréquents sous la plume de Marceline Desbordes-Valmore pour souligner le sens du dernier mot qui précède (plutôt que de signaler une incomplétude syntaxique ou « aposiopèse »), comme dans ces vers pour exprimer l'effluve d'une fleur qui se distille dans l'air :

C'est un parfum de rose... il n'atteint pas l'hiver.
(« Tristesse », *Les Pleurs*, p. 108)

§29 La deuxième proposition juxtaposée souligne l'évanescence du parfum : le signe de ponctuation a pour ainsi dire une fonction idéographique. Néanmoins, le choix des points de suspension ne perturbe pas l'unité de cette phrase sous le régime de la parataxe. L'asyndète suggère une opposition implicite entre les deux propositions et renforce ainsi l'expression élégiaque d'un sobre regret : il s'agit donc d'une annexe graphique non figurale.

§30 L'ajout signale chez la poétesse une amplification lyrique de la parole, qui ne doit pas être confondue avec une exagération : son lyrisme n'est en effet jamais affecté grâce à des images du quotidien et un vocabulaire très simple. En outre, la création d'hyperbates mime un discours oral et souvent dramatique. L'analyse syntactique et sémantique de la ponctuation permet de différencier une hyperbate d'une annexe graphique. Dans quelle mesure l'hyperbate permet-elle à la poétesse d'affirmer sa subjectivité ?

¹⁹Ce type d'anacoluthie « fautive » est en revanche repérable dans ce vers : « Heureux par tant d'objets, je respire moi-même ; » (« Réveil », *Les Pleurs*, p. 97). L'adjectif « heureux » n'est pas dans cet exemple coréférent (le sujet « je » étant supposé féminin).

²⁰Voir Christelle Reggiani, « Hyperbate et histoire de la prose littéraire française au XX^e siècle », dans *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, op. cit., p. 74 et s. Celle-ci cite entre autres ces vers de Paul Claudel : « Je suis comme la fille à la fenêtre [...] / Qui entend, le cœur bondissant, ce bienheureux sifflement [...], / Et elle ne regrette point la maison [...] » (*Cinq Grandes Odes*).

INTROSPECTION ET INCORPORATION

§31 Le *je* lyrique de Marceline Desbordes-Valmore est en rupture avec le *je* de l'âge classique jusqu'alors soumis aux codes de la rhétorique. Alain Vaillant reformule avec perspicacité ce renouveau du lyrisme à partir du romantisme :

Le poème moderne [i.e. après 1830] est –ou du moins se veut –non plus seulement l'expression de la pensée du poète, mais la manifestation, par et dans le texte, du poète lui-même. Le *je* du poète tient donc en même temps la place du sujet énonciateur et de l'objet énoncé : c'est ce dédoublement du *je* qui caractérise la modalité spécifiquement lyrique de la subjectivation littéraire²¹.

§32 Le choix stylistique de l'hyperbate, en réaction contre les préceptes de l'âge classique, caractérise ainsi un processus de subjectivation dans l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore, et spécialement dans *Les Pleurs*.

§33 Comme l'a encore très bien démontré Alain Vaillant, la subjectivation moderne, en cumulant le *je* textuel et le *je* auctorial, commence à partir de la publication des *Méditations* de Lamartine en 1820. Dans cette même perspective, Sainte-Beuve avait déjà saisi l'enjeu stylistique du premier romantisme en raison du modèle lamartinien, dans une lettre adressée à Verlaine datée du 19 novembre 1865 :

On passait subtilement d'une poésie sèche, maigre, pauvre, ayant de temps en temps un petit souffle à peine, à une poésie large, vraiment intérieure, *abondante*, élevée et toute divine... D'un jour à l'autre, on avait changé de climat et de lumière, on avait changé d'Olympe : c'était une révélation²².

§34 L'hyperbate est un indice stylistique pertinent, qui confirme l'« abondance » du phrasé romantique de Marceline Desbordes-Valmore dans *Les Pleurs*. De même, la figure traduit la révélation de la poétesse à elle-même. L'ajout est alors, sous sa plume, brûlant de sincérité. La figure contribue à faire émerger l'image d'une autrice qui fait littéralement corps avec l'écrit, souvent de manière dysphorique.

§35

²¹ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2017, p. 340.

²² Cité par Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris, CNRS édition, coll. « Biblis », 2012, p. 93 Je souligne. Il n'est pas étonnant que Marceline Desbordes-Valmore ait écrit un poème en hommage à Alphonse de Lamartine (« À Monsieur Alphonse de Lamartine », *Les Pleurs*, p. 134), tant la publication des *Méditations poétiques* a donné le ton exalté du romantisme introspectif et a profondément marqué l'écriture des *Pleurs*.

Comme l'attestent les exemples précédents, l'hyperbate est souvent assortie de la modalité exclamative : ainsi, la poétesse affirme sa subjectivité en fin de phrase d'une voix théâtrale. La figure favorise non seulement l'expression élégiaque de ses sentiments mais révèle aussi sa sensualité. En effet, l'exclamation en hyperbate fait entendre la densité et l'intensité de pulsions corporelles, tant en amour qu'en amitié : une énergie physique. Lorsqu'elle évoque particulièrement son érotisme, Marceline Desbordes-Valmore évite tout platonisme au profit d'une conception véritablement incarnée de la passion. C'est en ce sens que la poétesse relit la poésie de Louise Labé, cette « Salamandre d'amour » qui renouvella les clichés pétrarquistes :

Car tu l'as dit : longtemps un silence invincible,
Étendu sur ta voix qui s'éveillait sensible,
Fit mourir dans ton sein des accents tout amour,
Que tu tremblais d'entendre et de livrer au jour.
(« Louise Labé », *Les Pleurs*, p. 155-156)

§36

La corporéité amplifie les effets de l'amour sur l'esprit du sujet lyrique (et réciproquement), ce dont témoigne la relative en hyperbate (dans un cas rare de subordination). Marceline Desbordes-Valmore est séduite par la sensualité de la poétesse lyonnaise (« qui s'éveillait sensible ») et remarque avec perspicacité la corporéité de cette voix amoureuse (« que tu tremblais [...] »).

§37

Sans doute faut-il par ailleurs comprendre la fréquence des points de suspension dans *Les Pleurs* comme l'inscription graphique de cette corporéité, pour faire entendre une nouvelle voix incarnée à la suite de Louise Labé. Cette fonctionnalité du signe a été mise en évidence par Julien Rault :

D'un côté, il s'agit d'élaborer une fiction d'oralité (discours direct) : le signe semble être l'indice du *modus* du discours, instaurant le lien entre le corps qui parle et le texte écrit. De l'autre côté, il s'agit de restituer une parole intérieure, un discours endophasique : une situation énonciative dans laquelle le ponctème peut également abonder. Les points de suspension interviennent dans ce qui semble constituer deux extrémités : traces d'une oralité communicante ou traces d'une verbalisation mentale²³.

²³Julien Rault, « Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité », dans *Littératures*, n°72, 2015, p. 67-83. <https://journals.openedition.org/litteratures/376>. Consulté le 10 août 2022.

§38 On peut également évoquer la corporéité des hyperbates précédées des points de suspension. Ainsi, dans ces vers :

Il faut dire : Mon Dieu ! priez pour lui...pour nous !
(« Les mots tristes », *Les Pleurs*, p. 62)

§39 Les points de suspension suggèrent une « latence » (Julien Rault) que l'on peut analyser dans cette occurrence comme un moment de méditation précaire, un moment de recueillement intime. Le parallélisme des groupes prépositionnels surprend le lecteur du fait de l'énallage pronominal (« pour lui » / « pour nous ! »). Le signe de ponctuation théâtralise l'oralité du propos et met en valeur la réflexivité du sujet lyrique. L'hyperbate fonctionne pour ainsi dire comme une didascalie interne à la parole de la poétesse, suggérant la gestuelle ou la posture du sujet lyrique.

§40 Dans cet autre exemple, la corporéité des sentiments est à nouveau manifeste en hyperbate. Il s'agit de la fin de la deuxième strophe du poème « Une fleur » (*Les Pleurs*, p. 123) :

Et tu la suspendais sur le brûlant tombeau,
Symbole de l'ardente et folle maladie !

§41 Le groupe nominal en hyperbate, apposé au complément d'objet du verbe suspendre (le pronom anaphorique « la » désignant la « fleur » offerte puis brûlée par l'amant), intensifie cette « maladie » d'amour qui dévore physiquement la poétesse. L'exclamation est à nouveau un cri du cœur.

§42 Le sujet lyrique ne se contente pas de s'épancher et de s'exalter : sa poésie est également introspective. On trouve d'ailleurs sous sa plume quelques exemples d'épanorthose :

Je pense que je souffre (aimer tant, c'est souffrir),
(« Les mots tristes », *Les Pleurs*, p. 56)

§43 La parenthèse insérée au cours d'une phrase complexe constitue dans ce vers un autre lieu privilégié de figuration et de révélation du sujet lyrique.

§44 De même, l'hyperbate est une sorte d'arabesque en fin de phrase, un pas de côté où se livre différemment la poétesse²⁴. Il en est ainsi des segments nominaux en hyperbate :

²⁴L'hyperbate n'est pas en poésie de l'ordre du superflu. Au contraire, la figure correspond au moment épiphanique d'une prise de conscience, un moment décalé d'introspection, que Michèle Aquien a appelé « l'esprit de l'escalier » en parallèle avec la cure analytique. Voir « L'esprit de l'escalier : poétique de l'hyperbate », dans *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, op. cit.

Et je n'ai que ton nom ! ton nom ! pas d'autres armes.

(« Les mots tristes », *Les Pleurs*, p. 58)

Tu fais comme elle ; ah ! quel courage !

(« Jamais adieu », *Les Pleurs*, p. 182)

Non j'ai froid d'y penser. Tendresse inexprimable.

(« Minuit », *Les Pleurs*, p. 67).

§45

Le sujet lyrique se dédouble, à la fois aimant et pensant ses fortes émotions. La figure fait vibrer une énonciation à la fois lyrique et abondante (au sens rhétorique d'une *copia*²⁵).

CONCLUSION

§46

Privilégiant l'imagination pour sublimer le réel, et loin de reproduire les règles du classicisme, Marceline Desbordes-Valmore invente une poétique personnelle au sein du romantisme naissant, assez théâtralisée du fait de son expérience de comédienne. L'ordre de la phrase, quoiqu'elle soit souvent rythmée par l'anaphore, la polysyndète ou l'anadiplose, ne signifie plus la régularité : l'hyperbate comme rallonge syntaxique en témoigne, caractéristique d'un style abondant. La figure participe ainsi d'une véritable « mise en scène » du sujet lyrique. Elle donne en outre plus de naturel à l'expression des émotions et souligne l'originalité d'une poétesse exceptionnelle dans la première moitié du XIX^e siècle. La figure de l'hyperbate lui offre en effet un espace de liberté syntaxique et exhibe son *étos* romantique, figure lyrique d'un poète qui s'affirme au féminin.

Quelques mots à propos de : Jérôme Hennebert

Jérôme Hennebert est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Lille et membre de l'UR 1061 –ALITHILA (*Analyses littéraires et histoire de la langue*). Ses travaux en poétique et stylistique portent sur la poésie des XIX^e (Mallarmé, Baudelaire) et XX^e siècles (Owen, Toulet, Guillevic, Aragon, Esteban, Michaux, et surtout Lorand Gaspar). Dans un autre domaine, ils concernent aussi la médiation culturelle et numérique en sciences de l'information et communication.

²⁵Le point peut se substituer à une virgule à partir du XIX^e siècle, alors que son usage était jusqu'alors réservé à la fin de la période, à l'âge classique.

Pour citer cet article

Jérôme Hennebert, « L'hyperbate dans *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 14/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=726>.

