

Numéro automne 2023

Agrégation 2024

SOMMAIRE

- Moyen Âge
 - Alain Corbellari, « La Prostituée dans les fabliaux : personnage original ou résurgence latine ? »
 - Françoise Laurent et Lisa Sancho, « “Sire, dist il, oiez mon conte / Je vous aport la male Honte”. Honte et humiliation dans les fabliaux »
 - Silvère Menegaldo, « Fabliaux et jongleurs : Gautier Le Leu le scandaleux, ou l’art de se mettre en scène, de choquer son public, de renouveler le genre »
 - Malinka Velinova, « Proposition relative et techniques narratives dans les fabliaux du Moyen Âge : l’exemple de “De Haimet et de Barat”, “Du bouchier d’Abevile”, “Du segretain moine” »
- XVIe siècle
 - Adeline Lionetto, « Chanter le désir demeuré désir. Louise Labé sur les traces de Gaspara Stampa »
 - Adèle Payen de La Garanderie, « Louise Labé et le plaisir d’écrire : une lecture humaniste de l’épître dédicatoire »
- XVIIe siècle
 - Suzanne Duval, « *Savoir aimer* : le dialogue sur l’amitié de *L’Astrée* d’Honoré d’Urfé »
- XVIIIe siècle
 - Nicolas Fréry, « Prévost et les pièges de la lecture : Comment lire l’Histoire d’une Grecque moderne ? »
 - Françoise Gevrey, « L’Histoire d’une Grecque moderne : un “amas d’illusions” ? »

- **XIXe siècle**
 - Silvia Giudice, « La mémoire de l'artiste, du critique, du spectateur. Souvenir et remémoration dans les Salons de Baudelaire »
 - Pierre Laforgue, « La photographie, à quels titres ? »
 - Dominique Vaugeois, « "Il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait." Représentation et thématization du franc-parler dans les Salons de Baudelaire »
- **XXe siècle**
 - Pascale Fautrier, « *Le Silence* : une traversée de l'emprise »
 - Isabelle Poulin, « Le théâtre de l'enfance : poésie et abjection »

La Prostituée dans les fabliaux : personnage original ou résurgence latine ?

Alain Corbellari

§I

En 1924, le grand médiolatiniste Edmond Faral tentait de faire descendre le fabliau de la littérature latine, dans un article qui se présentait en fait d'abord comme l'exhumation d'un genre oublié, à savoir la comédie latine du Moyen Âge. Résumant ces pièces du XII^e siècle, précisant leur datation et cernant leurs composantes essentielles, Faral préparait directement le terrain pour l'édition que dirigera Gustave Cohen en 1931, et dont le premier tome¹ comprendra, dans l'ordre même où les citait Faral, les deux pièces de Vital de Blois (*Geta* et *Aulularia*), l'*Alda* de Guillaume de Blois, le *Milo* de Mathieu de Vendôme, et les anonymes *Miles gloriosus* et *Lidia*. Le second tome, qui aurait dû réunir le *Baucis et Thraso*, le *De Mercatore*, le *Babio*, les deux pièces de Geoffroy de Vinsauf (*De tribus sociis* et *De Clericis et Rustico*) et le *Guigneuchet et le vilain* de Jean de Garlande, n'a malheureusement jamais paru. Il est vrai que les trois derniers textes cités apparaissaient plutôt à Faral comme des « contes comiques² ».

¹ *La Comédie latine en France au XII^e siècle*, tome 1, éd. Gustave Cohen, Paris, Les Belles lettres, 1931.

² Edmond Faral, « Le fabliau latin », *Romania*, vol. 50, 1924, p. 321-385, ici p. 377.
https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1924_num_50_199_4592

§2 Mais Faral ne faisait pas seulement œuvre d'exhumateur; dès la première phrase de son article, il dévoilait les soubassements évolutionnistes de son propos :

Je me propose ici d'étudier le genre littéraire latin du moyen âge qui s'intitule « *comœdia* » et que je considère comme un organisme de transition entre la comédie des anciens Latins et le fabliau français (*ibid.*, p. 321).

§3 De fait, que le genre soit intitulé « *comœdia* » dans les sources ne représentait visiblement pas pour Faral un argument suffisant pour l'assimiler sans autre forme de procès à la comédie latine de l'Antiquité, et l'expression « organisme de transition » (comme on dirait « chaînon manquant ») se ressent des métaphores vitalistes utilisées par Bédier dans son livre sur *Les Fabliaux*, où était en particulier postulé qu'« un conte est un organisme vivant et, comme tel, est soumis pour vivre à de certaines conditions³ ».

§4 La phrase initiale de l'article de Faral contenait ainsi *in nuce* ce qui en informerait la conclusion, après analyse des textes et comparaison avec les intrigues de quelques fabliaux : abandonnant définitivement l'expression *comœdia* pour désigner « le conte médiéval ainsi défini⁴ », Faral soutient qu'en dépit de « la différence extérieure du style, en général très simple dans le fabliau, ici souvent très compliqué [...], contes latins et fabliaux procèdent exactement du même esprit » (*id.*)⁵ et que « le fabliau du XIII^e siècle, en tant que genre littéraire, est issu du conte latin du XII^e siècle » (*ibid.*, p. 384).

§5 On aurait beau jeu de reprocher à Faral de ne comparer à ses « contes latins » qu'un nombre fort restreint de fabliaux; aussi notre critique semble-t-il avoir reconnu la fragilité de sa théorie. Pour l'étayer, il affirme avoir déjà fait des recherches plus amples :

J'ai, pour les avoir déjà essayées, la certitude qu'elles confirment la dépendance, au moins initiale, du fabliau par rapport au conte latin médiéval; et peut-être le lecteur en aura-t-il eu l'impression rien qu'à lire les pages précédentes (*ibid.*, p. 385).

§6 Toutefois, il avoue vouloir « remett[re] la question à plus tard » (*id.*). Évidemment, ces études complémentaires ne viendront jamais, et personne ne tentera de les écrire à la place de Faral.

§7

³Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, Champion, 1895, p. 186.

⁴E. Faral, « Le fabliau latin », p. 383.

⁵On reconnaît bien dans cette attention aux niveaux de style l'éditeur des *Arts poétiques latins du XII^e et du XIII^e siècle*, éd. E. Faral, Paris, Champion, 1924.

En 1957, Per Nykrog saluera « Le fabliau latin » comme « la seule [étude] vraiment intéressante⁶ » parue sur les fabliaux entre Bédier et le moment où il écrit lui-même, soit en plus de soixante ans ! Le philologue danois avait certes des raisons d'apprécier l'article de Faral, puisque ce dernier était alors le seul exégète à s'être opposé au dogme bédieriste de l'origine bourgeoise des fabliaux ; du point de vue de la sociologie du genre, Nykrog, qui considérera, comme on le sait, le fabliau comme un « burlesque courtois » (*ibid.*, p. 104), abondait évidemment dans le sens faralien d'une origine savante du genre⁷. Il n'en soulignait pas moins la faiblesse de la théorie génétique de Faral, observant d'abord qu'il n'y avait aucune évidence à ce que l'influence ait été unilatérale ; il lui semblait en particulier évident que « c'est *Baucis et Thraso* qui imite *Richeut* » (P. Nykrog, *Les Fabliaux*, p. li)⁸ et non l'inverse. Pour lui, fabliaux et contes latins étaient « cousins germains » (*id.*), s'alimentant aux mêmes traditions et illustrant une compulsion narrative immémoriale⁹. Nykrog faisait par ailleurs remarquer que, les références à la latinité étant toujours valorisées dans la littérature médiévale vernaculaire, on pouvait s'étonner que « nulle part dans les fabliaux nous ne sentons que les poètes aient eu l'idée qu'ils cultivaient un genre dont les antécédents seraient si vénérables » (*id.*).

§8

Enfin, Nykrog soulignait l'exigüité des points communs entre contes latins et fabliaux ; les intrigues que l'on pouvait comparer étaient extrêmement peu nombreuses (Faral, on l'a vu, le reconnaissait à regret, mais sans s'avouer vaincu), et la typologie des personnages y était extrêmement différente, la comédie latine médiévale restant attachée à des types antiques dont le fabliau s'était fortement distancé :

Le personnage le plus cher aux comiques latins au XII^e et au XIII^e siècle est celui de l'esclave – ou du serviteur – laid, glouton, paresseux et souvent stupide. Le fabliau

⁶ Per Nykrog, *Les Fabliaux* [1957], nouvelle édition, Genève, Droz, 1973, p. xlviii.

⁷ Au fond, même Jean Rychner, dans sa *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes Remaniements Dégradations*, Neuchâtel, Faculté des Lettres / Genève, Droz, 1960 (2 vol.), ne renversera pas vraiment la thèse de Nykrog. Estimant certes qu'« en combattant la thèse de la destination exclusivement bourgeoise, M. Nykrog a, comme Bédier qui la soutenait, exagéré la cohérence et l'unité stylistique du genre, et notamment l'unité de sa destination sociale » (t. 1, p. 146), Rychner admet néanmoins que « dans l'ensemble et dans tous les cas particuliers, le mouvement qui va des originaux aux versions secondes nous est apparu 'descendant' ou dégradant » (*ibid.*, p. 132-133).

⁸ Faral se rendait déjà bien compte de la vraisemblance de cette hypothèse, mais le disait de manière entortillée : « Rien ne dit que l'auteur de *Richeut* ait connu le *Baucis et Thraso* ; et je ne soutiendrais point que l'auteur du *Baucis* n'ait point connu *Richeut* » (E. Faral, « Le fabliau latin », p. 368), mais se rattrapait par une pirouette en affirmant quelques lignes plus bas que « *Richeut* ne s'en rattache pas moins au genre inauguré par Vitalis » (*id.*)

⁹ On revient toujours à la fameuse formule de Bédier : « Il flotte, épars dans l'air, le pollen des contes » (J. Bédier, *Les Fabliaux*, p. 51).

l'ignore complètement, ce qui resterait inexplicable si le fabliau était inspiré du latin (*id.*).

§9 Nykrog était tout de même ici légèrement excessif : on pourrait en effet évoquer un fabliau comme *Estormi*, dont le personnage-titre est bel et bien un serviteur, pour le moins « paresseux et stupide ». Mais il est vrai que cette ressemblance reste vague et assez résiduelle.

§10 Quant au personnage du parasite, dont Nykrog ne parlait pas et qui est tout aussi caractéristique de la comédie latine, il n'est pas davantage présent dans les fabliaux, à moins que l'on ne considère comme tels les prêtres qui s'invitent dans les ménages sans se faire prier ; mais précisément, on sait bien que ceux-ci ont mieux à faire que de se livrer à la gloutonnerie !¹⁰

§11 Un autre personnage typique mérite cependant d'être évoqué plus longuement : celui de la prostituée, qui est en fait l'un des rares dont on peut dire qu'il est vraiment commun à l'Antiquité et au Moyen Âge (on ne parle pas pour rien, à son propos, de « plus vieux métier du monde »...). Certes, le nombre des fabliaux faisant intervenir des prostituées demeure restreint. Cependant, mon propos n'est pas ici de renflouer la thèse de Faral, mais plutôt de la prendre comme tremplin à des réflexions sur un personnage fabliesque qui a suscité moins d'études qu'on pourrait le croire.

§12 L'omniprésence de la prostitution dans le monde médiéval n'est pas à prouver, mais l'on peut se demander si la France n'a pas très vite eu la réputation de fournir, sur ce plan, un éventail de possibilités particulièrement attrayant. C'est du moins ce que pourrait sous-entendre le fameux manuel de conversation allemand du IX^e siècle qui, parmi les phrases utiles à connaître lors d'une visite de Paris, n'hésite pas à proposer un *quot vices fotisti* ? (« combien de fois as-tu baisé ? »)¹¹ qui semble en dire long sur la liberté de mœurs pratiquée dans les cités françaises du haut Moyen Âge... On trouvera aussi, sans grande surprise, des allusions très explicites aux rues dévolues à la prostitution dans les nombreux dits du XIII^e siècle énumérant les rues de Paris¹².

¹⁰Songeons en particulier au fabliau du *Prestre qui abevete* (« Le prêtre qui guettait ») où l'homme d'église prétend justement qu'il mange avec la femme du vilain, alors qu'il fait avec elle tout autre chose ! Sur ce fabliau, voir mon article « “Je ne crois que ce que je vois” ». Une lecture du *Prestre qui abevete* », *Reinardus*, vol. 27, 2015, p. 88-97.

¹¹Cod. Vat. Reg. Lat. 566 et Paris BnF lat. 7641 A.

¹²Voir en particulier Guillot de Paris, *Le Dit des rues de Paris*, préface et notes topographiques par Edgar Mareuse [1875], édition, traduction, notes et glossaire par Catherine Nicolas, Paris, Les Éditions de Paris, 2012. La rééditrice renseigne de manière détaillée sur les nombreuses expressions plus ou moins équivoques qui attestent de l'omniprésence de la prostitution dans le Paris du XIII^e siècle.

§13

Quant aux fabliaux, recensons rapidement ceux qui mettent en scène des prostituées et que l'on peut classer en deux catégories : *Boivin de Provins*, *Richeut* et *Des putains et des lecheurs* mettent véritablement en scène le monde des maisons closes (terme particulièrement mal choisi pour une époque où ce commerce se faisait très ouvertement), tandis que *Le Prestre et Alison*, *La pleine bourse de sens*, *Des Braies au cordelier* et *Une seule fame qui a son con servoit cent chevaliers de tous points* mettent en scène des prostituées détachées, si l'on ose dire, de leur milieu naturel¹³. C'est évidemment plutôt dans la première catégorie que l'on aura des chances de trouver des situations comparables à celles de la comédie antique et de ses dérivés médiévaux.

§14

Paradoxalement, pourtant, la « comédie » latine médiévale ne met que très peu en scène les prostituées (alors que Plaute et Térence en sont pleins), puisque seul le *Baucis et Thraso* en fait mention. On a déjà évoqué plus haut les liens –reconnus à la fois par Faral et par Nykrog –de ce texte avec le fabliau de *Richeut*. Encore faut-il ajouter que le récit latin met en scène un souteneur, Baucis, qui fait passer sa protégée Glycère pour vierge auprès de nombreux gogos; alors que dans *Richeut* la maquerele éponyme réserve le stratagème de la fausse vierge à un personnage unique, son propre fils Samson qu'elle entend ridiculiser en une scène qui n'est que l'un des épisodes de ce récit à tiroirs (on sait par ailleurs qu'il a existé un *Moniage Richeut*¹⁴ apparemment indépendant du fabliau connu). D'un côté, donc, on est face à la description d'une activité professionnelle dont ne nous est montrée que l'une des actualisations; de l'autre nous est raconté un bon tour ciblé sur un personnage dont il s'agit de se venger, et que Richeut réalise en marge, si l'on ose dire, de son travail régulier. La différence est essentielle, qui oppose d'un côté la peinture d'un monde encore attaché aux stéréotypes comiques de l'Antiquité, de l'autre une affabulation conforme à l'ethos fabliesque focalisé sur les aventures singulières plus que sur les peintures de mœurs. De surcroît, Glycère, si elle n'est certes plus pucelle, est une vraie jeune fille, tandis que la maritorne proposée par Richeut à Samson n'est qu'une

¹³La liste de sept fabliaux que je produis ici diffère de celle des huit textes retenus dans son corpus par Marie-France Collart dans sa thèse *L'Univers de la prostitution dans les fabliaux et sa représentation : le point de vue d'un genre*, Valence 2012 (<https://core.ac.uk/download/pdf/71006842.pdf>). M.-F. Collart retient en effet *Auberée* et *Le Prestre teint* qui font intervenir des entremetteuses, mais ne mettent pas en scène de prostituées à proprement parler, et *Le Foteor* qui est l'histoire d'un jeune homme qui loue ses services sexuels. En revanche, elle oublie les prostituées présentes dans *La pleine bourse de sens* et *Des Braies au cordelier*. Sur les entremetteuses, on lira par ailleurs Corinne Pierreville, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », in C. Pierreville (éd.), *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature, de l'Antiquité à nos jours*, Lyon, Publications du CEDIC, 2007, p. 119-130.

¹⁴Ses bribes retrouvées ont été éditées par André Vernet, « Fragments d'un *Moniage Richeut*? », in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, 1973, p. 585-597.

caricature de femme désirable. On voit ainsi que les ressemblances ne sont pas si grandes entre les deux textes et que la querelle de savoir lequel a inspiré l'autre n'est sans doute pas très pertinente.

§15

Autre remarque d'importance : les comédies de Plaute et de Térence (et plus particulièrement celles du second) se présentent volontiers comme des variations sur le thème de l'amour contrarié, anticipant sur la thématique « idyllique » des romans grecs tardifs¹⁵. La question de l'amour vénal n'intervient donc généralement dans ce cadre qu'à titre d'antithèse de l'amour désintéressé et pur que le jeune héros voue à une jeune fille menacée d'être mise à l'encan, souvent à son corps défendant. Certes, ces traits peuvent parfois être quelque peu brouillés : dans *L'Eunuque* de Térence (imité de Ménandre), le jeune homme viole bel et bien la protégée de la courtisane Thaïs, mais l'« argument » n'en précisait pas moins qu'il était « éperdument épris de la fillette » (*puellulam cum desperiret*)¹⁶, et il finit d'ailleurs par l'épouser. Quant à Thaïs, elle échappe quelque peu au stéréotype de la courtisane sans scrupules, puisqu'elle convoie de son côté avec le soldat Thrason. Or, il est à peine utile de préciser que cet horizon du mariage est complètement absent des fabliaux médiévaux, généralement construits sur une aventure unique qui ne fait guère intervenir de profondeur temporelle. L'exception de *Richeut*, qui, après *Trubert*, est, avec ses 1318 vers, le plus long des fabliaux, et qui suit la trajectoire du fils de l'héroïne, Samson, de sa naissance à ses premiers exploits sexuels, pourrait d'ailleurs être résolue en y voyant la superposition de deux fabliaux : le premier narrant le stratagème de Richeut pour faire endosser la paternité de Samson à trois hommes différents, le second la ruse (déjà évoquée plus haut) par laquelle la maquerelle ridiculise son fils adulte en faisant passer une de ses employées pour une femme honnête. Dans aucun des deux cas la question du mariage n'entre véritablement en ligne de compte, même si le thème de la maternité introduit dans *Richeut* une profondeur temporelle dont les fabliaux sont généralement dépourvus, profondeur que confirment d'ailleurs les fragments retrouvés du *Moniage Richeut*, lesquels donnent à penser que la trajectoire de la maquerelle pourrait s'être terminée comme une parodie de celle de Guillaume d'Orange, dont le moniage couronne les aventures chevaleresques. Mais à l'évidence, dans les deux épisodes du récit originel, on reste dans l'univers typiquement fabliesque de la pure jouissance matérialiste.

§16

¹⁵Thématique que le Moyen Âge, comme on le sait, reprendra largement. Voir Marion Vuagnoux-Uhlig, *Le Couple en herbe*. Galeran de Bretagne et L'Escoufle à la lumière du roman idyllique médiéval, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 2009.

¹⁶Térence, *L'Eunuque*, éd. et trad. J. Mourzeau, Paris, les Belles Lettres, 1979, p. 222.

Bédier exagérait sans doute en disant de *Richeut* : « l'intrigue n'y est rien ; les caractères y sont tout » (J. Bédier, *op. cit.*, p. 308). Mais il lui fallait instaurer cette distance entre ce récit et les contes ultérieurs, puisque, selon lui, *Richeut* était le plus ancien des fabliaux et ne présentait pas encore toutes les caractéristiques les plus typiques du genre, un peu de la même manière que les chansons de Guillaume IX prouvent, par les visions contradictoires qu'elles présentaient de l'amour, qu'elles appartiennent bien à un stade archaïque de l'histoire de la lyrique troubadouresque. Par cette insistance sur la peinture des caractères, Bédier faisait en fait déjà un pas dans la direction de Faral : si *Richeut* insiste sur la peinture de mœurs, contrairement aux autres fabliaux, c'est bien parce qu'il perpétuerait l'*ethos* de la comédie latine. Irait également dans ce sens l'usage d'une métrique complexe, qui est déjà celle des tercets et quatrains coués de Rutebeuf, forme dont Philippe Vernay a bien montré qu'elle était, ici aussi, d'origine latine :

Tout en constatant que la strophe dite sapphique a pu servir de modèle mental aux poètes médiévaux dans l'utilisation du petit vers en fin de strophe, il faut surtout noter que les traits de versification latine médiévale de l'époque connaissent le système métrique de *Richeut* et l'utilisent sous le nom de strophe couée [...] ou *rythmi caudati continentes*.¹⁷

§17

Il n'en reste pas moins que l'affirmation de Bédier sur la nullité de l'intrigue (ou des intrigues) et la complexité psychologique de *Richeut* restent un peu trop orientées par son préjugé d'antériorité : les deux anecdotes qui constituent le récit sont tout à fait dignes des meilleurs fabliaux et les caractères des personnages restent sans grande épaisseur. Que l'auteur ait été un fin lettré, la versification le prouve, mais le fond de sa narration reste fondamentalement différent de celui de la littérature antique. Ni les caractères, ni les rebondissements, ni le milieu dans lequel se situe l'aventure ne trahissent une influence évidente de la littérature latine, antique ou même médiévale.

§18

On pourrait ainsi se trouver ici dans un cas de figure assez proche de celui d'un texte latin presque exactement contemporain de *Richeut* (du moins si l'on accepte la datation fragile de 1159 proposée par Bédier¹⁸) : l'*Ysengrimus* de Nivard, écrit vers 1150¹⁹, qui, tout latin et savant qu'il soit, fait émerger avec éclat le thème renardien dans la littérature

¹⁷ *Richeut*, éd. Philippe Vernay, Bern, Francke, « Romanica helvetica », 1988, p. 68.

¹⁸ Au pire nous ne pouvons cependant pas faire descendre la date du texte au-delà de 1189, date de la mort d'Henry II, cité comme encore vivant dans le fabliau.

¹⁹ Sur l'*Ysengrimus* vu comme satire cléricale, voire le bel article de Jean-Yves Tilliette, « La peau du loup, l'Apocalypse. Remarques sur le sens et la construction de l'*Ysengrimus* », *Médiévales*, vol. 38, 2000, p. 163-176.

occidentale, prouvant par là même qu'une forme hautement cultivée peut se mettre au service d'un contenu d'origine essentiellement vernaculaire.

§19

Le fabliau qui met le plus exemplairement en scène le monde des maisons closes selon l'optique propre au fabliau reste néanmoins *Boivin de Provins*, car le bordel y est concurrencé par l'univers urbain au point d'y être quasiment anéanti. Alors que l'établissement de Richeut, dans le fabliau éponyme, reste relativement préservé des attaques du monde, celui de Mabile, dans *Boivin*, se trouve à tel point mis à mal par les forces extérieures, qui dénoncent la facticité de ce territoire réservé, qu'il ne semble plus en rester pierre sur pierre à la fin de l'aventure. Le personnage principal, lui aussi éponyme, de *Boivin de Provins* est en effet l'un des héros de fabliaux les plus exemplaires dans le double sens qu'il annonce dès le début son intention de jouer un bon tour et qu'il se révèle être, dans les derniers vers, l'auteur même du texte. À la vérité, cette attribution est sans doute purement fictive et Jean Dufournet me semble aller un peu vite en besogne en la mettant, dans son édition, sur le même plan que les signatures de Jean Bodel, Eustache d'Amiens ou Rutebeuf : dire que Boivin « cest fablel fist a Provins » (dernier vers du fabliau) pourrait tout aussi bien signifier qu'il machina dans cette ville une ruse digne d'un fabliau, laquelle est précisément le sujet du récit que l'on vient de lire. Or, ce récit est lui-même mis en abyme, puisque sa dernière scène nous montre Boivin racontant son bon tour au prévôt de la ville, lequel l'en récompense grassement.

§20

La machination de Boivin nous est narrée en détail et ne fait que confirmer que notre héros, véritable avatar du *trickster* des contes populaires, possède décidément le « génie de l'intrigue » (dans tous les sens du terme) : il se livre en effet en pleine rue, devant le bordel de Mabile, à un monologue à haute et intelligible voix dans lequel il se félicite de l'argent qu'il dit avoir gagné de la vente de deux bœufs qu'il n'a jamais eus, en mettant bien en vue les quelques pièces qu'il possède. Pour bien appâter la maquerele, il invente par surcroît, dans la deuxième partie de son monologue, une prétendue nièce appelée comme par hasard Mabile dont il dit avoir perdu la trace. Ce dispositif complexe fait ainsi miroiter un argent fictif, et donc un Boivin tout aussi fictif, qui agite le fantôme d'une fausse Mabile devant les yeux d'une Mabile réelle, laquelle s'identifie à ce personnage inexistant. L'emboîtement du réel et de l'imaginaire à travers un monologue destiné, comme au théâtre, à être entendu, tout en donnant à son auditrice l'impression que son auteur n'a pas conscience d'être écouté (alors qu'évidemment il le sait pertinemment) crée une sorte de vertige dans lequel Mabile se prend et qui fera d'elle la victime exemplaire de l'astucieux Boivin²⁰. Ainsi, celui-ci se révèle-t-il une fois de plus, mais d'une manière lé-

²⁰Voir mon article « Boivin de Provins ou le triomphe du monologue », *Vox Romanica*, vol. 49/50,

gèrement différente, le maître de la fiction, mais d'une fiction tout entière contenue dans son monologue. La suite est sans surprise : Mabile charge son employée Ysane d'alpaguer Boivin, qui se fait offrir un bon repas, puis jouit des faveurs de la fille, avant de l'accuser de lui avoir volé sa bourse (on parlerait aujourd'hui, ou plutôt on aurait parlé naguère encore, d'« entôlage »). Ysane, se plaignant de cette manœuvre à Mabile, est à son tour accusée par la maquerelle de lui avoir subtilisé ses gains. Il s'ensuit une bagarre générale à la faveur de laquelle Boivin s'éclipse discrètement. Son stratagème s'avère tout à fait parallèle à celui du clerc des *Trois aveugles de Compiègne*, qui prétend avoir donné une pièce (évidemment inexistante) en aumône et qui assiste en se tordant les côtes à la bagarre des trois aveugles, chacun croyant que la pièce a été confisquée par l'un des deux autres. Cependant, nous dira-t-on, Mabile et ses employés ne sont pas aveugles. Voire ! Ils n'ont vu que du feu dans le monologue de Boivin et, comme c'est toujours le cas chez les personnages mystifiés dans les fabliaux, manquent à la règle d'or du genre qui nous exhorte inlassablement à ne croire que ce que l'on voit²¹ : leur confiance dans le « riche oncle » Boivin les a proprement aveuglés et leur bagarre ressemble beaucoup à ces mêlées générales où plus personne ne voit personne qui concluent les vieilles comédies burlesques américaines. Le monde clos du bordel a volé en éclats grâce aux agissements d'un personnage qui n'en a pas joué le jeu et s'est posé en représentant emblématique d'un monde urbain par définition ouvert à toutes les influences. La question de la circulation et de l'échange, qui irrigue la plupart des fabliaux, apparaît exemplairement ici comme le moteur d'une société nouvelle dans lequel les vieilles hiérarchies féodales (incarnées ici dans le monde interlope de la prostitution) ne peuvent plus avoir cours.