« Là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain
avenir »
Prolepses du Temps retrouvé

Ilaria Vidotto

§I

Dans¹ le cahier 57, où Proust esquisse, dès 1909-1910, l'essentiel de la matière narrative du *Temps retrouvé*, la tâche de l'écrivain semble se configurer sur le modèle de celle d'un constructeur-urbaniste, appelé à « frayer des routes et jeter des ponts² » entre les quartiers éloignés de son agglomération romanesque. Les deux infinitifs auto-injonctifs de cette note de régie annoncent une métaphore que Proust développera dans le texte publié, à la suite de l'apparition de Mlle de Saint-Loup; dans ce personnage-carrefour convergent « des routes venues [...] des points les plus différents³ » (TR, p. 334) de la vie du héros-

¹ « Là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 522).

² *Ibid.*, t. IV, *Esquisse LX*, p. 941.

³ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1990, p. 334. Sauf indication contraire, toutes nos citations proviennent de cette édition, abrégée désormais en TR, suivi du numéro de page.

narrateur, lequel comprend finalement qu'« entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications » (p. 335).

§2

Dernier volume des sept qui le composent, *Le Temps retrouvé* peut être considéré, en quelque sorte, comme la Mlle de Saint-Loup du roman intitulé *À la recherche du temps perdu*. En dépit des multiples aléas, des nombreux ajouts et bouleversements que Proust opéra au cours des presque quinze ans de rédaction, c'est ici que les fils de la trame, ainsi que de l'apprentissage esthétique-philosophique du protagoniste, à la fois se nouent et se dénouent. De même, c'est par cette tension vers la clôture, et malgré l'inachèvement de certaines parties du texte, que *Le Temps retrouvé* donne à observer le soin extrême que Proust voua à la composition de son œuvre.

§3

Lorsqu'on se penche sur un seul volume, retranché du « cycle à entrée unique⁴ » qu'est la *Recherche*, il est sans doute moins aisé de reconnaître l'effort de l'écrivain pour échafauder, à l'échelle du roman entier, des symétries entre les personnages, pour relier différents épisodes en jouant des analogies et des différences. On peut cependant entrevoir les résultats et les enjeux de ce travail de composition si l'on se concentre sur l'emploi que Proust fait des anachronies narratives –procédé qui assume dans la *Recherche* une importance quantitative et qualitative peu commune. Selon la définition canonique de Gérard Genette, les anachronies constituent des distorsions entre le déroulement des événements sur l'axe de l'histoire et l'ordre dans lequel le récit les représente⁵. Les moments où le récit fait un saut dans le passé, pour rappeler un événement qui a déjà été raconté, ou bien pour combler une lacune apparaissant rétrospectivement comme telle (analepses), tout comme les anticipations de faits en attente d'être développés (prolepses), sont légion dans le texte proustien. Ce moyen éprouvé de la tradition romanesque entretient en effet une solidarité forte avec les « fins » du roman. D'une part, les analepses et prolepses supportent les parallélismes diégétiques évoqués plus haut, tout comme la dynamique d'apprentissage qui informe le parcours du héros-narrateur, puisque le rappel ou l'anticipation d'un fait entraîne souvent l'éclaircissement différé d'une vérité insoupçonnée, ou bien la remise en cause d'une première interprétation erronée⁶.

§4

⁴Pour la distinction entre « cycle à entrée unique » et « cycle à entrées multiples », voir Christophe Pradeau, « La beauté ajoutée cyclique », *Genesis*, 42, 2016, <https://journals.openedition.org/genesis/1621>.

⁵Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 82.

⁶Genette insiste tout particulièrement sur ce « principe de la signification différée ou suspendue » dans son analyse des analepses; voir *op. cit.*, p. 96-97.

D'autre part, et plus essentiellement, les anachronies contribuent à actualiser, sur un mode dramatisé, la réflexion philosophique de Proust sur la mémoire et le temps. En instaurant un va-et-vient entre passé, « présent⁷ » et futur, et en donnant donc à appréhender le temps, vécu ou encore à vivre, dans son épaisseur sensible, les analepses et prolepses constituent l'actualisation textuelle de l'une des révélations majeures de la matinée Guermantes : la découverte que l'existence se constitue de fragments apparemment discontinus, et néanmoins entrelacés en profondeur par le travail incessant des « navettes agiles des années » (*TR*, p. 155).

§5 Or, si les anachronies « incorporent » le temps, Guillaume Perrier a montré qu'elles constituent également une mise en scène de la mémoire, que le texte de la *Recherche* crée et sollicite⁸. À l'activité de remémoration, strictement volontaire, du héros qui, en se souvenant, rentoile les morceaux de son passé, et comprend que c'est dans cette reconstruction, et non dans un sujet hautement philosophique, que gisent « les matériaux de l'œuvre littéraire » (*TR*, p. 206), fait pendant, en effet, la récupération mémorielle par le lecteur des souvenirs de la diégèse amoncelés au cours de sa lecture. En vertu de ce parallélisme, « les rappels narratifs peuvent être envisagés comme des étais qui renforcent la mémoire du lecteur et la soutiennent ainsi jusqu'à la révélation finale⁹ ».

§6 *Terminus ad quem* de la parabole existentielle et vocationnelle du héros, mais aussi béance ouvrant sur l'avenir d'une création qui demeure en point de fuite, *Le Temps retrouvé* est écartelé entre un vaste mouvement de rétrospection –d'où les nombreuses analepses donnant lieu à des rappels ponctuels, ou à de plus longues récapitulations¹⁰ –et une dynamique spéculaire de projection : « même à l'heure des réponses aux questions, il res[te] un essentiel "l'on verra plus tard" –ultime anticipation du narrateur jetant son objet au-delà des limites de l'œuvre¹¹ ».

§7 Dans le présent article, nous nous concentrerons sur le pôle des prolepses ; il reste en effet à mieux cerner la singularité, sinon le paradoxe de ces ouvertures vers le futur, alors même que le mot « FIN » a été apposé par Proust au bas de la dernière page du roman, et que celui-ci semble avoir livré la solution à toutes ses énigmes. En suivant la typologie

⁷Les guillemets s'imposent, car la *Recherche* se configure comme une narration rétrospective, où les faits narrés sont toujours antérieurs au moment (présumé) de leur narration.

⁸Voir Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

⁹*Ibid.*, p. 25.

¹⁰Nous renvoyons à l'ouvrage de Guillaume Perrier pour une analyse détaillée des renvois analeptiques.

¹¹Luc Fraisse, « Le livre à écrire, énigme essentielle de la *Recherche* », *Revue d'études proustiennes*, vol. II, 6, 2017, p. 35.

proposée récemment par Lise Charles¹², qui reprend et élargit les catégories de Genette, nous étudierons quelques occurrences de prolepses du *Temps retrouvé*, afin d'en relever les modulations formelles et les fonctions dans l'économie générale de ce volume, ainsi que de *La Recherche* tout entière.

TYPES DE PROLEPSE : LES DÉFINITIONS DE GENETTE ET LEUR RÉVISION PAR LISE CHARLES

§8 Dans le système proposé par Genette dans « Discours du récit », les prolepses constituent le pendant spéculaire des analepses : si les secondes opèrent un retour en arrière, vers un moment de l'histoire déjà représenté par le récit, les premières entraînent une accélération, en ce qu'elles consistent à « raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur¹³ ». Comme les analepses, les prolepses peuvent être externes ou internes, soit relater des événements situés à l'extérieur du champ temporel du récit premier ou compris dans celui-ci, porter sur la même ligne d'histoire (prolepses homodiégétiques) ou sur une autre (prolepses hétérodiégétiques). Dans le cas des prolepses internes homodiégétiques, les catégories s'affinent en fonction des informations livrées par le segment anticipateur et du rapport que celui-ci entretient avec la suite du récit. Appliquant aux prolepses la partition proposée pour les analepses, Genette distingue entre des occurrences « complétives », censées anticiper sur une lacune ultérieure du récit, et des occurrences « répétitives », où la séquence anachronique se voit développée, et donc doublée, dans une portion ultérieure de la narration¹⁴.

§9 Si elle fait partie de l'outillage canonique de l'analyse des récits, cette typologie n'est pas sans présenter quelques difficultés. Dans sa récente étude consacrée à la prolepse dans le roman d'Ancien Régime, Lise Charles insiste davantage sur les spécificités narratives et cognitives du mécanisme proleptique, que Genette tend à réduire à un miroir inversé de l'analepse, et propose une révision de l'appareil taxinomique du narratologue.

§10 Elle introduit tout d'abord la distinction entre prolepses *discursives* –soit les annonces qui portent « sur la disposition du récit¹⁵ » et qui sont, comme telles, marquées par des tours commentatifs au futur de l'indicatif, faisant signe vers ce qui reste à raconter (*on verra plus tard, pour anticiper sur*, etc.) –et prolepses *diégétiques*, qui, elles, concernent la

¹²Lise Charles, *Les Promesses du roman. Poétique de la prolepse sous l'Ancien Régime (1600-1750)*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

¹³G. Genette, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴Voir *ibid.*, p. 105-115.

¹⁵L. Charles, *op. cit.*, p. 58.

matière événementielle de l'histoire. Ensuite, afin de résoudre les difficultés que posent les épithètes « complétives » et « répétitives » appliquées aux prolepses, Lise Charles réoriente cette dichotomie en mettant en avant la présence, ou l'absence, d'un « subséquent narratif¹⁶ » jumeau du segment anticipateur. La prolepse se configure comme *autonome* si le contenu qu'elle anticipe n'est pas voué à être repris et développé dans un second temps; elle sera en revanche *préparatoire* quand l'ouverture vers le futur laisse attendre, ou espérer, l'apparition du subséquent narratif correspondant¹⁷.

§II Bien qu'une première lecture ne permette pas de juger avec certitude du statut autonome ou préparatoire de la prolepse, dans le premier cas il est probable qu'on reconnaisse des noyaux narratifs clos sur eux-mêmes, à valeur d'anecdote ou de « récit[s] miniature¹⁸ », tandis que dans le second l'anticipation de l'à-venir se signale, le plus souvent, par le caractère générique et allusif des formules employées, lesquelles engendrent un sentiment d'incomplétude. Voyons à présent au moyen de quel type de prolepses le futur fait irruption dans l'histoire du *Temps retrouvé* et en bouleverse la linéarité.

PROLEPSES AUTONOMES

L'anticipation à valeur illustrative

§I2 Le *Temps retrouvé* constituant la dernière station de la longue et tortueuse parabole romanesque du héros-narrateur, il n'est guère surprenant que la plupart des séquences proleptiques dans ce volume soient externes (les faits racontés dépassent la limite temporelle fixée dans l'histoire par la matinée Guermentes) et autonomes. Le récit qui s'achève n'a, *a priori*, plus rien à « promettre », ni à maintenir; c'est pourquoi les anticipations coïncident avec des micro-unités narratives complètes, qui n'appellent aucun déploiement ultérieur. Le sentiment d'attente qu'engendrent les allusions proleptiques de type préparatoire se voit ainsi remplacé par le miroitement (trompeur) d'un avenir, l'illusion rassurante que la vie (certaines vies du moins) et la fiction se poursuivent malgré et au-delà de l'épilogue.