§21

Rassemblons, pour conclure, nos observations : le genre de la *comœdia* latine du XII^e siècle n'est pas le chaînon manquant qu'espérait avoir trouvé Faral entre les comédies antiques et le fabliau. Plus exactement, elle se trouve au carrefour de deux traditions largement indépendantes : celle, théâtrale, issue de Plaute et de Térence et celle, narrative et sans doute immémoriale, des contes à rire. Alors que la tradition dramatique met en scène des *caractères*, celle dont témoignent les fabliaux appartient – même dans *Richent*, n'en déplaise à Bédier ! – au registre de *l'histoire drôle*²², qui se répand, sans jamais s'arrêter, à tous les étages de la société. Si le sentimentalisme de la comédie latine alimentera encore,

1990-1991, p. 284-296, repris dans *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 264, 2015, p. 105-120.

²¹Je renvoie ici encore à mon article « “Je ne crois que ce que je vois” ». Une lecture du *Prestre qui abe-vete* », *op. cit.*

²²Voir *Des fabliaux et des hommes*, *op. cit.*, en part. p. 51.

après le roman idyllique grec, ses avatars médiévaux, en perdant complètement²³ la verve comique des anciens dramaturges romains (Térence déjà manifestait un humour plus discret que Plaute), le sel du conte à rire trouvera au contraire son apogée dans le fabliau médiéval. Quant aux personnages apparaissant dans les deux genres, les différences l'emportent largement sur les ressemblances; les types communs y sont l'exception, et même celui de la prostituée, qui est sans doute le plus frappant des personnages utilisés dans les deux traditions, n'est pas du tout envisagé de la même manière : dans la société esclavagiste de l'Antiquité, c'est la question du trafic des êtres humains qui l'emporte, alors que dans les fabliaux, les prostituées sont présentées soit comme libres de leurs mouvements, soit comme associées à un univers qui a fait son temps. Le monde contraignant du bordel n'est véritablement mis en scène que dans deux textes, *Richent* et *Boivin de Provins* (mettons à part *Des putains et des lecheurs* dont le caractère narratif est par trop minimal²⁴); le premier se focalisant sur la mère maquerelle, seul le second propose, en définitive, un regard sur cette société parallèle qui est celle des *putains* et des *houliers* (souteneurs), et ceci précisément pour nous montrer que celle-ci ne possède plus qu'en apparence la structure hiérarchique sur laquelle insistent au contraire les auteurs latins : le bordel de Mabile apparaît, de ce point de vue, comme une parodie de cour féodale²⁵. Pour peu qu'un malin (en l'occurrence Boivin) fasse miroiter devant eux les écus qu'il ne possède pas, tous les acteurs de ce petit monde s'entre-déchirent dans le plus complet oubli de leur dignité et de leurs liens professionnels. Mais on ne saurait reprocher aux auteurs de l'Antiquité, habitués au travail servile, de ne pas avoir prévu les ravages qu'une économie à vrai dire moins libérée que (proto-)libérale ferait subir à un monde aux structures presque sans commune mesure avec celles de l'univers dans lequel évoluaient leurs esclaves, leurs parasites et leurs amoureux transis.

²³Sauf dans la chantefable d'*Aucassin et Nicolette* qui en représente la version parodique.

²⁴La visée du texte est d'abord d'illustrer les états de la société, pour faire des prostituées et des débauchés un quatrième « état », situant ces marginaux en dehors des cadres de la structure tripartite féodale. Notons que Gilbert Rouger (in *Fabliaux*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 64-65) traduit sans doute un peu tendancieusement *lecheurs* par « jongleurs », ce qui introduit un aspect auto-référentiel dans le texte (l'auteur y parlerait de lui-même).

²⁵Voir Alain Corbellari, « Images de la vie de cour dans les fabliaux. Éléments perturbateurs et solidarité de classe », *Encomia*, vol. 43, 2019-2021, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 75-85.

Quelques mots à propos de : Alain Corbellari

Professeur aux Universités de Lausanne et de Neuchâtel, Alain Corbellari est l'auteur de nombreux travaux sur la littérature française du Moyen Âge et sur sa réception dans la Modernité. Il est, entre autres, l'auteur de *Des Fabliaux et des hommes* (Droz, 2015), du *Moyen Âge à travers les âges* (Alphil, 2019) et de *Moyen Âge et critique littéraire* (Presses universitaires de Vincennes, 2021).

Pour citer cet article

Alain Corbellari, « La Prostituée dans les fabliaux : personnage original ou résurgence latine ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 04/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=760>.

« Sire, dist il, oiez mon conte / Je vous aport la male
Honte »
Honte et humiliation dans les fabliaux

Françoise Laurent et Lisa Sancho

§I

La « honte », terme sous lequel sont regroupées différentes dispositions émotionnelles comme la confusion, la timidité et la pudeur, et qui compte parmi les « passions » dont la liste est établie par Aristote¹, a été beaucoup étudiée dans le cadre des sciences sociales et de la psychanalyse². Parce qu'elle entretient des affinités étroites avec la culture médiévale dont elle constitue, avec l'honneur, une notion centrale, l'intérêt qu'ont pu lui porter les médiévistes, historiens ou littéraires, est ancien, comme en témoignent la thèse de Yvonne Robreau, publiée en 1981, qui s'est attachée à l'expression de l'honneur

¹ Avec la colère, la douceur, l'amitié, la haine, la crainte, la confiance, l'honneur, l'obligance, la pitié, l'indignation, l'envie, l'émulation. La présentation de chacune de ces passions suit un plan bien défini : Aristote s'attache à la définir et à la décrire, énonce les conditions qui l'expliquent et les circonstances où on la ressent.

² Parmi la multitude des travaux existants, citons simplement ici ceux de Vincent de Gaulejac, *Les sources de la honte*, Desclée de Brouwer, 1996 pour les sciences sociales, et de Serge Tisseron, *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Dunod, 2020 (1^{re} éd. 1992) pour le domaine psychanalytique.

et de la honte dans les romans en prose du Lancelot-Graal³, ou encore celle d'Ellen Wehner Eaton, non publiée à ce jour, qui se penche très directement sur la thématique de la honte analysée en regard de celle de la culpabilité⁴. Plus récemment, depuis cette dernière décennie, son étude a bénéficié de l'engouement des historiens médiévistes⁵, des romanistes et des spécialistes de la littérature médiévale pour l'étude des émotions⁶. C'est dans ce sillage que s'inscrit la thèse intitulée « 'Mar en ot honte'. Représenter la honte dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles »⁷, où cette « pierre angulaire de l'univers mental des hommes et des femmes de l'Occident médiéval », est analysée à partir d'un très vaste corpus de textes relevant de genres variés et à travers des approches lexicologiques, socio-historiques, anthropologiques et esthétiques.

§2

Il ressort de ces différentes approches que la honte est une construction mentale qui évolue et se modifie selon les périodes, les aires culturelles et les codes moraux et qui, dès lors, nécessite, pour l'aborder, un cadre spatio-temporel et un corpus de textes bien définis, cette homogénéité permettant de mettre au jour la permanence d'une idéologie au sein d'un contexte historique donné et d'un même genre littéraire. Suivant cette perspective, il convient de se demander comment fonctionne cet affect dans les fabliaux et quel rôle il joue dans ce type de récit qu'il est coutume, depuis la thèse fondatrice de Joseph Bédier⁸, de définir comme des « contes à rire ». La première partie sera consacrée au lexique de la honte, le matériau collecté et étudié suivant une entrée sémasiologique intéressant directement l'histoire des mentalités. La seconde portera sur la diversité de ses manifestations au sein de la narration dont elle constitue, avec l'humiliation qui en est le corollaire, le cœur de l'histoire, et où elle se conjugue à l'un des principaux thèmes exploités dans les fabliaux : la ruse. Dans un dernier temps, sera abordée la question de son statut au sein de récits dont la vocation est de faire rire et où la portée comique qui est la sienne se double de sa capacité à articuler une leçon qui ne laisse pas d'être souvent

³Yvonne Robreau, *L'honneur et la honte. Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1981 (Publications romanes et françaises, 157).

⁴Ellen Wehner Eaton, *Shame Culture or Guilt Culture. The Evidence of the Medieval French Fabliaux*, Thèse de Doctorat préparée et soutenue à l'Université de Toronto, 2000.

⁵Citons, pour les premiers, Jérôme Baschet, Damien Boquet et Piroska Nagy.

⁶Les romanistes se sont intéressés aux champs lexicaux relevant de la psychologie et de la morale, comme la sagesse (Charles Brucker), la joie et la douleur (Georges Lavis) ou encore la colère (Georges Kleiber).

⁷Thèse de Doctorat rédigée par Lisa Sancho, préparée sous la direction de Jean-Marie Fritz et soutenue à l'Université de Bourgogne en 2022.

⁸Joseph Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Émile Bouillon, 1893.

problématique.

EXPRIMER LA HONTE

§3

Alors qu'en latin, les mots *erubescencia*, *verecundia*, *pudor*, employés parfois comme synonymes ou différenciés sans que les distinctions de sens soient très significatives ni nettes⁹ sont employés pour désigner la honte¹⁰, ne se rencontrent dans les fabliaux sélectionnés par Jean Dufournet, que les substantifs *honte* et son doublet *hontage*¹¹. Issu du vieux francique **haunipa*, *honte* est attesté dès le VIII^e siècle dans les *Gloses de Reichenau* où il est donné pour l'équivalent de *ignominia* signifiant « déshonneur, tache, honte, ignominie »¹². Le terme appartient à une famille morpholexicalité sémantiquement homogène, qui est peu fournie : ses dérivés, l'adjectif *honteux* et l'adverbe *honteusement*, ont des emplois contraints, et qui ne comptent aucun verbe. Le lexème a été rapproché de *honnir* qui apparaît vers 1100 sous la forme *hunir*, « couvrir de honte publiquement, déshonorer », issu de l'ancien francique **haunjan*, de la même racine que *honte*, désignant le fait de « railler, insulter ». Toutefois, pour Charles Baladier, *honnir* se rattacherait à une autre chaîne sémantique, celle de l'ancien haut allemand *hônida*, « le déshonneur »¹³.

§4

Le terme *honte*, *hontage* et le verbe *honir* recouvrent en ancien français deux grands champs sémantiques, celui du déshonneur et de l'humiliation, et, par extension, celui des préjugés matériels et moraux et de la raillerie, comme l'attestent ses emplois dans les fabliaux où « faire honte a aucun » signifie « attirer la réprobation, le déshonneur sur quelqu'un », mais aussi « maltraiter, mettre quelqu'un à mal ». Suivant cette dernière acception, il a pour équivalent *leidengier* signifiant « maltraiter, injurier, railler », verbe qui se retrouve dans *La male Honte* (v. 98 et 208), dans *Du bouchier d'Abeville* (v. 361 et

⁹Citons les travaux de Jérôme Baschet, de Damien Boquet et de Piroška Nagy.

¹⁰Voir l'ouvrage de Jean-François Thomas, *Déshonneur et honte en latin : étude sémantique*, Louvain/Paris, Dudley MA/Éditions Peeters, 2007, en particulier la 3^e partie, p. 323-436.

¹¹La « vergogne » apparaît dès la *Chanson de Roland*. Du latin classique *verecundia* « crainte respectueuse, réserve, pudeur » ; et, en latin de l'époque impériale, « honte devant une chose blâmable », mot dérivé de *vereri* « craindre ; révéler, respecter, appréhender ». Le mot « pudeur », qui vient du latin *pudor*, n'apparaît dans les parlers de langue d'oïl que très tardivement, au XVI^e siècle d'après les dictionnaires étymologiques.

¹²Voir l'édition H.-W. Klein et A. Labhardt, p. 173.

¹³Charles Baladier, « La honte et l'honneur dans les langues de l'Europe occidentale », *Sigila*, revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret, n° 14, *La honte – a vergonha*, Gris-France, automne / hiver 2004, p. 19-26, ici p. 19.

423), par exemple, ou encore le verbe *escharnir*, « outrager, honnir », comme dans *De Haimet et de Barat* (v. 61 et 459).

§5

Le sens de « déshonneur humiliant » domine dans la plupart des occurrences où le lexème *honte* peut être introduit par la préposition « a », en particulier dans la construction des verbes *torner* ou *mettre* : « torner a honte » signifie « de façon ignominieuse ». Il peut l'être aussi par la préposition « de » à valeur causale : « de honte » signifiant « à cause de la honte ». Le lexème est souvent précédé de l'épithète « grant » à valeur intensive, comme dans *Des Tresces* où le mari explique à sa femme que, sans sa chevelure, elle aura « grant honte » (v. 341); ou encore dans *D'Estourmi* où la femme annonce à son mari qu'elle va « metre a grant honte » ceux qui tentent de la séduire :

De povreté vous geterai
Et a grant honte meterai
Ceus qui me cuident engingnier. (v. 61-63)

§6

L'indéfini « tote » et le possessif « sa » déterminant le mot *honte* revêtent la même fonction de soulignement. Dans un commentaire de *Del prestre taint*, l'ecclésiastique repoussé par la femme mariée qu'il convoite s'enfuit chez lui « o tote sa honte » (v. 56). Enfin, dans deux textes, l'adjectif « male » antéposé accroît la valeur dysphorique du substantif qu'il qualifie. La locution « male honte » sert de titre à l'un des fabliaux où l'auteur, on y reviendra, joue sur l'identité entre le nom propre « Honte » et le substantif « la honte », l'épithète fonctionnant comme un intensif à la manière des adverbes *molt* ou *très*. Dans *Du bouchier d'Abeville*, le même syntagme permet d'inscrire *honte* de manière expressive dans l'énoncé d'une malédiction : « Que male honte vous aviegne ! » (v. 445), dit la maîtresse de maison à sa servante. Faut-il donner à *male* la signification qui est la sienne dans « male mort » ? En d'autres termes, la locutrice voue-t-elle aux peines de l'enfer celle qu'elle accuse de l'avoir volée ? Par-delà cette interprétation, sans doute, un peu extrapolée, l'adjectif *mal* contenu dans *male honte* revêt son sens premier de « mauvais, désagréable » et entre dans la formulation d'une imprécation en se rapportant au substantif *honte*, qui dénote un préjudice moral au sens de « déshonneur humiliant, outrage ». Le syntagme pourrait se gloser littéralement par « mauvais déshonneur humiliant », d'où « terrible déshonneur humiliant ».

§7

La coordination du mot à d'autres substantifs eux-mêmes d'acception négative permet encore de renforcer la puissance de la honte éprouvée. Dans *D'Estourmi*, le prêtre en se rendant chez celle qu'il convoite « queroit son mal et sa honte » (v. 199), soit son malheur et sa déchéance morale, sens qui est aussi celui de « honte » dans *Del prestre taint* où un prélat convoite une femme mariée et lui envoie une entremetteuse « Que el sa

honte venist querre » (v. 135). C'est encore suivant cette même acception qu'est employé le verbe *honir* désignant le déshonneur auquel les femmes sont condamnées si on abuse d'elles ou si elles commettent l'adultère. Le mari reproche au moine sacristain « Sachiez que je vos tieng por fol / Qui ma fame honir volez. » (*Du segretain moine*, v. 336-337), et son épouse craint la rumeur publique en s'exposant sans pudeur à la vue de ceux qui passent devant sa maison : « Ambedui serion honi, / Que je crien que la gent nos voie / Qui trespasent parmi la voie » (v. 324-326).

§8 La « honte » est aussi un terme générique d'une catégorie d'affects regroupant des émotions apparentées telles que la confusion, la timidité et la pudeur. Ainsi, par glissement de sens, il peut désigner l'embarras ressenti dans certaines situations fâcheuses. Dans *Baillet*, par exemple, le mari trompé qui rentre à l'improviste chez lui « ne fu tant ne quant honteus » (v. 47), alors qu'il sait très bien que sa femme le trompe avec le prêtre. Le mot est ici l'équivalent d'une gêne que la personne aurait pu éprouver par scrupule, timidité ou humilité, ou encore par crainte du ridicule, un malaise dû aux circonstances.

§9 *Honte* peut désigner aussi un préjudice non plus moral, mais physique, voire matériel. Dans *Des trois aveugles de Compigne*, les aveugles qui ne peuvent régler leur note sont menacés par l'aubergiste en ces termes : « Chascuns avra de son cors honte » (v. 187). Conformément à cet emploi, « dire honte a aucun » signifie « outrager, injurier, insulter quelqu'un ». Ainsi, dans *Del prestre taint*, du prêtre faisant état des coups reçus par sa marguillière : « Se vos volez fere le droit / De la honte et du tort fet » (v. 212-213), ou encore, dans *Du bouchier d'Abeville*, du prêtre s'en prenant à sa maîtresse séduite par le boucher :

Sire, se vous saviez le voir
De la honte qu'ele m'a dite,
Vous la renderiez la merite [...]. (v. 418-420)

§10 Enfin, le mot *honte* peut aussi renvoyer à une action honteuse comme dans *Du segretain moine* où, découvrant le corps du sacristain qu'il croit vivant dans les latrines, un moine de la communauté s'exclame : « Honie soit vostre gaaigne / Qui si vos a grant honte fete ! » (v. 438-439). Il est concurrencé par le substantif *hontage* si l'on en juge par cet extrait du fabliau *Del prestre taint*, où la femme que le religieux tente de séduire ne veut pas faire « a son mari tort [...] Ne vilanie ne hontage » (v. 47-49). Ici, le lexème peut être compris soit comme un exact doublet de « honte », soit, semble-t-il, au sens de « déshonneur, affront » :

Dame Hersent, de vostre escole
Ne veu ge mië encore estre.

Ja de ce ne serez mon mestre,
 Que je por vos face hontage.
 Se l'en deit nel tenist a hontage
 Je vos donasse de mon poing [...]. (v. 154-159)

§11

L'épouse en colère qui refuse les manigances de l'envoyée du prêtre désigne par le mot *hontage* une action méprisante et condamnable au titre de transgression d'une norme éthique ou d'une convenance, ou d'opposition à elles : « si l'on ne jugeait pas cet acte honteux, je vous frapperais de mon poing ».

§12

Les mots dénotant la honte indiquent que cet état émotionnel fait partie du répertoire affectif des auteurs, mais si leur relevé signale la teneur de l'affect éprouvé, il ne permet pas de déterminer précisément les contours et les sens différents de celui-ci¹⁴. Car cette honte qui, suivant la définition du terme, désigne un affect douloureux, une souffrance, « grande » disent les textes, résultant de la possibilité, réelle ou envisagée, d'être exposé à une situation condamnable, ne donne pas lieu à une description particulière. Le fait que la perception des émotions suivant une approche psychologique ou physiologique soit plus marquée à partir du XVII^e siècle peut expliquer que soient rarement mentionnées dans nos textes les émotions ressenties et que les auteurs ne s'attardent pas à évoquer l'attitude ou les symptômes d'un état émotionnel. Ainsi, la manifestation la plus commune de la honte qu'est la rougeur ne colore pas le visage de l'humilié, à l'exception du mari de la dame tout honteux de constater qu'elle arbore toujours les tresses qu'il croyait lui avoir enlevées (« Et si s'esbahist et vermeille », *Des tresces*, v. 374). De même, rares sont les moments où les personnages en viennent à pâlir de honte, sauf dans le cas de la marguillière Hersent qui, repoussée par la dame, « de honte palist et tresue » lorsqu'elle sort de la maison (*Del prestre taint*, v. 174)¹⁵. Ce silence pourrait s'expliquer

¹⁴D'autant qu'il convient de ne pas omettre que, si la présente étude s'est focalisée sur une approche sémasiologique du vocabulaire de la honte, cette émotion et son corollaire qu'est l'humiliation s'expriment en fait de bien d'autres manières que celles ayant trait au seul champ lexical du substantif *honte* et du verbe *honir*. Un angle onomasiologique nous aurait par exemple conduites à inclure des termes tels qu'*outraige* (mot transparent, que le fabliau *Des Tresces* fait significativement rimer avec *hontaige* aux v. 304-305 : « Ne qui vos tornast a hontaige. / Trop par avez dit grant outraige »), ou encore *vilonie* au sens d'« affront » (que l'on retrouve par exemple dans *Du bouchier d'Abeville* : « [...] Voir ne fu ce mie / Qu'ele t'a fet tel vilonie », v. 396). On perçoit dès lors, au vu de la diversité des acceptions que revêtent les termes *honte* et *honir*, leurs expressions dérivées ainsi que les vocables de leur voisinage, combien il peut se révéler ardu de tracer les limites et de déterminer les frontières du concept de honte, tant celui-ci est polysémique et polymorphe.

¹⁵Concernant la rougeur et la pâleur de la peau que peut provoquer la honte, Aldebrandin de Sienne, médecin italien du XIII^e siècle, les justifie comme suit, en établissant un ordre chronologique entre l'une

aussi par le fait qu'il suffisait d'esquisser à grands traits les contours d'une situation sociale pour que l'auditoire puisse la comprendre et l'associer à une expérience émotionnelle personnelle et particulière. Aussi peut-elle être à l'œuvre dans les textes même lorsqu'elle n'est pas manifeste. Nous verrons que d'autres causes peuvent éclairer les raisons d'un tel parti pris, mais quelle que soit l'interprétation à donner, les auteurs ont su exploiter les ressources narratives de cette notion, dont il importe de garder en tête la nature bi-céphale, à la fois honte-émotion et honte-humiliation; ils en ont mesuré les effets pour construire à partir d'elle une chaîne d'événements et en ont magistralement joué dans le cadre des interactions entre les personnages.

LA HONTE : JEU ET ENJEU NARRATIFS

§13 Dans les fabliaux, qui ressent de la honte et qui l'inflige ? La question intéresse directement la nature des liens entre les personnages suivant deux types de situation mis au jour par le contexte d'emploi du vocabulaire de la honte : l'une qui met en jeu la sexualité; l'autre des relations de pouvoir. L'examen des rapports s'établissant entre chacun des actants amène à conclure à l'existence d'une dynamique de renversement sous-tendant de manière générale le corpus des fabliaux. Au sein de ces jeux narratifs, la honte apparaît finalement comme un enjeu incontournable, souvent alpha et oméga des intrigues, au point d'en devenir parfois un objet de thématisation.

Sexe et honte : du voilement au dévoilement, ou de l'ordre au désordre

§14 La première situation propice à susciter l'humiliation et la honte s'inscrit dans le cadre de ces scènes graveleuses que le genre du fabliau affectionne tant.

§15 Ainsi chez Jean Bodel de la culotte d'Haimet que son frère Barat lui subtilise au moment où il vole les œufs d'une pie. La scène décalque le schéma du voleur volé dans une perspective à la fois plus polissonne sur le plan du registre et redoublée sur le plan de la construction narrative (puisque la culotte dont Barat déleste Haimet est faite dans une toile que ce dernier... avait lui-même dérobée!¹⁶). Et voilà qu'Haimet

sozlieve les giron;

et l'autre : « Honte [...] avient par les esperis et par le caleur qui premierement revient dedens, et apriès que li nature le rechace as membres dehors, si com vous veés aucunes gens qui d'aucune cose commencent à avoir honte, qui premierement palissent, et puis commencent à devenir rouge » (Aldebrandin de Sienne, *Le Régime du corps*, éd. L. Landouzy et R. Pépin, Honoré Champion, 1911, p. 32).

¹⁶Voir *De Haimet et de Barat*, v. 78-79.

Mais des braies nules ne vit,
Ainz vit ses coilles et son vit. (v. 84-86)

§16

La honte naît du fait que Barat provoque le dévoilement de ce qui aurait dû rester caché et qu'il exhibe contre la volonté de son frère; son acte fait surgir ce qui, au fond de soi, est marqué par l'abjection, le secret, l'intime. Toutefois, un tel sentiment de honte ne vaut que sur le plan intradiégétique, au niveau des personnages eux-mêmes –et encore, pas de *tous* les personnages puisque Barat lui-même, auteur de l'action considérée comme vectrice de honte, n'en est pas honteux. Sur le plan extradiégétique en revanche, et plus exactement au niveau de la réception du fabliau par l'auditoire, un tel tableau est destiné à susciter le rire par l'exhibition manifestement jubilatoire des parties intimes du corps. En d'autres termes, toute situation potentiellement honteuse n'a pas vocation à instiller un sentiment de honte chez ceux qui en sont les spectateurs et les témoins. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'aucun vocable ne vient explicitement dénoter la honte au sein du texte : celle-ci se devine, induite qu'elle est du contexte dépeint. Ainsi et en écho à la fin du volet précédent consacré à l'expression de la honte, cette dernière n'a pas besoin d'être nommée pour exister, de même que le public ne nécessite guère de se la voir/se l'entendre pointer pour en rire.

§17

La suite du fabliau creuse la même veine sur un mode plus obscène. Pour conjurer le sort et protéger le bacon, Travers demande à celui qu'il croit être sa femme de se « tosche[r] trois foiz a [son] con » (v. 350) et cette dernière lui répond :

Alez vous en, sire Travers,
Car g'i voudrai tot en travers
Et cul et con trois foiz touchier.
Vous poez bien aller couchier,
Mais ge ne l'ous faire de honte. (v. 355-359)

§18

L'acte que Travers souhaite que son épouse accomplisse est programmé par le rapprochement entre *con*, désignant le sexe féminin, et *bacon*, le jambon, terme qui peut aussi, comme le rappelle Dominique Boutet, désigner la femme¹⁷. Dans le cadre de ce qui reste, certes, une mise en scène à vocation comique, le refus de la pseudo-épouse de Travers, sa retenue due à la honte ressortissent à une émotion et un comportement qui s'apparentent à la pudeur, *verecundia*, dont le point nodal réside dans le besoin de couvrir la nudité du corps suivant un code social, culturel et moral, mais aussi religieux. Dans la

¹⁷Dominique Boutet, *Les fabliaux*, PUF, coll. « Études littéraires », 1985, p. 71.

sphère de la théologie, écrit Bénédicte Sère, « les exégètes décrivent la honte en lien avec le péché ». Car, si elle est douloureuse, « elle est surtout envisagée comme le résultat du désordre fondamental introduit dans le corps par le péché fondateur. En ce sens, la honte est le signe du péché, c'est-à-dire de ce désordre »¹⁸.