§I3 L'échantillon de prolepses autonomes du *Temps retrouvé* nous confronte à deux types d'occurrences, qui diffèrent aussi bien par leur complexité que par la portée diégétique des informations livrées avant l'heure. On rencontre tout d'abord des anticipations ayant trait à la trajectoire d'un personnage secondaire; si le narrateur rapporte ces événements en guise d'anecdote exemplaire, censée étayer des considérations d'ordre général, le romancier

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷ Voir *ibid.*, p. 89-99.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

en coulisse les introduit, quant à lui, pour nouer subtilement des symétries entre différents pans de l'histoire :

1) Mais pour le cas où je n'aurais pas l'occasion d'y revenir, je noterai aussi que, deux ans plus tard, le duc de Guermantes, animé du plus pur anticaillautisme, rencontra un attaché militaire anglais et sa femme, couple remarquablement lettré avec lequel il se lia, comme au temps de l'affaire Dreyfus avec les trois dames charmantes, que, dès le premier jour il eut la stupéfaction, parlant de Caillaux dont il estimait la condamnation certaine et le crime patent, d'entendre le couple lettré et charmant dire : « Mais il sera probablement acquitté, il n'y a absolument rien contre lui. » [suite et fin de la scène avec le couple, comment le duc change d'avis]. Les opinions du duc de Guermantes n'avaient pas tardé à changer. *TR*, p. 90

2) Une autre fois, bien plus tard, quand Bloch devenu père de famille eut marié une de ses filles à un catholique, un monsieur mal élevé dit à celle-ci qu'il croyait avoir entendu dire qu'elle était fille d'un juif et lui en demanda le nom. La jeune femme, qui avait été Mlle Bloch depuis sa naissance, répondit, en prononçant à l'allemande comme eût fait le duc de Guermantes, « Bloch » (en prononçant le ch non pas comme un c ou un k mais avec le ch germanique). *TR*, p. 129-130

§14

Même si seuls les relecteurs de la *Recherche* savent avec certitude que le récit ne reviendra plus jamais sur ces éléments, divers indices touchant à la textualité et à la forme linguistique des prolepses permettent d'en inférer le caractère autonome. D'une part, le contenu est organisé selon le schéma canonique de la séquence narrative, avec l'exposition puis la perturbation d'une situation initiale, le développement et enfin le dénouement qui renforce la clôture des deux micro-récits. D'autre part, la précaution modalisante en (1) –précaution que, si l'on suit les distinctions proposées par Marcel Muller, on devrait attribuer au Signataire¹⁹ du roman, soit à Proust lui-même –ne laisse guère de doutes quant à la possibilité que le récit approfondisse, le moment venu, cet épisode au fond marginal, dont la prolepse a déjà dévoilé les tenants et les aboutissants. On remarquera en outre que la dimension

¹⁹ « Les incidentes dans lesquelles le texte cesse d'être l'horizon du « je » pour devenir un objet que le « je » peut désigner du doigt [...] voilà des moments de l'œuvre où aucun doute n'est possible quant à l'identité de la personne qui parle : c'est le Signataire » M. Muller, *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu* (1965), Genève, Droz, 2019, p. 205. Cependant, dans nos exemples de prolepses discursives la distinction entre le Signataire et l'instance du Romancier, tel que Muller la définit dans son étude, nous paraît flottante ; si tant est qu'une séparation univoque puisse être opérée, nous opterions pour considérer le Romancier comme le reflet intradiégétique, *alter ego* fictif, du Signataire (ou de l'Auteur) extradiégétique.

discursive et commentative de l'anticipation se combine avec sa composante diégétique et en consolide l'autonomie, puisqu'elle exhibe le geste d'interpolation des deux parenthèses proleptiques. Explicité, en amont, par les adverbiaux *deux ans plus tard* et *plus tard*, en aval le seuil de clôture de l'évocation ultérieure et le retour au récit premier sont signalés par des constructions détachées cadratives (« pour revenir à M. de Charlus », *TR* p. 90; « pour en revenir à la scène de l'hôtel », p. 130); tout en affirmant le saut thématique (la prolepse fait digression) et temporel, ces formules raccordent l'anticipation au contexte d'accueil.

§15

Si ces anticipations ne créent pas de suspense et n'apportent pas non plus aux lecteurs des renseignements capitaux pour l'économie de l'intrigue, elles ne sont pas gratuites pour autant; leur véritable enjeu nous paraît, en effet, « constructif ». L'apologue ayant pour protagoniste la fille de Bloch était la démonstration d'une de ces lois générales, se perpétrant en dépit des individualités, dont le narrateur proustien se veut le sourcier : les manifestations les plus anodines de notre langage trahissent des vérités aussi profondes qu'inavouables²⁰. Or, puisque cette loi se fait jour ici à travers le gauchissement de la prononciation du nom de famille –ce qui révèle, plus essentiellement, l'embarras du personnage vis-à-vis de ses origines juives –, la prolepse orchestre un renvoi subtil aux ingénieuses évolutions de la signature de Gilberte Swann, avec le gommage progressif, puis définitif de son patronyme et de sa judéité²¹. La construction délibérée d'un parallélisme est encore plus évidente dans l'exemple (1) : le caractère influençable du Duc de Guermantes et l'inconsistance de ses convictions politiques sont mises en rapport, par le biais d'une comparaison intradiégétique à valeur analeptique, avec son revirement spectaculaire lors de l'Affaire Dreyfus²². L'anecdote proleptique ne révèle donc pas un nouvel aspect du duc, mais affirme davantage la continuité profonde de sa psychologie.

En finir avec les personnages ?

§16

On conviendra que, tout en altérant la temporalité narrative, ces digressions ouvrant sur l'avenir de Mlle Bloch ou de Basin de Guermantes ont de bien faibles répercussions sur l'avenir du roman. On peut même parier que le lecteur, dont la curiosité est vite satisfaite par une anticipation qui ne laisse rien à désirer, ne gardera pas longtemps en mémoire le contenu de la prolepse. Il n'en ira sans doute pas de même pour d'autres

²⁰À cette loi s'ajoute en outre, dans ce passage, la démonstration corollaire de la cruauté des enfants envers les parents, allant même jusqu'au sadisme (pensons à Mlle Vinteuil crachant sur le portrait de son père à Combray).

²¹Voir *ibid.*, *Albertine disparue*, t. IV, éd. citée, p. 166-167.

²²Le comparant analeptique renvoie au premier volet de *Sodome et Gomorrhe*, *ibid.*, t. III, p. 137-138.

occurrences proleptiques autonomes, lesquelles supportent de manière plus essentielle la courbe descendante d'une trame qui tend vers son épilogue. Si le *Temps retrouvé*, notamment dans sa dernière section, orchestre la « fin du monde romanesque²³ », c'est aussi parce que Proust mène à son terme ultime – la mort – l'itinéraire de certains personnages principaux, que le héros a côtoyés, de façon intermittente, tout au long de son existence.

§17

Cependant, l'on sait que la mort fait rarement événement²⁴ dans la *Recherche*, et se trouve tout aussi rarement au cœur d'une mise en scène dramatisée. À l'exception de l'agonie de la grand-mère, qui occupe le dernier volet du *Côté de Guermantes I*, et de la mort en apothéose de Bergotte, dans *La Prisonnière*, bien d'autres personnages (Swann, Cottard, Verdurin, Saint-Loup, ou Albertine elle-même) disparaissent au détour d'une parenthèse, d'une mention incidente, d'une parole rapportée ou, précisément, d'une prolepse qu'aucun subséquent narratif ne viendra développer. Dans ce traitement en sourdine de la disparition, à la fois déclarée et escamotée, on peut sans doute reconnaître une stratégie de Proust romancier pour éviter certaines ornières du genre romanesque, mais aussi une compensation vouée à pallier la hantise ressentie par Proust lecteur face « à ce moment si triste où il nous faut quitter un personnage de roman [...] au moment où il va s'évanouir et n'être plus qu'un songe, comme ces gens qu'on a connus en voyage et qu'on va quitter²⁵ ». Par le recours à la prolepse, la séparation inéluctable d'avec les personnages, et la sortie de l'univers fictionnel, sont seulement préfigurées et, de ce fait, rendues moins abruptes, différées dans un futur aux contours aussi imprécis que lointains.

§18

Aussi l'anticipation nous semble-t-elle constituer le foyer d'une tension entre deux exigences spéculaires : d'une part, la volonté de liquider le monde romanesque, l'urgence d'écrire une fois pour toutes le mot « fin²⁶ », en malmenant si besoin la chronologie ; d'autre part, le besoin de conclure sans vraiment en finir, ainsi que l'aspiration à créer le sentiment d'une continuité (d'une continuation ?) en dépit des ellipses auxquelles la prolepse nous confronte. Regardons donc cette double anticipation concernant le baron de Charlus et Morel :

²³Yves-Michel Ergal, *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 161.

²⁴L'événementialité est, en réalité, tout intérieure : la mort d'un personnage a des répercussions psychologiques chez le héros-narrateur, mais est rarement traitée sous forme de scène. Voir l'évocation de la mort de Swann dans *La Prisonnière*, t. III, éd. citée, p. 703-705.

²⁵Marcel Proust, *Essais*, éd. A. Compagnon, Ch. Pradeau, M. Vernet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2022, p. 825.

²⁶« Cette nuit, j'ai mis le mot "fin" [...]. Maintenant je peux mourir [...]. Mon œuvre peut paraître », aurait déclaré Proust à Céleste Albaret, quelques mois avant son décès, voir *Monsieur Proust*, Paris, L. Laffont, 1973, p. 402-404.

3a) Je ne me trompais pas, et je dirai tout de suite les deux faits qui me le prouvèrent rétrospectivement (j'anticipe de beaucoup d'années pour le second de ces faits, postérieur à la mort de M. de Charlus. Or elle ne devait se produire que bien plus tard, et nous aurons l'occasion de le revoir plusieurs fois bien différent de ce que nous l'avons connu, et en particulier la dernière fois, à une époque où il avait entièrement oublié Morel). Quant au premier de ces faits, il se produisit deux ou trois ans seulement après le soir où je descendis ainsi les boulevards avec M. de Charlus. Donc environ deux ans après cette soirée je rencontrai Morel [...]. *TR*, p. 110

3b) Le second fait date d'après la mort de M. de Charlus. On m'apporta quelques souvenirs qu'il m'avait laissés et une lettre à triple enveloppe, écrite au moins dix ans avant sa mort. Mais il avait été gravement malade, avait pris ses dispositions, puis s'était rétabli avant de tomber plus tard dans l'état où nous le verrons le jour d'une matinée chez la princesse de Guermantes – et la lettre, restée dans un coffre-fort avec les objets qu'il léguait à quelques amis, était restée là sept ans, sept ans pendant lesquels il avait entièrement oublié Morel. [...] *TR*, p. 111

§19

Face à ces extraits, où se télescopent plusieurs strates temporelles et plusieurs niveaux d'anticipation, le lecteur est saisi d'une sensation de vertige, à laquelle s'ajoute la surprise suscitée par les révélations ayant trait tant au passé de l'histoire qu'à son avenir. Le contenu des deux séquences proleptiques²⁷ correspond, pour (3a), au récit de la rencontre entre le héros et Morel, au cours de laquelle ce dernier finit par avouer que son refus obstiné de revoir Charlus tient à la peur terrible que le violoniste a de son ancien protecteur; pour (3b), à la transcription de la lettre que le héros reçoit à la mort de Charlus, lui apprenant que le baron avait mûri, pendant plusieurs années, le projet de tuer Morel.

§20

Pour ce qui est de leur dimension strictement diégétique, ces anticipations peuvent être considérées comme autonomes, car les faits qu'elles évoquent ne seront plus repris dans la suite du récit, ce que suggèrent aussi les tours en régime de discours (*je dirai tout de suite*). À ce propos, on aura noté que le balisage lexical (assuré notamment par les indicateurs temporels adverbiaux, qui situent les anticipations par rapport au moment où le cours de l'histoire a été interrompu) et commentatif encadrant les prolepses est particulièrement dense dans ces deux exemples. On peine, ici, à dissocier l'intervention un peu laborieuse du narrateur, soucieux de justifier ces accélérations indues auprès d'un narrataire (et d'un lecteur) ballotté entre différentes époques, des précautions d'un romancier conscient de manœuvrer de façon un peu désinvolte le curseur de la chronologie.

²⁷Pour l'intégralité des séquences proleptiques, on se reportera à *TR*, p. 110-113.

§21

S'il résulte d'un effort de clarification et de l'exigence d'inscrire de façon cohérente le segment anachronique dans la continuité du récit, le soulignement des points d'ancrage et de raccord des prolepses²⁸ est responsable d'un effet de collage qui exhibe la rupture, comme on a pu l'observer dans d'autres exemples d'anachronies²⁹. Ce sont là autant de traces, particulièrement visibles dans *Le Temps retrouvé*, du patient travail de réorganisation et de rentoilage d'une matière diégétique qui, au cours des années, n'a pas cessé de se modifier et de s'accroître.

§22

Malgré l'autonomie des séquences textuelles, l'emploi proustien de la prolepse dans ces passages contigus s'avère fort complexe et échappe à des catégorisations trop rigides. Tout d'abord, on peut considérer que la deuxième anticipation (3b) fait office de subséquent narratif partiel de la première. Dans la mesure où Morel n'explique pas les motivations de sa terreur à l'égard du baron, que le héros peine d'ailleurs à comprendre (« il se mit à trembler de tous ses membres. Je lui avouais que je ne le comprenais pas » p. 111), la lettre *post-mortem* de Charlus apporte la solution à cette énigme³⁰ et dénoue le suspense créé par ce qui, après coup, nous apparaît comme une préparation. Surtout, les segments discursifs qui marquent le seuil d'entrée des prolepses annoncent par la bande deux événements importants, qui restent en attente d'une saturation : la mort de Charlus et, comme pour contrebalancer le choc de cette révélation³¹, l'allusion à ses réapparitions ultérieures.

§23

De ces deux amorces, seule la deuxième s'avère pleinement préparatoire ; quelque cinquante pages plus loin, au seuil de la matinée chez la princesse de Guermantes, évoquée allusivement au moyen du syntagme nominal indéfini (« le jour d'une matinée »), nous assisterons en effet à la dernière rencontre entre le héros et Charlus. Quant à la première, le statut du personnage et l'importance de l'événement, annoncé dans une formulation extrêmement synthétique (« la mort de M. de Charlus »), autoriseraient à inférer que le texte prépare en réalité le terrain pour un développement narratif plus détaillé et plus satisfaisant. Or il n'en est rien³² ; après la scène mi-pathétique, mi-grotesque des Champs-

²⁸Les raccords qui scellent la fin des anticipations sont explicités par une formule cadrative canonique : « Mais il faut revenir en arrière. Je descends les boulevards à côté de M. de Charlus [...] », *TR*, p. 113.

²⁹Nous nous permettons de renvoyer à notre article « Anachronies proustiennes : discontinuité temporelle et (dis-)continuité narrative », dans *Fabula / Les colloques, La dis/continuité textuelle*, T. Mettraux, J. Zufferey (dir.), <http://www.fabula.org/colloques/document8170.php>.

³⁰Comme le confirme la réaction du narrateur : « alors je compris la peur de Morel », *TR*, p. 113.

³¹On notera aussi l'insistance presque hyperbolique des adverbiaux temporels (« de beaucoup d'années », bien plus tard ») qui soulignent l'étirement de la portée diégétique de la prolepse et repoussent l'événement dans un avenir lointain.

³²Lise Charles analyse ces prolepses comme « pseudo-préparatoires », voir *op. cit.*, p. 99

Élysée, où le héros retrouve un Charlus diminué et sénile³³, le baron disparaît pour toujours de l'horizon du récit. Mais le mot « disparition » n'est pas, en l'occurrence, un synonyme de « mort », puisque le personnage quitte l'espace du récit comme un fantôme ou, pour reprendre la formule de Proust, comme un songe. À l'instar de certains héros tragiques, le baron ne meurt pas sur scène : il s'évapore dans un blanc.

§24

Le même privilège d'une mort *in absentia* est réservé à Odette de Crécý, que le héros revoit, miraculeusement épargnée par les ravages du vieillissement, lors de la dernière matinée. Par un ultime sursis, le déclin et la fin du personnage sont repoussés dans un avenir qui n'advient pas, seulement préfiguré au moyen du conditionnel temporel, exprimant la postériorité par rapport à un point de référence situé dans le passé, et d'un *bientôt* aussi vague qu'inéluctable :

Hélas, elle ne devait pas rester toujours telle. Moins de trois ans après, non pas en enfance, mais un peu ramollie, je devais la voir à une soirée donnée par Gilberte, et devenue incapable de cacher sous un masque immobile ce qu'elle pensait [...] « C'est bien inutile. Pour l'agrément qu'elle vous apportera ! On la laisse dans son coin. Du reste, elle est un peu gaga. » Furtivement Mme de Forcheville lançait un regard de ses yeux restés si beaux, pour les interlocuteurs injurieux, puis vite ramenait ce regard à elle de peur d'avoir été impolie, et tout de même agitée par l'offense, taisant sa débile indignation, on voyait sa tête branler, sa poitrine se soulever, elle jetait un nouveau regard sur un autre assistant aussi peu poli, et ne s'étonnait pas outre mesure, car, se sentant très mal depuis quelques jours, elle avait à mots couverts suggéré à sa fille de remettre la fête mais sa fille avait refusé. [...] et elle était devenue si faible qu'elle n'osait même plus, les rôles étant retournés, se défendre contre les hommes. Et bientôt elle ne se défendrait pas contre la mort. Mais après cette anticipation, revenons trois ans en arrière, c'est-à-dire à la matinée où nous sommes chez la princesse de Guermantes. (TR, p. 257-258)

§25

Une fois de plus, les enjeux de l'anticipation sont multiples. S'il s'agit, premièrement, de représenter l'œuvre de destruction du temps et d'achever la courbe existentielle et romanesque du personnage, le mélange de dérision et de compassion qui colore ce portrait mélancolique permet de placer dans une relation de symétrie la fin d'Odette et celle de la Berma³⁴. Souffre-douleur des invités de sa fille, subissant au seuil de la mort une sorte de

³³Voir TR, p. 166-171.

³⁴Proust a conçu tardivement cette scène, dans une addition du cahier 60 rédigée vers 1919-1920 et intégrée ensuite dans le dernier cahier de mise au net (voir l'appareil critique de l'édition Pléiade, t. IV, p. 1299). Pour la mort de la Berma, se reporter à TR, p. 300-303.

contrappasso (après avoir fait souffrir Swann et tous ses amants, elle essuie maintenant, sans pouvoir se défendre, les moqueries et les injures des inconnus), Odette est surtout la victime du sadisme de Gilberte, comme la Berma mourante l'est de la cruauté de sa fille et son gendre.

§26

Plus subtilement, les formules cadratives qui assurent l'enchâssement de la prolepse font ressortir le feuilletage entre les différentes instances subsumées par le pronom « je », ainsi qu'entre les niveaux du récit et de la diégèse. En effet, si le point terminal de la ligne diégétique « première » est la conquête de la vocation par le héros, ainsi que la découverte des vérités esthétiques qui rendent l'écriture enfin possible, mais toujours extérieure au champ couvert par le roman, ces sauts en avant donnent pourtant à voir un narrateur à l'œuvre, en train d'agencer les morceaux d'un récit qui nous est montré, donc, comme étant « déjà écrit, ou déjà sur le métier³⁵ ».

Prolepses ouvrant sur le « livre à venir »

§27

C'est en particulier dans les dernières pages du *Temps retrouvé*³⁶ que le recours à l'anticipation brouille les cartes d'un épilogue que Proust semble avoir conçu, inextricablement, comme un point d'arrivée et de départ, une résolution débouchant *in fine* sur la béance du « livre à venir³⁷ ».

§28

Après avoir observé le défilé des personnages grimés par la vieillesse et découvert la face destructrice d'un temps que les réminiscences involontaires semblaient pouvoir abolir, le héros est rattrapé par l'obligation pressante d'entreprendre son ouvrage. Alors que, dans la méditation enclenchée par les épiphanies de la mémoire, l'activité créatrice est envisagée sur un plan théorique, dans ses fondements esthétiques et métaphysiques, à présent ce sont les aspects formels et techniques de l'œuvre qui préoccupent le futur écrivain. Celui-ci détaille ses intentions programmatiques dans une longue séquence, où l'image du livre se projette sur l'écran de procès exprimés au conditionnel, ainsi que d'une série de comparaisons, égrenées comme dans une litanie propitiatoire :

car cet écrivain, qui d'ailleurs pour chaque caractère en ferait apparaître les faces opposées, pour montrer son volume, devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter

³⁵M. Muller, *op. cit.*, p. 212.

³⁶Les remarques que nous développons dans cette section concernent la longue séquence qui va de la page 337 à la page 349 du *TR*.

³⁷Sur cette énigme du roman, voir le n. 6 de la *Revue d'études proustiennes* (vol. 2, 2017) : *Proust et le livre à venir*.

comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde [...] Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. (*TR*, p. 337-338)

§29

Bien des primo-lecteurs du *Temps retrouvé* seront sans doute enclins à tenir cette évocation pour une anticipation de type préparatoire. Même si la fin du volume approche, l'on est en droit de nourrir une attente vis-à-vis du programme esquissé par le héros, et de supposer que les pages qui restent à parcourir seront employées à en raconter la réalisation. Cependant, avant même que la continuation de la lecture n'oblige à constater qu'aucun subséquent narratif ne double cette (pseudo)-préparation, les nuances énonciatives du conditionnel fragilisent une telle interprétation.

§30

Il nous semble en effet que la valeur temporelle de postériorité se double ici d'un sens modal, laissant apparaître la « surcharge d'hypothèse³⁸ » qui plane sur l'actualisation de l'entreprise ainsi conçue. En d'autres termes, le mouvement de projection doit être compris, dans ce passage, moins dans le sens d'une préfiguration, et donc d'une prolepse narrative, que dans le sens d'un fantasme. Le héros *rêve* de l'œuvre idéale, totale, qu'il voudrait écrire, et que sa démesure assigne pourtant au domaine de l'irréel, de l'irréalisable. Malgré les affinités thématiques que les comparants laissent subrepticement entrevoir entre la figure du livre rêvé et le roman de Proust³⁹, ce dernier opère ici une disjonction assez nette des perspectives et des référents, explicitée d'ailleurs par l'opposition entre le syntagme nominal « cet écrivain » et le pronom « moi-même ». D'un côté, l'*opus* fantasmatique du héros, irrémédiablement en point de fuite; de l'autre, « le récit [...] considéré du point de vue du narrateur qui en a réuni tous les morceaux⁴⁰ ».

§31

La bifurcation que cet extrait fort ambigu nous invite à relever s'accroît quelques pages plus loin; enchâssée au milieu de la rêverie créatrice du héros, une nouvelle anticipation survient en effet pour nous introduire dans le futur chantier du narrateur-bâtitseur. Contrairement aux occurrences illustrées plus haut, les seuils de début et de fin de la prolepse ne sont pas explicités, ni introduits par des tours commentatifs glosant le geste anticipateur. Faisant suite à la méditation angoissée du héros, pressentant qu'un accident

³⁸Voir Martin Riegel et al., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2004, p. 317.

³⁹Ressemblances d'ordre thématique et esthétique que nous avons analysées dans notre article « Les deux livres à venir », *Revue d'études proustiennes*, n° 6, *op. cit.*, p. 293-325.

⁴⁰Pascal Alain Ifri, « Mémoire involontaire et écriture dans *À la recherche du temps perdu* », *ibid.*, p. 58.

ou une attaque cérébrale pourraient l'empêcher de commencer son œuvre, la séquence proleptique proprement dite est raccordée au moyen d'un couple de connecteurs, un « et » de coordination suivi de l'adverbial « en effet », marquant la conséquence :

Et en effet ce fut là la chose singulière qui arriva avant que je n'eusse commencé mon livre, ce qui arriva sous une forme dont je ne me serais jamais douté. On me trouva, un soir où je sortis, meilleure mine qu'autrefois [...] Mais je manquais trois fois de tomber en descendant l'escalier. [...] mais quand je fus rentré, je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence. (*TR*, p. 344)

§32

Assumant la valeur d'un argument empirique, voué à authentifier la hantise du héros quant à l'imminence de sa propre mort, cette prolepse ménage un saut en avant par rapport à la matinée Guermantes, qui en fournit le point d'ancrage. Même si aucun indicateur temporel ne précise le laps de temps écoulé, il est possible d'inférer que le malaise du héros s'est produit après la dernière matinée, mais avant qu'il ne se soit mis véritablement au travail. En effet, après avoir relaté les conséquences immédiates de l'accident –le héros demeure dans un état d'aphasie et d'amnésie qui le dispense de ses obligations mondaines–le récit proleptique insiste sur l'importance capitale de l'événement. Puisque, quelques lignes plus loin, on apprend que « bientôt [il] pu[t] montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien » (*TR*, p. 346), il faut en conclure que ce funeste avertissement a enfin provoqué la mue du héros en narrateur.