§19 En cela, les fabliaux pourraient être assimilés à un genre du désordre dans la mesure où, en jouant avec les limites et les interdits pesant sur la sexualité, ils contribuent à mal-mener certains codes sociaux, culturels, moraux, religieux, donc à éprouver la solidité des structures sociétales – autrement dit, à introduire de l'entropie dans l'ordre.

La honte au cœur des relations de pouvoir

§20 La seconde situation relève de ce qu'on pourrait nommer la honte sociale qui est le produit des liens entre supérieurs et inférieurs, et qui a une cause d'ordre culturel relevant de préjugés envers des groupes sociaux.

§21 Cette honte sociale est particulièrement patente dans l'arrogance qui caractérise les réponses du roi d'Angleterre au compère du défunt Honte dans *La male Honte*, lequel est non seulement renvoyé sans ambages à sa position de vilain mais subit également l'humiliation de se voir refuser le droit d'être écouté :

Certes, vilains, trop ies hardiz,
Qui me leidenges et maudiz; (v. 85-86)

§22 Un tel discours laisse transparaître en filigrane l'écart social existant entre la plus haute noblesse à laquelle appartient le souverain et la basse extraction dont est issu le vilain. Dans l'esprit et dans la bouche du suzerain, le contact avec l'homme du peuple, qui de toute évidence détonne au sein de l'univers curial, ne peut qu'être facteur de souillure et de déshonneur (« leidenges » et « maudiz »). Significativement, l'apostrophe « vilains » établit un lien de causalité indéniable entre cette supposée atteinte portée à l'honneur royal et le statut de l'interlocuteur du souverain, explicitement rejeté – par le truchement de cette appellation – dans les tréfonds de la hiérarchie sociale à laquelle correspond sa position inférieure.

§23

¹⁸Bénédicte Sère, « Penser la honte comme sanction dans la scolastique des XIII^e-XV^e siècles », dans *Shame between punishment and penance. The social usages of shame in the Middle Ages and Early Modern Times*, dir. B. Sère et J. Wettlaufer, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, coll. « Micrologus Library », 2013, p. 123-138, ici p. 125.

De Gombert et des deus clers présente un cas de figure mobilisant d'autres acteurs de la société de l'Occident médiéval. Le paysan, le *vilein* (v. 5), est ici humilié par deux écoliers qu'il a accueillis chez lui pour la nuit. Son statut d'époux et de père est bafoué : les deux clercs ont en effet couché l'un avec sa femme, l'autre avec sa fille. Il finit en outre par être roué de coups : « Quant cil s'est sor eus enbatuz / Dont en ot le peour Gomers » (v. 176-177). Un parallèle peut d'ailleurs être dressé avec l'intrigue du fabliau *Du bouchier d'Abeville*, où des préjugés sociaux similaires sont à l'origine des démêlés entre les personnages. Alors que le boucher demande au prêtre de la paroisse de l'héberger pour la nuit, celui-ci refuse en ces termes :

Ja ne girrez en cest porpris :
 Autre gent i ont ostel pris,
 Ne ce n'est pas coustume a prestre
 Que vilains hom gise en son estre.
 Vilains, sire, qu'avez vous dit ?
 Tenez vous lai homme en despit ?
 Oïl, dist il, si ai reson.
 Alez en sus de ma maison. » (v. 71-78)

§24

Dans un cas comme dans l'autre, le vilain se voit fortement dénigré, par des écoliers d'un côté, par un homme de Dieu de l'autre. Si un tel agencement des rapports de force entre personnages ne peut que faire écho à la situation déjà rencontrée ci-dessus avec *La male Honte*, il convient de relever que les actes d'humiliation auxquels se livrent ici les écoliers et le prêtre en question tiennent au moins autant au statut de « vilains » de leur victime qu'au fait qu'il soit un « lai », c'est-à-dire un laïc. La dichotomie entre clercs et laïcs – qui, dans l'univers mental des hommes et des femmes du Moyen Âge, tend à considérer les premiers comme supérieurs aux seconds – alimente le sentiment de légitimité que peuvent éprouver les écoliers à abuser (à la fois symboliquement et concrètement) du vilain Gombert qui leur a offert le gîte et le couvert, et l'homme d'Église à refuser d'accueillir sous son toit le boucher. Qu'il s'agisse de l'intrigue de *Gombert et des deus clers* ou de celle du *Bouchier d'Abeville*, l'humiliation se traduit à chaque fois par une infraction flagrante aux règles les plus élémentaires de l'hospitalité : abuser de la confiance de son hôte ou refuser d'héberger un homme – dans les deux situations, l'affront ne fait aucun doute et est à rattacher très directement au statut social de l'hôte ou de celui qui demande asile, renvoyé verbalement et sans aucune équivoque possible à sa condition¹⁹.

¹⁹Le fait que, dans *Du bouchier d'Abeville*, le prêtre de la paroisse s'adresse au boucher en le qualifiant de

§25

Dans *Baillet* en revanche, au lieu d'être responsable de l'avanie infligée à un personnage, c'est cette fois le prêtre qui va lui-même être humilié par le mari trompé, conformément à une constante des contes à rire que Joseph Bédier a relevée dans son ouvrage²⁰. Dans les fabliaux, les prêtres libidineux présentent un danger et les auteurs ne cessent de porter contre eux de violentes accusations, réservant en revanche leur estime pour les artisans qui présentent toutes les qualités : honnêteté, habilité et intelligence, comme c'est aussi le cas dans *Du prestre crucefié* et *Del prestre taint*. Baillet, qui n'est pas « honteux » dit le texte (v. 47), fait subir au prêtre une succession d'humiliations : il emporte au marché le lardier où il s'est dissimulé tout nu, menace de briser le coffre pour le contraindre à parler en latin et finit par le vendre à son frère dont l'initiative le préserve d'une grande humiliation (« Quar d'avoir grant honte li garda son cors », v. 160).

§26

Une hiérarchie axiologique se dessine donc assez nettement entre les différents personnages en fonction de leur statut social. Il est important de bien saisir que de tels déséquilibres sont, au sein du corpus, à géométrie variable. Loin de présenter des rapports de force figés et définitifs, les fabliaux mettent au contraire en scène des situations fluctuantes, qui témoignent d'une inconstance intrinsèque des relations de pouvoir. Si tel prêtre peut mépriser sans vergogne un vilain au motif qu'il le considère comme socialement inférieur à lui, tel autre peut au contraire se voir humilié par un laïc, sans que sa place sur l'échelle de la société ne lui octroie aucune forme de protection. Ainsi les auteurs de fabliaux, en proposant des intrigues où bourreaux et victimes apparaissent constamment interchangeables, construisent un univers somme toute relativement instable : sans être totalement dépourvu de repères, ce monde, parce qu'il se fonde sur une réversibilité permanente, diffuse subtilement une forme d'inquiétude.

Logiques d'inversion entre personnages humiliants et personnages humiliés

§27

Au-delà des jeux obscènes portant sur la sexualité (prise au sens large) ou encore de la réversibilité de rôles observable d'un fabliau à l'autre²¹, c'est la dynamique de renversement fréquemment à l'œuvre au sein d'un même texte qui interpelle : le dominant est dominé, l'humiliateur humilié, suivant un principe d'inversion auquel concourent deux

« vilains hom », tout comme le fait qu'il réponde par l'affirmative (« oïl ») à la question de son interlocuteur lui demandant s'il tient « lai homme en despit », participent de la même logique de dénigrement langagier déjà observée dans *La male Honte*.

²⁰Voir *supra*, note 8.

²¹À l'image de ce que nous avons pu constater en comparant la fonction du prêtre dans *Du bouchier d'Abeville* et dans *Baillet*, où l'ecclésiastique endosse d'un côté le rôle du bourreau et de l'autre celui de la victime.

thèmes récurrents des contes à rire que sont la ruse et l'adultère.

§28

Dans *Du bouchier d'Abeville*, le prêtre qui refuse avec dédain, on l'a vu, l'entrée de sa maison au boucher connaît en retour l'humiliation d'être tout à la fois volé et trompé. Le boucher lui dérobe un mouton de son troupeau, mange avec lui la bête en lui faisant croire qu'il la lui offre en cadeau et couche avec sa servante et sa maîtresse, en faisant croire à chacun d'eux qu'il lui cède la peau de l'animal. Les actions s'enchaînent et s'accroissent en un rythme enlevé, la série d'humiliations que connaît le prêtre apparaissant comme une réponse exemplaire à la demande du boucher qui avait sollicité son hospitalité au nom de Dieu et de la charité :

« Biaux sire, que Diex vos aït,
Herbergiez moi par charité,
Si ferez honor et bonté » (v. 60-62).

§29

Tout se passe comme si, l'homme d'Église ayant refusé de faire preuve de « charité », de « bonté », et donc en un mot d'« honor », il ne pouvait dès lors que subir le châtement du *des-honor*, c'est-à-dire de la honte et de l'humiliation que lui inflige le protagoniste du récit. En d'autres termes, celui qui croyait pouvoir offenser en toute impunité se retrouve à son tour avili.

§30

La même structure d'inversion des états sous-tend le récit *D'Estourmi* qui est, d'ailleurs, entièrement tissé sur la reprise du mot *honte* émaillant les différentes scènes d'une histoire annoncée en une prolepse suivant la séquence des mots à la rime comme un *conte* de la *honte*²² :

Et la matere le raconte
Si com cil furent a grant honte
Livré par lor maleürtez, (v. 29-31)

§31

et achevée sur les mêmes termes comme pour mieux signaler la prégnance du thème et son intrication étroite avec le récit :

²²À noter que la rime *honte/conte* est remarquablement productive dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles. On la trouve entre autres dans de nombreux textes arthuriens, et bien sûr dans le corpus des fabliaux (par exemple dans l'épilogue du fabliau *Des tresces*, en guise de vers conclusifs : « Quant el est hors de sa maison, / Lors a ele droite achoison / Qu'ele face son mari honte. / Ici vueil definir mon conte », v. 431-434 ; ou encore en ouverture de *La male Honte* : « Li vilains dont je di le conte, / Avoit a non ou païs Honte », v. 11-12).

Com m'avez fet anuit de honte ! »
 Que vous feroie plus lonc conte ? (v. 535-536)²³

§32

D'entrée, en effet, le programme est fixé : trois prélats convoitent pour leur « grant honte », dit l'extrait, Yfame, la femme de Jehan, « un preudomme qui devint / Povres » (v. 4-5). L'épouse promet à son mari de le « geter de pauvreté » et de mettre ceux qui la convoitent « a grant honte » (v. 61-62). Aussi, elle qui fut « porquise / De sa grant honte et de son mal » (v. 116-117) va-t-elle être responsable de la déconvenue et de la mort des prêtres dont l'un, en frappant à sa porte, « queroit son mal et sa honte » (v. 199). L'identité des deux expressions se fait ici le révélateur linguistique de la réversibilité des situations : ceux qui veulent déshonorer Yfame en commettant l'adultère sont à leur tour déshonorés. Dans la suite de l'histoire, le principe de répétition du même mot se rejoue pour ponctuer les actions accomplies par le personnage d'Estormi. À Jehan qui lui demande de se débarrasser du corps en lui faisant croire qu'il n'y a qu'un mort, afin de ne pas être « a honte livrez » (v. 430), Estormi répond « Comment / Serez vous livrez a tel honte ? » (v. 438-439). Et, croyant que le même prêtre revient pour l'humilier, il s'adresse au troisième cadavre pour dire son humiliation d'avoir été ainsi joué :

Ha ! fet il, trahitres parjurs,
 Com m'avez fet anuit de honte ! (v. 534-535)

§33

La honte ne cesse de circuler d'un personnage à l'autre, les contaminant chacun tour à tour en une boucle infinie.

§34

On pourrait multiplier les exemples de ce type de construction narrative procédant par des retournements de situation à l'envi qui contribuent à l'art du récit et à la construction d'une histoire dont la narrativité est liée à la dynamique des événements et des actions soumises à l'humiliation et à la honte, ainsi qu'aux scénarios de conflits. Mais, par-delà cette qualité littéraire, les textes témoignent aussi de la parfaite compréhension qu'ont leurs auteurs de la puissance de la honte et de son importance dans le cadre social.