§33

Entrebâillant ainsi une fenêtre sur l'atelier de la création, le récit proleptique produit une accélération qui ne va pas sans quelques contradictions. Si, d'une part, l'affaiblissement de la santé du héros, soulignée à plusieurs reprises, « [laisse] béante et indécidable la possibilité même d'entreprendre le livre projeté dans l'extase des réminiscences⁴¹ », d'autre part la prolepse nous montre bel et bien un écrivain en train de fabriquer son livre, et d'essuyer qui plus est une réception négative. On pourrait d'ailleurs arguer que la présence même de cette anticipation, narrée majoritairement à l'imparfait itératif, avec des décrochements ponctuels au présent d'énonciation⁴², prouve que le narrateur n'a pas (encore) succombé à la mort, du moment qu'il évoque rétrospectivement sa maladie, laquelle sert d'ailleurs de point d'ancrage pour d'autres sauts en avant au sein de la prolepse

⁴¹ Anne Simon, « Lecture phénoménologique du *Temps retrouvé* : réalité et incorporation du temps chez Proust », A. Watt (dir.), *Le Temps retrouvé Eighty years after / 80 ans après*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 265.

⁴²Cf. « Je ne pense pas que le jour où j'étais devenu un demi-mort, c'était les accidents qui avaient caractérisé cela [...] » *TR*, p. 348.

principale⁴³. Une telle incohérence semble corroborer l'hypothèse, émise par quelques commentateurs, selon laquelle le livre du narrateur prendrait forme à partir de l'assemblage de fragments déjà écrits par le héros, auxquels le texte fait allusion de façon assez mystérieuse⁴⁴.

§34

Toujours est-il que cette prolepse suscite plus de perplexités qu'elle n'en ôte, car Proust se complaît à créer, en outre, des interférences entre la fiction et la réalité. L'allusion à l'incompréhension suscitée par les premières esquisses du héros transpose, de façon transparente, les avis peu favorables que nombre de critiques émirent en 1913, à la sortie de *Du côté de chez Swann*. De même, l'aggravation de l'état de santé du protagoniste fait écho à certaines lettres de l'automne 1922, où Proust mentionne avoir été victime d'attaques tout à fait semblables⁴⁵. Il s'agirait donc ici d'un transfert, presque en prise directe, du vécu dans le roman, ce que confirme le dossier génétique. Les brouillons montrent que cette prolepse a été griffonnée sur une paperole⁴⁶ et ajoutée dans le cahier de mise au net d'un manuscrit qui, bien qu'achevé pour l'essentiel en 1918, n'a cessé d'être augmenté « par des fragments empruntés aux cahiers de brouillons et par des additions sur des feuilles collées en paperoles⁴⁷ ».

§35

C'est sans doute parce que l'ajout a été opéré *in extremis* que le retour au récit « premier » paraît un peu abrupt, Proust faisant cette fois l'économie des précautions métadiscursives et du marquage lexical observés dans les autres exemples. La brèche ouverte par la prolepse sur l'avenir laborieux et douloureux du créateur se voit donc condamnée, et ce d'autant plus brusquement que, une fois de plus, le texte nous met face à un dédoublement déconcertant des instances narratives. Après nous avoir montré le narrateur à l'œuvre, voilà que par un nouveau saut, en arrière cette fois, dans l'espace et dans le temps, nous revenons à la matinée Guermantes, et à la projection hypothétique du travail du héros : « Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus, pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la

⁴³Cf. « Depuis le jour de l'escalier, rien du monde, aucun bonheur, qu'il vînt de l'amitié des gens, des progrès de mon œuvre, de l'espérance de la gloire, ne parvenait plus à moi que comme un si pâle grand soleil » *TR*, p. 347.

⁴⁴Voir A. P. Ifri, *op. cit.* ; Bianca Romaniuc-Boularand, « Mise en veille de la volonté et écriture indirecte chez Proust », *Revue d'études proustiennes*, *op. cit.*, p. 95 *sqq.* Pour les allusions à des morceaux écrits par le héros, pensons au récit « relatif à Swann et à l'impossibilité où il était de se passer d'Odette » mentionné dans *La Prisonnière* (éd. citée, III, p. 868), ainsi qu'aux « paperoles de Monsieur » (*TR*, p. 216) que Françoise aide à conserver.

⁴⁵Voir par exemple M. Proust, J. Rivière, *Correspondance 1914-1922*, Paris, Éditions du Sillage, 2013, p. 245-246.

⁴⁶Voir Cahier XX, f. 116r^o : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60006816/f240.item.r=naf%2016727>.

⁴⁷Voir « Note sur le texte », *Le Temps retrouvé*, t. IV, éd. citée, p. 1177.

nuit. » (*TR*, p. 348)

§36

Le passage à la ligne, le pronom disjoint en tête de phrase, ainsi que le retour du conditionnel, accentuent par contraste la clôture de l'anticipation, dont le caractère autonome s'impose après coup. L'absence d'un subséquent narratif est d'autant plus évidente que la prolepse contribue, certes de façon ambiguë, à creuser la séparation entre celui qui, talonné par la mort, à la fois architecte et humble couturier, écrira effectivement son livre, et celui qui se borne à en contempler la figure idéale.

§37

Il nous semble, dès lors, que cet ultime brouillage de la chronologie contribue à fragiliser fortement l'interprétation circulaire de la *Recherche*, défendue par plusieurs critiques et corroborée aussi par les affirmations de Proust⁴⁸. Au lieu d'asseoir le recoupement irénique entre le livre entrevu par le héros et le livre que termine le narrateur – les deux correspondant, vertigineusement, au roman que nous nous apprêtons à refermer –, l'ajout proleptique accentue leur dissociation. Les dernières pages du roman nous renverraient ainsi l'image non pas d'un, mais de deux livres à venir, chacun étant (et n'étant pas complètement) l'avatar fictionnel du livre signé par Marcel Proust et intitulé *À la recherche du temps perdu*.

CONCLUSION

§38

Les quelques occurrences analysées ici n'épuisent certes pas l'ensemble des anticipations qui émaillent la trame du *Temps retrouvé*⁴⁹ et contribuent à l'orchestration d'une temporalité narrative particulièrement heurtée, qui se déroule à coups de retours en arrière, sauts en avant, ellipses et paralipses. Notre échantillon nous aura néanmoins permis de répertorier certaines fonctions et enjeux que Proust assigne à ce procédé conventionnel du genre romanesque.

§39

Si le choix de déplacer, et ainsi d'éluder, dans une prolepse la mort des personnages ne constitue certes pas une trouvaille majeure du romancier, nous avons vu que l'anticipation est aussi employée, de façon plus subtile, pour tisser des ressemblances entre des situations et des êtres éloignés (Mlle Bloch et Gilberte, Odette et la Berma), et surtout pour accroître le mystère d'un dénouement qui ne cesse de nous déconcerter. En faisant de l'avènement de la création un aboutissement à la fois certain et indécidable, imminent et différé,

⁴⁸ Citons, entre autres, Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 246 ; dans une lettre à Benjamin Crémieux, Proust affirme que « la dernière page du *Temps retrouvé* (écrite avant le reste du livre) se refermera exactement sur la première de *Swann*. », voir *Correspondance*, éd. P. Kolb, Paris, Plon, 1990, t. XXI, p. 41.

⁴⁹ Cet ensemble s'élève à une petite quinzaine, selon nos recensements.

Proust choisit une tierce voie entre « l'étranglement foudroyant⁵⁰ » des épilogues balzacien et la fin « en queue de rat⁵¹ » de l'*Éducation sentimentale* flaubertienne. En d'autres termes, il invente un finale qui se veut, triomphalement, tel et qui en même temps n'en est pas vraiment un, car, dans le miroitement de l'œuvre à écrire, se reflète à jamais « cette ombre [...] que nous appelons notre avenir⁵² ».

Quelques mots à propos de : Ilaria Vidotto

Ilaria Vidotto est première assistante diplômée en linguistique et stylistique françaises à l'Université de Lausanne. Sa thèse, portant sur l'étude stylistique de la comparaison chez Marcel Proust, a été publiée en 2020 chez Classiques Garnier (Proust et la comparaison vive). Ses publications se focalisent sur des auteurs de la littérature française des XIXe et XXe siècles, ainsi que sur des questions de rhétorique et de stylistique, dans une perspective historique. Sa recherche actuelle porte plus particulièrement sur les œuvres de jeunesse en tant que catégorie stylistique et socio-poétique.

Pour citer cet article

Ilaria Vidotto, « « Là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 23/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=732>.

⁵⁰Voir les notes sur Balzac dans M. Proust, *Essais*, *op. cit.*, p. 824.

⁵¹Formule que Flaubert note dans le carnet 19, qui contient l'un des scénarios de l'avant-dernier chapitre de l'*Éducation*, voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1bros36995d/f71.item.r=flaubert%20carnets>.

⁵²*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. II, éd. citée, p. 172.

Le Temps retrouvé, volume composé ou composite ?

Luc Fraisse

§1 La question peut paraître étonnante, s'agissant de l'une des œuvres littéraires les plus composées qui soient, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. *Le Temps retrouvé* est lui-même appelé volume (on peut aussi dire section), parce qu'il n'existe pas indépendamment des six autres volumes ou sections qui précèdent et qu'il clôt. Il s'agit d'un cycle romanesque, au sein duquel tout est relié avec tout, où l'ouverture et la clôture se correspondent jusqu'à se superposer exactement, où tout est prévu d'avance. Volume composé, donc, mais pourquoi composite ?

§2 Les déclarations de l'auteur l'affirment, comme le reste de la même œuvre, le plus composé qui soit. Dès la conception de l'ensemble, Proust annonçait, de façon pour l'époque énigmatique mais pour nous pleinement éclaircie, par cette formule célèbre dans une lettre de 1909 : « Je viens de commencer –et de finir –tout un long livre¹ ». Longtemps, cette formulation a trompé sur son contenu : on l'interprétait comme désignant

¹ *Correspondance de Marcel Proust*, établie, annotée et préfacée par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 vol., 1970-1993, t. IX, p. 163.

deux livres différents. Celui que Proust avait commencé, on voyait de quoi il s'agissait, c'était la *Recherche*; mais quel était donc le livre totalement inconnu que le romancier venait tout juste de finir ? C'était en fait *le même livre*, écrit par les deux bouts à la fois, ce que Proust, beaucoup plus tard, une fois la rédaction fort avancée, expliquera en toute clarté : « le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l'entre-deux a été écrit ensuite² » ; comprenons, le chapitre « Combray » ouvrant *Du côté de chez Swann*, et la section intitulée « Matinée chez la princesse de Guermantes » qui clôt *Le Temps retrouvé*. Proust est prêt à systématiser ce principe, déclarant encore qu'« à la première page du premier volume se superpose la dernière phrase du dernier volume³ ». De fait, cette œuvre de trois mille pages commence par l'adverbe *Longtemps*, et se clôt sur la formule *dans le Temps*. Voilà pourquoi ces sept volumes de son œuvre, Proust aurait souhaité les faire paraître d'un seul tenant, d'un bloc, tous ensemble, pour que le lecteur pût apercevoir la logique interne d'un cycle romanesque où chaque détail est pensé par rapport à l'ensemble. Une lettre en apporte la preuve, Proust y déclarant : « Il n'y a pas un détail qui n'en amorce un autre dans le même volume, ou dans les volumes suivants⁴ », au point que le romancier se montre toujours prêt à montrer l'endroit « où se trouve dans les volumes suivants la contrepartie, la raison d'être, la clef de voûte du premier volume (et des autres) »⁵. Mais, poursuit-il, cela n'est possible que « quand on a construit (et je le dis au sens architectural) un ouvrage d'une façon si raisonnée que chaque phrase a sa symétrie⁶ ».