§35

Les situations qui font naître la honte mettent au jour des traits spécifiques du genre, comme le mépris dans lequel sont tenus les paysans et les prêtres, ou la jouissance avec

²³Il est d'ailleurs hautement révélateur que, si ces deux vers constituent globalement la conclusion de l'intrigue proprement dite, la clôture du fabliau en lui-même contienne, dans son avant-dernier vers, une référence lexicale directe à la honte : « Vous avez oï mainte foiz / En cest fablel que Jehans fust, / Se ses niez Estormis ne fust, / *Honiz* entre lui et s'ancele. / Cest fablel fist Hues Piaucele » (v. 626-630 – nous soulignons).

laquelle sont évoquées les parties basses du corps, suivant une orientation propre, selon Bakhtine, « à toutes les formes de liesse populaire²⁴ ». Bien plus, la description et la simple évocation des émotions comptent moins que les mécanismes qu'elles actionnent. Aussi, alors que l'analyse lexicale ne rend pas exactement compte des états affectifs ou de la richesse émotionnelle contenue dans les textes, la honte est un argument narratif essentiel des fabliaux, même quand aucun mot ne la dénote. Ce concept y est intrinsèquement combiné à celui d'humiliation, lui-même associé étroitement à la ruse²⁵ dont elle est l'une des principales causes, et à la vengeance qui peut en être la conséquence. Humilier, ruser et se venger impliquant la collaboration de l'autre, cette collaboration permet, en effet, d'introduire de l'action et de construire des scènes et elle participe de l'écriture rapide, toute en rebondissements, des fabliaux. Aussi leur complémentarité déclenche-t-elle la mise en scène de situations dont la succession forme le schéma de la majorité des récits suivant une mécanique implacable : conséquence de l'humiliation, la honte entraîne la révolte de l'humilié et/ou la punition du responsable, désireux de se venger. Ainsi humiliation et honte sont-elles un mode de régulation des rapports entre les personnages qui peuvent s'inverser.

Au-delà des relations entre personnages : la honte, objet de thématisation

§36

Parmi l'ensemble des fabliaux regroupés dans l'anthologie de Jean Dufournet proposée au programme, un se détache tout spécialement dans le cadre de la réflexion qui nous occupe présentement. Il s'agit bien sûr de *La male Honte*, dont le titre programmatique et faisant figurer explicitement le terme de *honte* ne peut que retenir notre attention. Il faut dire que ce récit condense en son sein de nombreux éléments caractéristiques des enjeux narratifs de la honte et de l'humiliation déjà évoqués *supra*, conférant à cette intrigue une place singulière.

§37

En particulier, il convient de noter que c'est sur un canevas du retournement – comme l'affectionnent tant les auteurs de ce type de textes, ainsi qu'on l'a vu – qu'est construit le fabliau de *La male Honte*. Repoussé à trois reprises par le roi et battu par ses valets lors de sa mission consistant à remettre la malle de son compère Honte au suzerain, le parcours

²⁴Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 368.

²⁵À propos de la ruse, Dominique Boutet relève que « ses causes sont multiples : elle sert à se tirer d'embarras, à obtenir d'autrui ce qu'il n'est pas disposé à accorder spontanément, à mettre en œuvre une vengeance; elle peut aussi n'être qu'un simple jeu, comme dans *Boivin de Provins*, où le profit est tout épicurien » (D. Boutet, *op. cit.*, p. 99-100). C'est la troisième fonction de la ruse qui nous intéresse directement.

du vilain au sein de l'intrigue n'est qu'une succession d'injures et d'outrages, qui lui fait regretter d'avoir endossé le rôle de messager :

Mar vi, fait il, la male Honte,
Car mout en aï eu grant honte.
Cis mauvais rois que me demande,
Qui si laidengier me commande ?
Or a en lui trop de malice » (v. 95-99).

§38

Face à la méchanceté du souverain fautif dans son manque de courtoisie, le vilain vilipendé et rossé appelle de ses vœux une humiliation dont il souhaite qu'elle s'abatte sur le roi en réparation des torts injustes qui lui ont été infligés :

« La male praing je voirement
A tout l'avoir qui est dedenz;
Mes je pri Dieu entre mes denz
Que male honte vous otroit,
Si fera il, se il m'en croit
Autre que celi que je port,
Quar ledengié m'avez a tort ». (v. 202-208)

§39

Or la clôture du fabliau, prise en charge par l'instance narrative, confirme que le vilain connaîtra dans un futur proche la satisfaction de voir celui qui l'a humilié être à son tour couvert de honte :

Mes ainz que li anz fust passez
Ot li rois de la honte assez;
Sanz la male ot il trop de honte,
Et chascun jor li croist et monte. (v. 213-216)

§40

Voici donc un monarque, qui lançait les plus terribles imprécations²⁶ contre un vilain – coupable du seul crime de vouloir s'acquitter des dispositions testamentaires de son compère, pour ne pas manquer à sa parole –, se retrouvant en bien fâcheuse posture puisque bientôt victime des tourments infligés sur son ordre à son interlocuteur. Ici comme dans nombre de fabliaux, l'humiliation et la honte ne cessent de se diffuser

²⁶ « Villains, fet il, li maus feus t'arde / Et Dieus te doinst mal encombrer, / Ainz que j'aie nul des-torbier! / Doner me veus trop vilain mes, / Quant male honte me promés. / Mar le penssas, par saint Climent! » (v. 40-45).

selon une logique circulaire, transformant les victimes en vengeurs, et les bourreaux en personnages ridiculisés.

§41 Pourtant, si le fabliau de *La male Honte* est remarquable à maints égards, son principal intérêt se loge peut-être ailleurs que dans les agencements des liens entre les personnages ou dans ses ressorts dramatiques. En effet, la spécificité de ce texte, qui lui confère une dimension singulière, tient au fait qu'il constitue indubitablement l'illustration la plus exemplaire du phénomène de thématization de la honte.

§42 D'emblée, il convient de préciser ce que nous entendons par ce vocable. Nous inspirant du sens que revêt le terme en linguistique²⁷, nous nous proposons de conférer à la notion, dans le cadre de notre étude littéraire, une acception un peu plus large dépassant les seules limites de la phrase grammaticale : le phénomène de thématization désignerait alors ici les modalités scripturales par lesquelles un objet –en l'occurrence, la honte –deviendrait le thème principal autour duquel s'articulerait une intrigue ou une sous-intrigue. Selon cette définition, la honte doit donc, pour être définie et reconnue comme thème, non pas seulement exercer une influence sur le cours de la diégèse au niveau macro- ou microstructurel (c'est-à-dire jouer un rôle de ressort dramatique ou d'outil narratif), mais encore constituer en elle-même le sujet principal et l'enjeu majeur de l'histoire.

§43 Au-delà de son seul intitulé qui laisse déjà largement entrevoir combien la honte en sera l'objet central, le texte repose tout entier sur un jeu de mots savoureux, source de quiproquos en cascade. Un vilain, suivant en cela la procédure fixée par la coutume du royaume, se fait un devoir de remettre au souverain d'Angleterre une malle contenant une partie des biens de son défunt ami, un vilain « [r]iches [...] a grant force » (v. 5) dénommé Honte. Or le groupe nominal permettant de désigner ce coffre comporte une ambiguïté de lecture. En effet, le syntagme « la male honte » (graphié ainsi dans les manuscrits) est susceptible de recevoir au moins deux interprétations : soit l'on entend « la malle de Honte » (lecture qui devrait primer puisque c'est de cette manière que l'entend le compère ayant pour mission de s'assurer du legs des richesses de son ami auprès du roi), ce qui revient à analyser la structure comme un cas régime absolu où le nom propre *Honte* remplit la fonction de complément du nom *male* (« malle », « coffre »); soit l'on comprend « la mauvaise honte » en lisant ici le terme *male* non pas tel un substantif mais tel un adjectif féminin (« mauvaise ») venant qualifier le nom commun *honte*.

²⁷Le terme *thématisation* désigne le procédé langagier consistant à placer en position de thème, donc de sujet, un élément ou un groupe d'éléments composant la phrase –par opposition au rhème qui, lui, apporte un commentaire, une information, un élément nouveau sur le cadre général du discours que représente le thème.

On pourrait même ajouter à ces hypothèses une troisième interprétation possible, sorte de croisement entre la première et la deuxième : il s'agirait alors d'un cas-régime absolu, mais au sein duquel *honte* serait à lire tel un nom commun et non pas propre ; selon cette orientation herméneutique, la traduction du syntagme serait « la malle de honte » – sous-entendu « la malle pleine de honte ». Ces directions divergentes font tout le sel du fabliau, les personnages se retrouvant aux prises d'une grammaire qui les induit en erreur et les empêche de reconnaître que le vilain se présentant à la cour cherche uniquement à transmettre au souverain les biens légués par Honte, et non à le couvrir d'opprobre ou de ridicule. Ce n'est qu'après deux tentatives se soldant par des échecs cuisants où le vilain est rudoyé que le succès intervient, au bout d'un troisième et ultime essai lors duquel le compère parvient à s'acquitter de sa mission grâce à l'intervention d'un courtisan qui le sauve d'une nouvelle humiliation et d'un nouveau châtiment.

§44

On comprend dès lors en quoi un fabliau comme *La male Honte* peut correspondre à une thématization de la notion de honte telle que définie *supra*. En faisant d'un personnage recevant le nom de Honte celui « dont je [supposément Huon de Cambrai] di le conte » (v. 11), en construisant ce héros en une figure dont l'absence la rend paradoxalement omniprésente, et en élaborant autour d'elle un jeu de mots vecteur de confusions, le conteur s'empare de la honte pour lui faire excéder les limites du cadre narratif qui lui est généralement assigné. Loin de ne constituer que le rouage jumeau de l'humiliation au sein d'une mécanique implacable destinée à faire progresser la diégèse, donc de se cantonner à un rôle purement instrumental, elle en incarne ici le thème fondamental, le sujet névralgique. La chose n'est pas si fréquente dans le corpus des fabliaux, raison qui confère à celui-ci un caractère exceptionnel ; elle n'en demeure pas moins symptomatique de l'importance accordée à la honte au cœur du genre fabliesque, puisque l'un des textes s'inscrivant dans cette catégorie générique n'hésite pas à l'extirper de sa fonction de *rhème* pour l'élever au rang de *thème* – si l'on nous autorise cette appropriation commode de la terminologie des linguistes.

§45

Saturant littéralement le tissu textuel en tant que lexème, *honte* – le personnage et donc, à travers lui, la notion – devient le point focal de tout le fabliau. Exhibée en tant que thème, évidemment, et aussi destinée à rester, à s'accrocher, à s'ancrer dans les âmes et les existences au point de ne plus les quitter : n'est-ce pas là le sens, presque métapoétique, à conférer au propos du vilain-messager lorsqu'il lance au roi si peu courtois « La male Honte vous remaingne » (v. 129) ? Une phrase dont le mode verbal conduit à hésiter, dans l'interprétation, sur l'intention qui la sous-tend : vœu bienveillant ou imprécation ? Le texte ne tranche pas et laisse l'auditeur-lecteur osciller entre ces deux pôles. Preuve, s'il en est, que si l'exploitation de la honte au sein du corpus se signale par son ambiguïté et sa

complexité, elle se distingue surtout par son caractère absolument incontournable qui lui permet d'ailleurs occasionnellement d'accéder à une thématisation révélatrice de son haut statut narratif et diégétique.

§46

À ce stade du parcours, les jeux et enjeux narratifs de la honte nous apparaissent avec davantage de netteté. À travers les dynamiques d'interaction entre les personnages (qu'elles relèvent du pôle de la sexualité ou des relations de pouvoir), se dessinent des logiques d'inversion entre dominant et dominé, entre bourreau et victime, où la honte et l'humiliation jouent un rôle prépondérant, au point d'ailleurs que la première puisse parfois faire l'objet d'une thématisation – autrement dit, passer d'une fonction instrumentale servant l'intrigue à l'incarnation du sujet même du discours.

§47

Au-delà de ces observations, un élément retient l'attention. Jusqu'ici, bien qu'ayant présenté l'humiliation (en tant qu'acte) comme le corollaire de la honte (en tant qu'émotion), nous avons eu tendance à employer le terme *honte* dans son acception la plus large et donc à y inclure non seulement son sens d'affect mais aussi ceux de déshonneur et de préjudices matériels ou moraux²⁸. Pourtant, la lecture du corpus ne peut que conduire à un constat indéniable : narrativement, la présence de l'humiliation (prise comme affront perpétré contre autrui ou action honteuse commise par soi-même) et celle de la honte (prise comme conséquence émotionnelle de la première) sont pour le moins déséquilibrées. Là où la honte semble à de nombreuses reprises s'éclipser partiellement ou totalement²⁹, l'humiliation paraît au contraire être volontairement exposée. Une telle exhibition de cette dernière dans les textes à rire tient, au plan narratif, à deux raisons principales. D'une part, la brièveté des fabliaux permet de « concentrer le regard sur l'action et l'intrigue », c'est-à-dire d'accentuer l'effet de ruse mise en scène et, partant, de l'humiliation³⁰. Toute l'histoire s'enroulant autour de l'acte duplice qui sert de fil directeur à l'action, la concision des œuvres renforce l'impression de ne plus voir que l'humiliation qui, parce qu'elle s'insère dans un volume de vers restreint, donne le sentiment d'occuper tout l'espace. D'autre part, les textes à rire tendent à s'orchestrer autour d'une dialectique de la ruse et de la contre-ruse : dès qu'un protagoniste cherche à prendre l'avantage sur un autre, ce dernier essaie régulièrement de reprendre la main en contre-attaquant par

²⁸Pour mémoire, voir notre premier volet consacré à l'expression de la honte.

²⁹Nous avons déjà évoqué *supra* le « silence » entourant les réactions physiologiques liées à la honte en tant qu'affect. De nouveau, voir la première partie de notre développement intitulée « Exprimer la honte ».

³⁰Philippe Ménard, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, 1983, p. 183.

une fourberie de son cru³¹. Cette ligne narrative conduit à une esthétique sérielle de l'humiliation, reprise inlassablement dans ce qui s'apparente à une surenchère permanente. L'impression est telle qu'elle peut même souvent passer pour une mise en scène gratuite de l'acte consistant à faire honte, et ce alors que celui-ci trouve toujours une utilité narrative et diégétique.

§48

Dès lors, une question se pose nécessairement : celle des conditions de possibilité d'une valeur morale de la honte-émotion au sein des fabliaux.

VALEUR MORALE DE LA HONTE

§49

Bien qu'il ne soit pas question dans les textes du fameux code de l'honneur propre à la société médiévale, règle qui n'a sans doute pas manqué d'évoluer entre la période féodale et la fin du XIII^e siècle, leurs auteurs ont parfaitement compris le parti qu'ils pouvaient tirer de la honte qui rend vulnérable au regard de l'autre et qui est ressentie sous le regard de l'autre, parce qu'elle est liée à la morale, à la dignité, à la réputation et à la conscience de la faute. Le phénomène n'est d'ailleurs pas propre à la culture du Moyen Âge occidental. Dans son étude de 1946 sur la société et la culture japonaises, Ruth Benedict a établi, on le sait, une distinction entre les civilisations de la honte et les civilisations de la culpabilité³². Alors que celles-ci reposent sur la conscience aiguë développée par les individus de ce qu'il est bien de faire et de ne pas faire, (comme c'est le cas dans la société américaine du XX^e siècle, par exemple, et dans les sociétés occidentales en général), celles-là ne prennent pas pour référents absolus les notions de bien et de mal, mais celles de l'honneur et du déshonneur, de la bonne réputation et non de la bonne conscience (comme dans la société japonaise du XX^e siècle). Suivant ce système de valeur, devenir un objet de honte et être tourné en ridicule constituent donc la punition suprême³³. Tel est le cas

³¹Ainsi que nous l'avons souligné *supra*, la honte en tant que réaction affective n'a pas besoin d'être explicitement mentionnée pour être sous-entendue par les auteurs et implicitement perçue par les auditeurs-lecteurs : la seule évocation d'un acte déshonorant et humiliant suffit à la convoquer, même tacitement. Si donc la complémentarité de l'humiliation et de la honte joue incontestablement un rôle primordial dans l'efficacité de la mécanique ternaire humiliation – ruse – vengeance, il n'empêche que la présence lexicale et descriptive de la honte n'est, elle, guère indispensable au bon déroulement de ladite mécanique.

³²Voir son analyse de la culture japonaise traditionnelle où la honte joue un rôle prépondérant. Ruth Benedict, *Le Chrysanthème et le Sabre* [éd. orig. *The Chrysanthemum and the Sword*, Boston, Houghton Mifflin, 1946], trad. Lise Mécréant, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1987.

³³Un tel préambule historiographique appelle néanmoins quelques précisions indispensables. La dichotomie entre « culture de la honte » (*shame culture*) et « culture de la culpabilité » (*guilt culture*) a été maintes fois convoquée dans les travaux universitaires. Pour autant, il convient de ne pas oublier deux

dans les fabliaux où, pour reprendre la définition de Damien Boquet, la honte est due à « une prise de conscience pénible et auto-dépréciative d'être exposé, effectivement ou en puissance, à la réprobation morale publique³⁴ ». La honte se situe, écrit Bénédicte Sère, « à l'articulation du collectif et du singulier, elle qui peut être définie comme une intériorisation individuelle de la norme collective³⁵ ».

La honte comme sanction : de l'humiliation verbale ou symbolique à la vengeance physique

§50

Les exemples qui attestent l'importance du champ de la honte dans les interactions sociales et de la fonction punitive de celle-ci avec ses corollaires que sont la violence et la rage sont nombreux. Citons le cas présenté dans *Des tresces*, où le mari, désireux de se venger d'avoir été trompé, coupe les cheveux de celle qu'il prend pour sa femme pour la punir d'avoir commis l'adultère, dans l'intention de provoquer sa honte et de lui interdire toute vie sociale durant deux années au moins :

« Mais n'iert pas si tost trespassee
La grant honte que vos avroiz,
Ja si garder ne vos savroiz,
De vos trecres qu'avez perdues :
Deus anz les avroiz atendues
Ainz que soient en lor bon point. » (v. 340-345)

§51

aspects absolument essentiels : d'une part, l'étude de Ruth Benedict s'inscrivait dans un contexte bien spécifique, celui de l'immédiat après-guerre où les élites nord-américaines tentaient de saisir les fondements de la « mentalité » des Japonais – contexte historico-politique qui a contribué à orienter les conclusions de la chercheuse ; d'autre part, en s'appropriant le couple théorique forgé par Ruth Benedict, le monde académique a eu tendance à plaquer de manière systématique et systémique sur le Moyen Âge ce qu'elle définissait simplement comme des *patterns of culture*, et ce sans toujours opérer les mutations conceptuelles nécessaires par rapport au contexte de l'Occident médiéval. Or une telle dichotomie reproduit presque toujours, malgré elle, une tendance à l'évolutionnisme, au progressisme, et finalement au processus de civilisation aujourd'hui assez largement décriés par les historiens. Aussi, tout en reconnaissant l'omniprésence de la honte dans la culture et la littérature médiévales, nous ne saurions manier ces concepts qu'avec la plus grande prudence et en prenant soin de garder une certaine distance.

³⁴Damien Boquet, « Rougir pour le Christ. La honte admirable des saintes femmes au XIII^e siècle », dans *Shame between punishment and penance*, *op. cit.*, p. 139-155, ici p. 140.

³⁵Bénédicte Sère et Jörg Wettlaufer, « Introduction », dans *Shame between punishment and penance*, *op. cit.*, ici p. XVII.

Une telle punition est bien connue. En Germanie, suivant le témoignage de Tacite, les femmes adultères étaient rasées³⁶. On voit comment fonctionne la mutilation, en ôtant à la femme ce qui fait sa beauté et en affichant la peine déshonorante, l'homme s'en prend à l'identité sexuelle de son épouse, la retranchant de l'ensemble de l'humanité.

§52

La castration de la femme par les cheveux trouve un équivalent dans celle que subissent les hommes. Castration symbolique du prêtre au lardier qui, alors qu'il est inscrit dans un groupe social dont les valeurs sont bien identifiables, voit son identité et son rapport à sa communauté risquer de chanceler quand il est conduit dans le coffre sur la place du marché où se rencontre, précise l'auteur, « la plus grant presse que pot onc trouver » (*Baillet*, v. 85). Atteinte physique encore que celle faite au prêtre significativement dit « taint » quand son corps est tout entier plongé dans la cuve de teinture vermeille et qu'il s'enfuit dans la rue, marqué par la flétrissure de cette rougeur dénonçant sa culpabilité et le condamnant. On peut d'ailleurs y lire la manifestation la plus évidente de son *erubescencia*, terme par lequel est désignée en latin l'action de devenir rouge de honte, mode de répression du coupable. Castration réelle, enfin, du prêtre crucifié que le mari émascule et qui périt sous le coup de levier d'un « pautonnier » (*Du prestre crucefié*, v. 83). La honte est proportionnelle à l'humiliation provoquée par l'adultère, la punition à la faute commise : le prélat est puni par là où il a péché.

§53

Proportionnelle, certes, mais avec un glissement de modalité assez révélateur de la violence impliquée dans les stratégies de vengeance et de châtement. Ainsi qu'on peut le remarquer dans les exemples précédents, une humiliation de nature verbale ou symbolique engendre le plus souvent une réponse de nature physique. C'est aussi tout spécialement visible, puisque dit explicitement, dans le fabliau *Des trois aveugles de Compigne*. Craignant de ne pas être payé par les trois aveugles qui ne retrouvent pas le besant qu'ils sont pourtant certains de détenir, l'aubergiste les menace d'être « batu » s'ils ne paient pas (v. 160) et réitère ses propos un peu plus loin :

« [...] Du mien ont eü
Dis saus c'ont mengié e beü,
Si ne m'en font fors escharnir;
Mes de ce les vueil bien garnir :
Chascuns avra de son cors honte. » (v. 183-187)

§54

À l'offense symbolique (celle d'avoir nourri et abreuvé les trois aveugles sans être rémunéré pour ses services) qui le fait « escharnir », le tavernier oppose la menace d'une sanction corporelle avilissante (« de son cors honte »).

³⁶Tacite, *Germanie*, 19.

La honte, voie du repentir ?

§55

Le référentiel de la honte est donc la morale sociale qui autorise la punition de celui qui l'a enfreinte. Toutefois, cet affect engage-t-il, dans les fabliaux, le repentir des coupables ? Et de quelle nature celui-ci est-il ? Selon Damien Boquet, l'anthropologie médiévale de la honte se construit à partir de sa valeur morale. « [...] “[L]es bonnes hontes” désignant celles qui ont une finalité vertueuse et les “mauvaises hontes” celles qui inclinent vers le vice ou entravent la vertu »³⁷. Ce qui est vrai dans le registre religieux ne l'est pas dans les fabliaux, où la honte n'aboutit à aucun progrès moral – et si la possibilité existe toutefois, du moins reste-t-elle dans les marges du texte. Les fabliaux s'achèvent sur la mort ou la fuite de celui qui est humilié.

§56

Ainsi, pour prendre un exemple, le blâme auquel le prêtre caché dans le lardier est exposé ne connaît pas de suite et la honte qu'il ressent ne trouve pas à s'exprimer. D'autre part, s'il échappe de justesse à l'opprobre public, il ne manifeste aucun repentir³⁸. Ce fabliau de *Baillet* mérite une attention particulière en raison précisément de la façon dont y est traitée la question de la honte et de l'humiliation. Sa singularité réside dans l'emploi, non du décasyllabe à rimes suivies, mais de vingt-deux strophes hétérométriques où, respectivement, quatre pentasyllabes sont suivis de quatre décasyllabes présentant une coupe 5-5, et dont la disposition rimique suit le schéma ababbccc. Ce texte anonyme, conservé dans un manuscrit unique, reprend, selon Félix Lecoy³⁹, un thème connu des contes orientaux⁴⁰ et présente bien des affinités avec un *exemplum* d'Étienne de Bourbon⁴¹. L'histoire est dans ses grandes lignes semblable à celle du fabliau, mais celui-ci

³⁷Damien Boquet, *Sainte vergogne. Les privilèges de la honte dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, Classiques Garnier, 2020, p. 20.

³⁸Ici comme dans bien d'autres fabliaux, le motif de la fuite est traité de façon tout à fait singulière. Alors que la dérobade passe pour une option inenvisageable aux yeux des héros de chansons de geste et de romans tant elle est méprisable, elle apparaît au contraire comme l'issue du moindre mal au sein du corpus fabliesque. Loin de sembler attristés ou contrariés de ne pas se livrer au repentir ou même à la vengeance selon leur situation, les personnages cédant à la tentation de la fuite paraissent surtout soulagés d'avoir pu s'échapper. Outre le prêtre au lardier déjà évoqué, songeons au prêtre ne devant son salut qu'à sa fuite avec « la coille enpoignie » pour se précipiter « en son ostel » (*Del prestre taint*, v. 442 et 445), et plus encore au bourgeois du fabliau *Des trois avugles de Compigne*, lui aussi soulagé d'échapper à la communauté le prenant pour un fou, bien qu'il en soit quitte pour son argent (« E li borgois forment covoit / Qu'a son ostel fust revenuz » et « E li borgois s'est toz cois teus, / Corouciez est e molt honteus / De ce qu'il fu si atrapez; / Liez fu quant il fu eschapez. / A son ostel en vint tout droit », v. 322-323 et 327-331).

³⁹Félix Lecoy, « Note sur le fabliau du Prêtre au lardier », *Romania*, tome 82, n° 328, p. 524-535.

⁴⁰Le motif de l'amant caché et surpris par le mari est bien exploité dans les contes. Voir Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, K 1542, 155 s, 15 56, 1574.

⁴¹Sur l'*exemplum* d'Étienne de Bourbon, voir F. Lecoy, « Note sur le fabliau du Prêtre au lardier », art.

introduit le motif du coffre qui parle et la fin en est différente. Alors que, dans notre version, le prêtre est sauvé par son frère qui achète le lardier, dans l'*exemplum*, le mari trompé précise qu'il ne vend que le contenant et non le contenu et ouvre le coffre, exposant le coupable à la risée de tous. À cette condamnation publique s'ajoute l'intervention de l'évêque de la paroisse qui, apprenant ce qui est arrivé, frappe le coupable d'une amende. La fin de la version d'Étienne de Bourbon est sans conteste morale et le regret de la faute suit la honte ressentie. Rien de tel dans le fabliau où la moralité engage non pas à ne pas commettre l'adultère mais à se méfier des enfants, prompts à raconter ce qu'ils voient, et où seul l'auditoire assiste à la honte de celui qui transgresse les lois morales et sociales, et rit de son humiliation.

Honte et rire dans les fabliaux : une articulation complexe et ambiguë

§57

La comparaison entre les deux versions de l'histoire du prêtre au lardier a le mérite d'éclairer la fonction du rire et, avec elle, la nature de celui-ci. Loin du rire joyeux étudié par Bakhtine, le rire est associé, dans le texte d'Étienne de Bourbon, à la raillerie et au mépris de ceux qui assistent à l'ouverture du coffre, voire à la condamnation du vice par la moquerie.