§3

Le mot *Fin* étant inscrit à la suite des trois derniers mots *dans le Temps*⁷, il n'y aurait en principe pas lieu de se poser la question de savoir si le dernier volume, celui de l'achèvement, de la synthèse, est composé. Prévu, conçu et complété depuis le premier instant de la création, il doit être minutieusement composé. Oui, mais quand Proust meurt, en novembre 1922, la publication, échelonnée depuis 1913, en est au quatrième des sept volumes, *Sodome et Gomorrhe*, sorti des presses de la maison Gallimard en avril 1922. Les trois derniers, *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*, paraîtront à titre posthume, respectivement en 1923, 1925 et 1927. Or, si Proust prévoyait dès l'origine ce dernier volume (le manuscrit mis au net porte de sa main la mention « Cahier XX (et dernier) », il n'avait cessé depuis d'en augmenter la matière. À partir de 1915, Proust, se fondant sur

² *Ibid.*, t. XVIII, p. 536.

³ *Ibid.*, p. 365.

⁴ *Ibid.*, t. XX, p. 519.

⁵ *Ibid.*, t. XV, p. 131.

⁶ *Ibid.*, t. XVIII, p. 365.

⁷ Cette page manuscrite est reproduite dans l'édition du *Temps retrouvé*, p. 362.

environ 75 cahiers antérieurs où se trouve préparée toute la matière de la *Recherche*, mais souvent en morceaux épars et à réunir, constitue une série continue de vingt cahiers, numérotés à part des autres en chiffres romains, qu'il appelle cahiers de « mise au net », allant de *Sodome et Gomorrhe* au *Temps retrouvé*. Ce dernier volume commence vers la fin du cahier XV et va jusqu'à ce cahier « XX et dernier » qui clôt l'ensemble. Mais la version centrale est de toutes parts augmentée d'ajouts, interlinéaires, puis marginaux (appelés béquets), et enfin sous forme de *paperoles*, ce mot employé par la gouvernante de l'écrivain, Céleste Albaret, désignant les ajouts sur un bout de papier, ou souvent une série de bouts de papier collés les uns aux autres puis à la marge où ils doivent s'insérer, et repliés en accordéon. Le texte augmenté redouble le volume du texte principal. Et ce travail d'augmentation, de « surnourriture⁸ » selon le mot de Proust, était loin d'être terminé, ce qui ne remet pas en cause le mot *Fin*.

§4

Pour tâcher d'éclaircir ces diverses données, on pourra donc envisager en quoi et pourquoi *Le Temps retrouvé* constitue un volume composite voire inachevé, puis dans quelle mesure ce même volume répond malgré tout à une cohérence interne, et enfin en quoi il entre dans sa composition, dans sa fonction structurelle, de clore le cycle romanesque.

UN VOLUME COMPOSITE VOIRE INACHEVÉ

§5

Plusieurs raisons factuelles peuvent expliquer que *Le Temps retrouvé* apparaisse comme un volume composite voire inachevé. La première est la mort de Proust, le 18 novembre 1922, le romancier étant en train de revoir de près la matière et le texte de *La Prisonnière* et de retravailler *La Fugitive* devenant *Albertine disparue*. Sa plume visite chemin faisant les cahiers du *Temps retrouvé*, dont la mise en forme définitive n'est cependant pas encore à l'ordre du jour. On dispose donc d'un texte relativement continu, d'une fin assurée, mais sans que les détails d'enchaînement et même des phrases aient pu être fermement revus. Proust s'entretient avec l'équipe de la maison Gallimard sur ce qui pourrait être une publication posthume de la fin, qu'il souhaite vivement, mais, ajoute-t-il, « en avertissant alors que ce n'est qu'un brouillon. On le verrait vite en lisant d'ailleurs ! Mais les "situations" psychologiques garderaient leur intérêt, si tant est qu'elles en aient⁹ ». L'auteur n'en réaffirme pas moins son intention : « Pour tous les derniers volumes, je serais mort qu'ils pourraient

⁸Proust emploie ce mot dans une lettre à Gaston Gallimard en 1919 : « Puisque vous avez la bonté de trouver dans mes livres quelque chose d'un peu riche qui vous plaît, dites-vous que cela est dû précisément à cette surnourriture que je leur réinfuse en vivant, ce qui matériellement se traduit par ces ajouts » (*Correspondance*, t. XVIII, p. 226).

⁹*Correspondance*, t. XIX, p. 761.

paraître tels quels, ou quasi¹⁰ ». On voit que Proust tâche de maintenir son manuscrit dans le meilleur état d'achèvement possible en vue d'une publication sans lui; mais les ajouts divers et les remaniements plus conséquents ne lui permettront pas de résoudre les problèmes qui se poseront de fait devant ses quelque cinq cahiers de mise au net.

§6

À cela s'ajoute que ce n'est pas la maison Gallimard qui assurera en fin de compte la préparation du *Temps retrouvé* à la publication, mais Robert Proust, le frère de l'écrivain. Pour des raisons aujourd'hui encore mal élucidées, Robert Proust refusa de montrer à l'équipe éditoriale le manuscrit, qu'il déchiffra lui-même et fit dactylographier à titre personnel, confiant cette seule dactylographie au personnel chargé de la révision du texte et de sa mise en page. Une question d'interprétation se posait-elle, on la soumettait au détenteur du manuscrit, qui vérifiait et répondait. Robert Proust était chirurgien de profession, mais il avait suivi les mêmes études de lettres et philosophie que son frère écrivain, à la Sorbonne. Il fit donc un excellent travail d'établissement du texte, et *Le Temps retrouvé* fut livré en 1927 en bon état au public, pressé de voir comment s'achevait cette grande entreprise littéraire. En revanche, le moment où commence ce dernier volume est le fruit d'une décision dont on ne connaît pas bien l'origine : dans la version continue des dernières sections de l'œuvre, c'est une feuille intercalée dans le cahier, de la main de Robert Proust, qui en décide. Aussi, si l'on regarde la première édition d'*À la recherche du temps perdu* réalisée en 1954 dans la « Bibliothèque de la Pléiade », on verra que ces premiers éditeurs, gênés de voir le séjour du héros chez Gilberte (devenue Mme de Saint-Loup) à Tansonville près de Combray, placé dans les éditions originales à cheval entre la fin d'*Albertine disparue* et le début du *Temps retrouvé*, récupéraient tout ce séjour en un seul chapitre complet pour commencer *Le Temps retrouvé*. Choix compréhensible mais présentant l'inconvénient de rompre la logique d'*Albertine disparue*, dont la fin consiste à faire se succéder les étapes de l'oubli d'Albertine, après la mort de la jeune femme : ce séjour clôt ces étapes. Aussi la seconde édition de la Pléiade, en 1989 pour son dernier volume, est-elle revenue au découpage de l'édition originale.

§7

Une troisième circonstance, rendant incertains la délimitation et le contenu narratif du *Temps retrouvé*, est la décision de toute dernière heure par Proust, dans les semaines précédant sa mort, de supprimer sur la dactylographie d'*Albertine disparue* deux cents pages, ce qui pose un double problème vis-à-vis du *Temps retrouvé* : on ne sait où ni comment auraient été redéployées ces deux cents pages, supprimées ici certainement pour être réadaptées dans la suite; et cette suppression comprend des éléments narratifs nécessaires au dernier volume, tel que le présente sa rédaction en continuité. C'est pourquoi

¹⁰ *Ibid.*, t. XX, p. 147.

Robert Proust a gardé secrète l'existence de cette dactylographie, n'a pas procédé à la suppression des deux cents pages, mais a intégré à son édition des ajouts au texte, et a conservé le titre d'*Albertine disparue* présent sur cette seule dactylographie¹¹.

§8

Il résulte de ces remaniements que Proust, au sein de la version tout en continuité des cahiers de mise au net, aurait pu dès lors prendre d'autres décisions, dans le découpage visant à former le dernier volume. On peut notamment penser que *Le Temps retrouvé* serait essentiellement composé de la « Matinée chez la princesse de Guermantes », avec ses deux volets, « L'Adoration perpétuelle » puis « Le bal de têtes », à moins de considérer à rebours que le vrai commencement du *Temps retrouvé*, c'est *La Prisonnière* : les personnages de la fin sont constitués, et débutent les révélations esthétiques. Quoi qu'il en soit, l'épisode de la guerre (p. 29-161) n'était évidemment pas conçu au moment originel où Proust avait écrit à des dates assez proches le début et la fin de son œuvre. Il est possible que ses remaniements de toute dernière heure aient donné lieu à un volume s'intercalant entre *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*. Quoi qu'il en soit, deux segments, dans le dernier volume tel que nous le lisons, ont une texture particulière par rapport au récit en continuité : le pastiche du *Journal* des Goncourt (p. 15-23) et le développement de philosophie esthétique de « L'Adoration perpétuelle » (p. 173-224). Ces deux segments posent des problèmes spécifiques à l'exercice scolaire de l'explication de texte. Ils sont toutefois fortement rattachés au roman : le pastiche relate façon Goncourt une soirée chez les Verdurin telle qu'on en lisait en série dans « Un amour de Swann », et la dissertation esthétique est nourrie de rappels des personnages et des situations rencontrés dans les volumes antérieurs du cycle romanesque.

§9

Les parties qui se détachent dans *Le Temps retrouvé* sont donc le séjour à Tansonville, Paris en guerre et avec ses deux volets la « Matinée chez la princesse de Guermantes ». De part et d'autre de l'épisode central de Paris en guerre, ce sont les séjours du héros en maison de santé qui en constituent les bordures (p. 29 et 161) et découpent les césures entre ces « parties ».

§10

À l'intérieur de ce cadre, apparaissent, pour les raisons susdites, des signes de désordre

¹¹Sur ce sujet, voir la version raccourcie d'*Albertine disparue* publiée par Nathalie Mauriac et Étienne Wolff chez Grasset en 1987, et l'ouvrage de Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé. Le dossier "Albertine disparue"*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », 2005, rééd. 2016. Sur le travail de fabrication par Robert Proust en lien avec l'équipe de Gallimard, voir *Les Années perdues de la "Recherche" (1922-1931) : correspondance pour l'édition des volumes posthumes d'"À la recherche du temps perdu"*. Robert Proust et *La Nouvelle Revue Française*, édition établie, présentée et annotée par Nathalie Mauriac Dyer avec la collaboration d'Alain Rivière et Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de La NRF », 1999.

et d'inachèvement, au point que Jean-François Revel a pu affirmer, à propos de toute la *Recherche* et avec un couronnement du phénomène dans *Le Temps retrouvé*, que « ce livre se décompose en avançant plus qu'il ne se compose¹² ». Ce jugement trop systématique peut toutefois être justifié à plusieurs niveaux.

§11

Dans la disposition des séquences se constate une certaine bousculade. Ainsi, la narration du temps de guerre commence de façon embrouillée (p. 29), en mêlant le séjour de 1916 avec celui de 1914. Ou encore, la réflexion qui suit la lecture du pseudo-*Journal* des Goncourt pourrait figurer dans la dissertation théorique de « L'Adoration perpétuelle », au point qu'on rencontre ici et là le même type d'articulations logiques : « Je résolu de laisser provisoirement de côté les objections qu'avaient pu faire naître en moi... » (p. 24) aurait pour équivalent dans « L'Adoration perpétuelle » (p. 177) : « Je glissais rapidement sur tout cela, plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause... ». L'épisode de la guerre se termine sur un développement et même une phrase inachevées (p. 161).

§12

Chemin faisant, la narration, faute d'avoir été pleinement révisée, souffre de redites ou d'inadvertances. Charlus et Morel font l'objet d'une réflexion formulée deux fois (p. 86 bas et p. 110 milieu); il en est de même de la scène des aristocrates jouant aux cartes avec leurs domestiques (p. 137 et 139). On observe encore que le narrateur revient deux fois, dans des perspectives un peu contradictoires, aux ressources du rêve pour l'œuvre littéraire, soulignant la première fois leurs limites (p. 218-219), la seconde leur utilité (p. 221). La célèbre maxime philosophique selon laquelle « seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit » (p. 219) se voit répétée (et un peu affaiblie) bientôt après (p. 221).

§13

Du côté des inadvertances, la princesse de Nassau, qui apparaît au cours du « Bal de têtes » (p. 285), n'a jamais été évoquée auparavant¹³. Au même point de vue, la fille et le gendre de la Berma (p. 301) ont d'abord été désignés comme « son fils et sa belle-fille » (p. 300). Non loin de là, le narrateur prête au héros un souvenir de la Berma quand il vit sa photographie un 1^{er} janvier, non à la mi-carême (p. 303). Proust oublie (p. 258) qu'il a déjà présenté Bloch (p. 234); dans une certaine mesure, le personnage fait plus loin encore une troisième entrée fracassante (p. 273) : « Bloch était entré en sautant comme une hyène »; de même, le héros peine à reconnaître Gilberte (p. 286), alors qu'il l'a rencontrée depuis la p. 237, et reprend ici la conversation de la p. 254. Ou bien le narrateur se met en contradiction avec lui-même dans ses jugements : après avoir implicitement condamné la littérature anecdotique des Goncourt dans leur journal, il

¹²Jean-François Revel, *Sur Proust*, Paris, Julliard, 1960, rééd. Robert Laffont, 1976, p. 37.

¹³Voir l'hypothèse proposée par les éditeurs en note.

fait de même en écoutant, s'inspirant de la baronne de Galbois mise en scène par les Goncourt, les potins racontés sur Mme de Varambon (p. 314-315). En mentionnant un « même titre de livre » (p. 179) dans son énumération entre parenthèses des objets ayant suscité un souvenir involontaire, le romancier oublie que la séquence sur *François le Champi* n'est pas encore intervenue (p. 189) : il s'agit d'un anachronisme dans le temps du récit, car dans le déroulement psychologique, le narrateur précise que regarder les rayonnages de la bibliothèque est la première chose qu'a faite le héros en entrant ; il oublie aussi, en mentionnant la soirée masquée chez les Guermantes (p. 222) comme une allusion allant de soi, qu'elle va commencer seulement dans quelques instants – oubliant par la même occasion que cette réception n'est pas une soirée, comme ce fut longtemps le cas dans les brouillons, mais désormais une matinée.

§14

En diverses occasions, le texte donne l'impression d'avoir été laissé à compléter. Les noms de personnages réduits à une initiale, telle Mme X et d'autres (p. 248), se multiplient. En sens exactement inverse, on peut se demander si les noms complets (p. 263), que Proust place entre parenthèses, auraient dû figurer dans la version imprimée, ou s'ils sont destinés à rappeler à l'auteur les modèles dont il doit s'inspirer pour son paragraphe. On rencontre, au fil du récit, telle ou telle pensée sans doute laissée inachevée, comme ici à propos de l'aspect du sculpteur Ski : « Il était un essai informe, confirmant mes théories sur l'art » (p. 242). Ou bien c'est tout un développement qui est laissé ébauché, telle cette fin de paragraphe : « Ce n'est pas ainsi que la mort de M. Verdurin avait été accueillie par Elstir » (p. 285) ; à moins que la phrase soit finalement mal raccordée au contexte, à cause d'ajouts intercalés. Dans ce début de paragraphe : « Jusqu'à sa mort, Saint-Loup y avait fidèlement mené sa femme » (p. 322), il faut comprendre : chez Mme de Forcheville, évoquée plus haut. À moins que la phrase, syntaxiquement correcte, demeure toutefois incomplète, telle celle (p. 271) se terminant par : « avait été traité avec la plus grande amitié »... par qui ? Même chose à l'échelle d'un personnage : le destin romanesque de Gilberte reste semble-t-il inachevé¹⁴.

§15

En bref, on peut appliquer en partie à ce dernier volume ce qui est dit de la société présente dans cette dernière réception mondaine du roman : « Détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus, mille corps étrangers y pénétraient, lui ôtaient toute homogénéité, toute tenue, toute couleur » (p. 263). La digression, plus que jamais dans ce dernier volume, semble régner en maître, et se développer en toute liberté, ainsi que le souligne Pierre Bayard : « La *Recherche* est en elle-même le récit d'une immense digression biographique, le texte de Proust racontant les égarements

¹⁴Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé*, op. cit., p. 256.

d'un homme qui ne parvient qu'après bien des années à ce qu'il découvre être son but dans l'existence : raconter sa vie¹⁵ » ; le développement du texte proustien, poursuit le critique, obéit « à un mouvement naturel de *dérive*¹⁶ », l'originalité de Proust étant que la frontière entre le récit et la digression est annulée¹⁷, ce qui suscite « l'hésitation subjective du lecteur¹⁸ » (p. 129). Pierre Bayard met en exergue les formules comme « pour revenir à » (par exemple p. 255), qui closent généralement le « cas aberrant d'une digression qui se termine (ou que le narrateur a le sentiment qu'elle se termine [*sic*]) sans avoir jamais commencé¹⁹ ».

§16

Claude Arnaud retourne contre le romancier son symbole sociologique du kaléidoscope (p. 78-79), en soulignant « la vision kaléidoscopique de Proust, qui juxtapose plus qu'elle ne synthétise, engendre des espaces parallèles, sans répétition²⁰ ». Et Julia Kristeva retourne quant à elle contre Proust l'image du télescope (p. 346) pour remarquer que cela qualifie surtout la pratique du télescopage²¹. De fait, au cours du « Bal de têtes », la succession et le classement des figures vieillies provoquent des redites : ceux qui ont changé, ceux qui semblent être restés les mêmes ; les femmes, les hommes, les personnes anciennement brouillées qui maintenant l'ont oublié et se montrent mutuellement aimables (le prototype en a été donné par le baron de Charlus, saluant bien bas dans la rue Mme de Saint-Euverte –p. 167), le déclassement de la duchesse de Guermantes, *etc.* Les principes esthétiques enchaînés dans « L'Adoration perpétuelle » peuvent de même sembler à d'aucuns le résultat d'un entassement.

UNE FORTE COHÉRENCE INTERNE

§17

Reste que tel qu'il a été délimité et construit, *Le Temps retrouvé*, parce que c'est le mode de composition propre à Proust, dégage, sous cette apparence composite, une grande cohérence interne. On peut la souligner des grandes structures aux symétries de détail.

§18

En partant du séjour à Tansonville, on peut remarquer par exemple que la réunion des deux « côtés », de chez Swann et de Guermantes, prépare non seulement la fusion finale de deux classes de la société au départ séparées (la bourgeoisie et l'aristocratie), mais

¹⁵Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 15-16.

¹⁶*Ibid.*, p. 51.

¹⁷*Ibid.*, p. 120.

¹⁸*Ibid.*, p. 129.

¹⁹*Ibid.*, p. 130.

²⁰Claude Arnaud, *Proust contre Cocteau*, Paris, Grasset, 2013, p. 124.

²¹*Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1994, p. 263.

même, induisait Ghislaine Florival, la découverte de la nature atemporelle du moi qui sera énoncée dans « L'Adoration perpétuelle²² ». Le pastiche des Goncourt (p. 15-23) prépare la réapparition de Mme Verdurin pendant la guerre, tout autant que sa métamorphose en princesse de Guermantes dans « Le bal de têtes » : le personnage est mis en scène, en trois temps, dans la totalité de son évolution. Ce même pastiche suscitera en fait diverses réponses et objections dans les théories de « L'Adoration perpétuelle ». Ainsi, le pseudo-Goncourt mentionne les *Fables* de La Fontaine pour une édition rare et illustrée (p. 16), alors que le héros sera bibliophile pour collectionner les éditions originales de ses souvenirs involontaires, tel l'exemplaire de *François le Champi* dans la bibliothèque du prince de Guermantes (p. 189-193). Pour être plus précis, ce que représente pour le héros l'édition de *François le Champi* est une réfutation des Goncourt bibliophiles et collectionneurs (p. 189); la réfutation se resserre (p. 193) en montrant combien la collection doit prendre de la hauteur de vue : « La première édition d'un ouvrage m'eût été plus précieuse que les autres, mais j'aurais entendu par elle l'édition où je le lus pour la première fois. Je rechercherais les éditions originales, je veux dire celles où j'eus de ce livre une impression originale » ; réflexion à la faveur de laquelle il faut remarquer que Proust délexicalise l'adjectif *original* pour en faire un mot de *sa langue*. Le narrateur trouvera d'ailleurs l'occasion de répondre (p. 207) à sa première et toute provisoire objection, après avoir lu le pseudo-*Journal* des Goncourt, de ne pas savoir regarder.

§19

Bien que l'épisode de la guerre ait été entièrement ajouté aux premières versions de la fin de l'œuvre, des rapports logiques entre cet épisode et l'ultime matinée mondaine s'instaurent, à travers notamment la symétrie entre les ravages de la guerre et les ravages du temps. Cet épisode lui-même accentue la composition grâce aux figures symétriques, dont Proust a appris les capacités d'enseignement au moment où il étudiait la structure des cathédrales pour traduire *La Bible d'Amiens* de John Ruskin : symétrie entre Saint-Loup « patriote muet » et Charlus « antibelliciste bavard²³ ». En fait, la plupart des personnages fonctionnent en diptyques : Saint-Loup et Charlus, Saint-Loup et Morel, Saint-Loup et Bloch en temps de guerre, Gilberte et Albertine, au point que les symétries en viennent à tourner à l'exercice du parallèle : les Verdurin et M. de Charlus pendant la guerre (p. 79), les destinées si courtes d'Albertine et de Saint-Loup (p. 155). Mais plus subtilement, la déchéance du baron de Charlus prépare par contraste complet l'ascension aboutie de Mme Verdurin. À ce compte, on peut comprendre qu'une page de notre volume puisse aller jusqu'à suggérer l'organisation géométrique du système des personnages,

²²Ghislaine Florival, *Le Désir chez Proust. À la recherche du sens*, Louvain-Paris, Nauwelaerts, « Bibliothèque de psychologie clinique, psychanalyse, phénoménologie », 1971, p. 57.

²³Brigitte Mahuzier, *Proust et la guerre*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes », 2014, p. 44.

à coups d'embranchements et de sous-embranchements (p. 45).

§20

À y regarder de près, les diverses sections formant *Le Temps retrouvé* tel que nous le connaissons sont reliées en filigrane par toute une série de discrètes anticipations. Très tôt, Saint-Loup prédit sa mort prochaine (p. 6, « parlait de sa mort prochaine »), et le narrateur la destruction de l'église de Combray (p. 13). Un trait de caractère du baron de Charlus, qu'on ne pensera pas à raccorder à la suite parce qu'il y est question de la germanophilie du personnage, n'en prépare pas moins avec précision la scène de flagellation dans la maison de Jupien : « chez lui le plaisir n'allait pas sans une certaine idée cruelle dont je ne savais pas encore à ce moment-là toute la force; l'homme qu'il aimait lui apparaissait comme un délicieux bourreau » (p. 84). Swann sera pour finir, aux côtés de Charlus, qualifié de « célibataire de l'art » (p. 198), ce que préparait cette réflexion du narrateur, dès l'époque du séjour à Tansonville : « Les lettres de Balzac, par exemple, ne sont-elles pas semées de tours vulgaires que Swann eût souffert mille morts d'employer ? Et cependant il est probable que Swann, si fin, si purgé de tout ridicule haïssable, eût été incapable d'écrire *La Cousine Bette* et *Le Curé de Tours* » (p. 26). Le passage de « L'Adoration perpétuelle » sur les écrivains qui ont anticipé la mémoire involontaire (p. 226) se prépare très tôt par la mention (p. 34) des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Durant la séquence sur Paris en guerre, la description des arbres dans le Paris nocturne (p. 42-43) prépare en s'y opposant par avance l'apostrophe aux arbres qui seront vus du train à l'arrêt (p. 161), au retour à Paris. Et si Proust romancier affectionne les échos lointains, les préparations peuvent aussi se faire toutes proches : dans les pensées du héros se rendant à la matinée, on voit évoquer les instantanés et les joies de l'intelligence (p. 172), qui seront réhabilités au cours de « L'Adoration perpétuelle » (p. 202 et surtout p. 205). Les doublons tels que nous avons pu en signaler servent eux-mêmes à la cohésion interne du volume : les réactions négatives du héros à la lecture du pseudo-*Journal* des Goncourt (p. 23-29) anticipent sur « L'Adoration perpétuelle ».

§21

À l'entrée de la dernière scène, la rencontre du baron de Charlus très diminué (p. 165-171) anticipe quant à elle à l'évidence sur le « Bal de têtes », dont le sujet sera la décrépitude de tout le personnel romanesque. Les deux volets composant la « Matinée chez la princesse de Guermantes » se complètent à l'évidence, de la théorie au roman, de l'enchaînement d'un raisonnement aux objections et rectificatifs imposés par la vie. Maurice Blanchot y ajoute que « L'Adoration perpétuelle » et « Le bal de têtes » sont complémentaires pour le héros, car « s'il doit à l'intimité transformée du temps d'être entré lui-même dans un contact décisif avec l'essence de la littérature, il doit au temps destructeur dont il a contemplé le formidable pouvoir d'altération une menace bien plus constante, celle

de se voir retirer, d'un moment à l'autre, le temps d'écrire²⁴ ».

UNE CLÔTURE LOGIQUE ET SYMPHONIQUE

§22

On ne saurait donc prétendre que l'interruption, par la mort de l'auteur, de l'augmentation, du réaménagement et de la révision du *Temps retrouvé*, aboutirait à une déroute, une débâcle à la fin de l'œuvre. La machine à construire mise en place par Proust œuvre pour finir semble-t-il de composer le cycle romanesque au-delà même des forces du romancier. Mais *Le Temps retrouvé* est, peut-on encore dire, une œuvre composée à un autre titre, et à plus long terme, en ce que ce septième volume fournit la conclusion logique et symphonique de la *Recherche du temps perdu*.

§23

Les principaux enjeux théoriques amorcés au début de l'œuvre trouvent ici leur aboutissement. Point n'est besoin de s'étendre sur la réponse circonstanciée qu'apportent, au seuil de la « Matinée chez la princesse de Guermantes », les trois épisodes de mémoire involontaire (qui seront en fait six, mais ici mis en relief pour faire retentir les trois coups annonçant l'ultime lever de rideau sur les révélations de dernière heure) à l'expérience initiale de la madeleine, dont la matière à penser, dans le premier chapitre « Combray » de *Du côté de chez Swann*, avait été mise en attente à la faveur d'une parenthèse volontairement énigmatique : « (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux) ²⁵ ». À son tour l'histoire d'une vocation littéraire, sujet caché mais lancinant durant les volumes précédents, trouve bien évidemment ici son avènement lumineux (p. 206). Et le narrateur de « L'Adoration perpétuelle », expliquant à présent pourquoi l'œuvre d'art est signe de bonheur (p. 211-212), donne aussi à comprendre la joie de l'enfant qui, à Combray, ayant composé sa première page d'« écrivain » sur les clochers de Martinville, se sent si heureux qu'il se met à chanter à tue-tête²⁶.

§24

Dans l'évolution du héros, ce volume final résout à très long terme les enjeux de sa destinée philosophico-littéraire qui se sont développés à l'insu aussi bien du personnage que du lecteur. Au plan social s'effectue grandiosement la réunion des deux « côté » au départ réputés inconciliables dans le roman, on l'a dit. Ce qui était, autour du village initial de Combray, deux côtés de promenade, a pris, à travers les titres symétriques des premier et troisième volumes de la *Recherche*, *Du côté de chez Swann* et *Le Côté de*

²⁴Maurice Blanchot, « Proust », *NNRF*, n° 20, 1^{er} août 1954, p. 286-295, ici p. 290-291.

²⁵*À la recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989, t. I, p. 47.

²⁶*Ibid.*, p. 180.

Guermantes, une signification sociologique, la séparation puis pour finir la fusion d'une aristocratie prestigieuse mais déclinante et d'une bourgeoisie montante, qui constituent l'une des caractéristiques historiques de ce qu'on appelle la Belle Époque : après que la sœur de Legrandin est devenue marquise de Cambremer, Odette Swann est réapparue après la mort de son mari en Mme de Forcheville et propose dans « Le bal de têtes » sa *dernière incarnation*, dirait Balzac, en maîtresse du vieux duc de Guermantes. Gilberte Swann est Mme de Saint-Loup, épouse puis veuve du marquis ami du héros. Et la métamorphose de Mme Verdurin, devenue à titre intermédiaire duchesse de Duras, en princesse de Guermantes constitue la métamorphose la plus spectaculaire et la plus célèbre de la *Recherche du temps perdu*.

§25 Pour le héros cependant, ces deux côtés sociologiques sont aussi, philosophiquement, deux côtés du moi –celui avec lequel on est né, et celui qu'on acquiert. Il faut prendre garde ici au fait que la « Matinée chez la princesse de Guermantes » marque, de façon victorieuse et définitive, le dernier jour du *temps perdu*, qui a connu très tôt son premier jour, ce lointain soir à Combray, encore rappelé à travers le son de la clochette qui retentit dans les toutes dernières pages du *Temps retrouvé*, où à l'issue d'une visite de Swann, les parents du héros ont capitulé devant sa nervosité²⁷. Ce qui se clôt à l'instant où le héros butte sur les pavés inégaux de la cour des Guermantes, c'est une immense vacance de sa volonté, qui s'est éclipsée un soir de la petite enfance, et qui revient en force aujourd'hui. C'est pourquoi, dans les deux volets de la dernière scène mondaine, le narrateur ne répètera jamais assez que la détermination du héros à élucider le phénomène de la mémoire involontaire puis à entreprendre une œuvre littéraire est désormais inébranlable.

§26 Si la composition du *Temps retrouvé* laisse le lecteur volontiers perplexe, ce n'est donc pas uniquement à cause de l'inachèvement, du manque de temps laissé à l'auteur, mais en raison aussi (et peut-être surtout) de sa complexité. Le narrateur le rappelle ici incidemment : « nous sentons que la vie est un peu plus compliquée qu'on ne dit, et même les circonstances. Et il y a une nécessité pressante à montrer cette complexité » (p. 223). Aussi Antoine Compagnon peut-il caractériser la composition du roman, de ce roman « conçu comme un réseau complexe de préparations et de retentissements, d'échos et de reflets, de renvois incertains entre la partie et le tout²⁸ ».

§27 Il y aurait toute une poétique des retours en arrière à constituer, à partir du seul texte du *Temps retrouvé*. Souvenirs de Combray : la forêt de Méséglise (p. 3), les soirs de Combray comparés à l'atmosphère de Paris en guerre (p. 42), l'esprit qui se dégageait de

²⁷Voir *ibid.*, p. 35-37.

²⁸Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 24.

l'abbaye champêtre de Saint-André-des-champs (p. 45), le village à proximité de Jouy-le-Vicomte (p. 58), l'évocation des rues du village (p. 163) ainsi que des détails de la vie villageoise (p. 261) et, plus à long terme évidemment, des interrogations du héros enfant sur sa vocation en marchant du côté de Guermantes (p. 161) avec le désespoir de pouvoir s'exprimer auprès de la mare de Montjouvain (p. 196), la projection de lanterne magique sur le mur de la chambre de l'enfant (p. 231), l'épisode de la dame en rose qui se révélera plus tard avoir été Odette (p. 321), l'apparition de la duchesse de Guermantes dans l'église Saint-Hilaire à l'occasion du mariage de la fille du docteur Percepied (p. 328), enfin le rappel de l'intuition, dans l'église de Combray encore, de la quatrième dimension du temps (p. 350).

§28

Le monde initial de Combray, on le voit, est feuilleté comme un album de souvenirs. On pourrait le montrer pour les autres sections de la *Recherche*. Remarquons plutôt ces moments où le narrateur fait s'arrêter ses personnages sur un épisode pour le rediscuter. Le rediscuter faussement, quand le héros revient, avec la duchesse de Guermantes, sur l'épisode des souliers rouges (p. 316), l'héroïne doutant elle-même de l'existence de cette situation devenue pour le lecteur au contraire si célèbre par sa cruauté, ici renouvelée. Ou le rediscuter pour l'approfondir à la lumière des vérités finales, comme l'expression « pas son genre » par laquelle Swann avait pour finir qualifié Odette, au moment de ne plus l'aimer (p. 327). L'apparition finale (p. 335) de Mlle de Saint-Loup incarne par excellence cette composition en étoile : d'ailleurs la toute jeune fille ne dit rien, parce que son avenir inexistant consiste à récapituler tout le roman qui s'achève, et l'a précédée.

§29

En rappelant, mais avec méthode, ce que le narrateur nomme quelque part « les souvenirs un peu embrouillés de ce passé innombrable » (p. 285), le romancier finit bel et bien de composer son œuvre. Beaucoup de ces rappels des épisodes du passé, faut-il signaler, interviennent dans des ajouts marginaux, à la faveur desquels le romancier entend créer le plus de raccords possibles entre la conclusion de l'œuvre et ses réserves narratives. C'est en quoi le narrateur peut souligner qu'il bâtira son œuvre, non seulement comme une cathédrale, « mais tout simplement comme une robe » (p. 338). Ces considérables travaux de couture montrent à quel point il serait fallacieux de prêter les inadvertances qui de fait apparaissent en nombre dans ce dernier volume, à on ne sait quelle esthétique de l'inachèvement de la part de Proust, qui consacre au contraire ses dernières forces à confirmer par toutes voies la cohérence interne de son cycle romanesque.

§30

Loin de révéler une faillite interne de son système, une fragilité de l'architecte, on peut au contraire suivre la remarque de Gérard Genette, qui voit bien plutôt dans le désordre chronologique de l'œuvre le signe, chez le narrateur, d'un univers achevé : « L'importance du récit "anachronique" dans la *Recherche du temps perdu* est évidemment liée au caractère

rétrospectivement synthétique du récit proustien, à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur, qui – depuis le jour où il en a perçu dans une extase la signification unifiante – ne cesse d'en tenir tous les fils à la fois, d'en percevoir à la fois tous les lieux et tous les moments, entre lesquels il est constamment à même d'établir une multitude de relations "télescopiques" »²⁹. *Le Temps retrouvé*, lieu où le télescopique n'est pas télescope, et où les digressions apparentes se révèlent fausses, parce qu'elles visent à mettre inlassablement chaque pièce de l'œuvre en relation avec tout le reste de l'édifice.

Quelques mots à propos de : Luc Fraisse

Luc Fraisse est professeur de littérature française à l'université de Strasbourg (laboratoire ILLE). Ses travaux portent essentiellement sur l'œuvre de Proust, dont il a récemment publié plusieurs ensembles inédits issus du fonds personnel de Bernard de Fallois. Aux Classiques Garnier, il réédite *À la recherche du temps perdu*, et dirige la collection « Bibliothèque proustienne », et la *Revue d'études proustiennes*.

Pour citer cet article

Luc Fraisse, « *Le Temps retrouvé*, volume composé ou composite ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2023 », n° 24, automne 2022, mis à jour le : 15/12/2022, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=730>.

²⁹Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972, dans « Discours du récit : essai de méthode », p. 115.