C'est qu'il y a, écrit J. Le Goff, deux grands types de rire et deux grandes pratiques du rire, le bon et le mauvais rire, le rire positif, expression de joie licite, plus ou moins éclatante, le rire débridé de Bakhtine, et le négatif méchant, le « rire de », le « rire contre », la dérision.⁴²

§58

La punition par le rire donne lieu à une réflexion rhétorique; elle est notamment l'une des questions abordées par l'*Institution oratoire* qui veut que *ridere* soit *deridere*. Selon Quintilien, en effet, le rire est toujours celui de la dérision; il est l'expression de la supériorité du rieur sur celui dont il rit, dans la mise au jour d'une faiblesse ou d'une infirmité qu'il juge digne de mépris en comparaison avec lui-même : c'est l'être inférieur moralement qui provoque le rire, comme le souligne un passage de la *Poétique* d'Aristote consacré à la comédie où tout ce qui rend un être ridicule est risible⁴³. C'est aussi Satan

cit., p. 527-529.

⁴²Jacques Le Goff, « Une enquête sur le rire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52^e année, n° 3, 1997, p. 449-455, ici p. 452.

⁴³Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Le Seuil, « Poétique », 1980, chapitre 5, 49 a 32. Pour Aristote, le comique réside dans la « représentation d'hommes bas » et le comique consiste « en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction » à l'exemple du masque comique « laid et difforme sans exprimer la douleur. »

qui n'est pas seulement, écrit Jacques Le Goff, « un grand praticien de la *derisio*, du mauvais rire », mais qui est aussi « un inspireur de mauvais rire, un corrupteur de rieurs humains, un *irvisor*⁴⁴ ». La dérision qui est l'œuvre du diable domine dans les fabliaux dont la critique a souvent souligné la cruauté. La plupart d'entre eux procède, en effet, d'un « rire de » ou d'un « rire contre », à la réserve près que la moquerie et la raillerie ne sont pas, dans nos textes, le fait des personnages de l'histoire, mais sont laissées à l'appréciation de l'auditoire et des lecteurs prêts à prendre le parti de celui qui se venge en usant de ruse sans la moindre considération pour les victimes.

§59 Est-ce à dire que c'est à eux que revient le rôle final de condamner les personnages en se riant de leur honte et de leur humiliation en raison de leur ridicule, de leur bassesse, de leurs vices qui les rendent indignes de pitié et de compassion ? On touche là à la question de la morale dont les fabliaux sont porteurs, morale ambiguë d'autant plus difficile à apprécier et à définir que les histoires présentent souvent une fin ouverte même si une moralité explicite est énoncée⁴⁵.

§60 La plupart des auteurs ne demandent pas au public de prendre parti ; toutefois, certains dispensent au fil de l'histoire quelques indices destinés sans nul doute à emporter son adhésion. Dans *Du bouchier d'Abeville*, le boucher est présenté d'entrée comme un homme « sages, cortois et vaillanz » :

Et loiaus hom de son mestier,
Et s'avoit sovent grant mestier
Ses povres voisins soufraiteus;
N'estoit avers ne covoteus. (v. 10-14)

§61 Dans *Du segretain moine*, Guillaume le banquier fait preuve de générosité et de charité :

Il n'iert mie tavernerez
Ses ostiex estoit beax et nez;
La huche au peïn n'iert pas fermee; (v. 11-13)

§62 Les deux personnages sont des êtres bons qui font montre de vertus sociales et chrétiennes. Ce cadre moral voire religieux, dressé ainsi au tout début de l'histoire, justifie l'intervention par la suite d'une justice immanente.

§63

⁴⁴J. Le Goff, art. cit., p. 453.

⁴⁵Sur la morale des fabliaux, voir D. Boutet, *op. cit.*, p. 113 sq.

Mais quel crédit accorder à la sentence de Cortebarbe qui reconnaît, lui, dans l'épilogue des *Trois avugles de Compigne* que certains sont frappés de honte injustement, comme l'aubergiste dont s'est joué le clerc ?

Corouciez est et molt honteus
De ce qu'il fu si atrapez.
Liez fu quant il fu eschapez
A son ostel en vint tout droit.
Cortebarbe dist orendroit
C'on fet a tort maint homme honte.
Atant definerai mon conte. (v. 328-334)

§64

Que les relations du rire et de la morale soient compliquées à dénouer se vérifie aussi dans le fabliau *Des tresces*, où l'époux trompé et la voisine complaisante sont tous deux humiliés et voués à la honte. Aussi la morale énoncée dans l'épilogue entre-t-elle en contradiction avec l'histoire racontée :

Par cest fableau poez savoir
Que cil ne fait mie savoir
Qui de nuiz met sa feme hors,
S'ele fait folie de son cors.
Quant el est hors de sa maison,
Lors a ele droite achoison
Qu'ele face son mari honte.
Ici vueil definer mon conte. (v. 427-434)

§65

La morale incite par conséquent les maris honnêtes à craindre leurs épouses infidèles et, plutôt qu'à exercer leur droit à de justes représailles en chassant les dévergondées hors du domicile conjugal, à leur permettre de manière plus sage de demeurer au sein de la maisonnée – de peur qu'elles n'aillent ensuite déshonorer en public leurs conjoints.

§66

L'articulation proposée entre honte et rire dans le corpus des fabliaux se révèle donc à la fois complexe et ambiguë, puisque mêlant en son sein d'une part la question de la morale présentée en épilogue des textes et du rôle du public dans l'établissement de celle-ci, et d'autre part la problématique de l'ambivalence des leçons tirées. Ainsi que le résume Yves Roguet, cette littérature à rire qu'est celle des fabliaux peut globalement se définir comme

[une] littérature de vainqueurs [...], parce qu'elle valorise le rapport de forces, l'efficacité [...] Pour rire à la lecture des fabliaux, il convient que tout lien soit rompu

avec le perdant ou celui qui supporte et souffre, puisque c'est dans cette rupture même que réside le comique. [...] Le héros se qualifie comme tel non par la défense de valeurs établies et absolues, visant un idéal, mais par la réussite, qui constitue la valeur de référence.⁴⁶

§67

Ces observations mènent à une autre conclusion portant directement sur les emplois de la honte au sein du corpus. Si, ainsi que nous l'avons évoqué *supra*, l'humiliation en tant qu'acte est omniprésente au sein des textes à rire et même exhibée, il est désormais sans doute plus aisé, à la lumière des analyses précédentes, d'éclairer les raisons pour lesquelles, sans en être évincée, la honte en tant qu'émotion y apparaît malgré tout plus discrète que son corollaire.

§68

D'une part, si les fabliaux ne s'attardent guère, dans leur programme émotionnel, à décrire la honte que pourraient éprouver les individus infligeant un outrage à autrui, c'est certainement parce que ceux-ci valent surtout pour leur rôle d'agents de l'ignominie, et les jongleurs n'ont donc aucun intérêt à leur prêter une intériorité emplie de honte. D'autre part, si la littérature à rire ne s'attarde guère non plus sur les émotions des personnages dupés, rossés, et plus largement humiliés, en mots ou en actes, c'est au nom de « cette rupture [nécessaire] avec le perdant ou celui qui supporte et souffre, puisque c'est [là] même que réside le comique ». Ou, pour le dire cette fois avec les mots du philosophe Henri Bergson, « Le comique exige [...], pour produire son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur »⁴⁷. Une plongée dans leur système affectif, donnant à voir la douleur de la honte éprouvée par ces victimes de mauvais tours et d'actions infamantes, risquerait en effet d'éloigner ces textes de leur visée comique fondamentale. Le psychisme est par conséquent généralement délaissé, au profit de la surenchère de l'humiliation.

§69

Quoiqu'elles s'appliquent à une part majoritaire des fabliaux, ces conclusions forcément un peu générales et englobantes ne doivent pourtant pas conduire le lecteur ou le critique à lisser les aspérités d'un corpus plus riche et complexe qu'il n'y paraît. En l'occurrence, quelques textes se distinguent justement par la présence remarquable parce qu'exceptionnelle qu'ils confèrent à la honte-émotion. C'est notamment le cas des *Tresces*, dont le récit donne à voir – avec une précision et une justesse affectives qui surprennent

⁴⁶Yves Roguet, « La violence comique des fabliaux », *Senefiance*, n° 36, *La violence dans le monde médiéval*, 1994, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1994. (p. 455-458) <<http://books.openedition.org/pup/3174>>.

⁴⁷Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Flammarion, 2013, p. 64 – cité dans Nicolas Garnier, « Les fabliaux ou le corps féminin bafoué : l'exemple de la *Dame escoillée* », *Questes*, n° 45, *Corps féminins*, dir. M.-A. Alamenciak, M.-C. Payne et M. Piccoli-Wentzo, 2023, p. 35-47, cit. p. 42).

dans ce genre de productions au vu de ce que nous avons pu dégager ci-dessus⁴⁸ –la détresse de la bourgeoise, violemment rossée puis privée de sa chevelure : « Dont el a au cuer grant detresce, / Si que ses plors entroublia. / Tant a ploré qu’afebloia / Le cuer, que par poi ne li part » (v. 228-231). Loin de devoir être interprétée telle une négation émotionnelle, l’absence de larmes est ici imputée à la stupeur consécutive au geste castrateur du chevalier, ainsi qu’au torrent de pleurs déjà versé par la bourgeoise lorsque l’homme lui inflige une volée de coups. Quoi de plus évocateur et révélateur du déchaînement de violence à l’œuvre que cette hébétude, cette sidération ? Mais alors comment expliquer une telle fenêtre ouverte sur l’intériorité d’une victime ? On est bien loin ici d’une rupture du lien « avec celui qui supporte et souffre » : tout se passe au contraire comme s’il s’agissait d’accentuer l’empathie du lecteur envers la pauvre bourgeoise injustement victime de la bastonnade, et de susciter son antipathie à l’encontre du mari. C’est que le fabliau ménage son effet véritablement comique prévu un peu plus loin, avec la ruse élaborée par la femme de l’époux violent. Au rire potentiellement grinçant de la scène des coups répond celui, franc et ouvert, de la fin du fabliau. Mais pour rire de si bon cœur au tour malicieux que joue le personnage féminin à son homologue masculin, encore faut-il disqualifier d’emblée ce dernier. Il l’est en fait à trois titres : d’abord, en raison de l’extrême violence dont il fait montre par pure jalousie, comportement hautement condamnable au sein de la littérature médiévale ; ensuite, à cause de son statut de chevalier, circonstance aggravante⁴⁹ ; enfin, au vu de la bêtise dont il fait preuve en se laissant finalement duper par la ruse de son épouse. Réduit à un type, celui du mari jaloux et stupide, le personnage rejoint la longue liste de ces êtres sans consistance dont on ne plaint pas le sort et qui, au bout du compte, font les frais d’un rapport de forces qu’ils avaient eux-mêmes instauré. Ainsi que le rappelle Nicolas Garnier en s’appuyant sur les remarques de Dominique Boutet⁵⁰, « ce fabliau fait d’ailleurs partie de ceux qui utilisent la violence comme révélatrice des êtres, et l’on voit bien que c’est le cas ici, puisqu’elle montre un personnage aux antipodes de ce qu’il paraît être de prime abord »⁵¹. Corrélativement, une telle logique rend acceptable la ruse concoctée par la femme. Volage, cette dernière est certes fautive, mais les agissements de son chevalier de mari légitiment le recours à une mécanique de

⁴⁸Voir de nouveau la première partie du présent article consacrée à l’expression de la honte.

⁴⁹« On est [...] bien loin du chevalier courtois présenté en introduction [...]. Accentuer la violence de la scène permet [...] de renforcer la violence intrinsèque du personnage » (Nicolas Garnier, *Dynamiques du récit comique bref. Le Roman de Renart et les fabliaux*, Thèse de Doctorat préparée sous la direction de Dominique Boutet et soutenue le 30 novembre 2019 à Sorbonne Université (Paris), p. 189 [manuscrit de la thèse, à paraître]).

⁵⁰D. Boutet, *op. cit.*, p. 99.

⁵¹N. Garnier, *op. cit.*, p. 189.

la vengeance. Comme le clarifie très justement Nicolas Garnier, « [s]i les femmes sont le plus souvent caractérisées comme étant rusées, ce n'est pas simplement parce qu'elles sont les filles d'Ève, nécessairement fourbes. Leur condition de "sexe faible" explique également cette particularité. En effet, dans la littérature comique, c'est souvent le propre des rusés d'être les plus faibles physiquement : la force de l'intelligence compense l'infériorité corporelle »⁵². Par conséquent, si rupture de lien il y a dans ce fabliau, elle se fait ici moins avec « [celle] qui supporte et qui souffre » (la bourgeoise) qu'avec « le perdant » (le chevalier violent) : on rit de l'échec final d'un type (le mari jaloux et imbécile) et de la réussite de celle (l'épouse) qui « se qualifie » comme « héro[ïne] ».

§70

Généralement repoussée dans les confins, la honte cède ainsi le plus souvent le pas à l'humiliation au nom de l'efficacité narrative. Rien ne doit détourner l'auditoire du plaisir de l'action diégétique ni, corrélativement, contrevenir au principe de brièveté. Dès lors, quand le sentiment de honte est suggéré pour les besoins de l'intrigue, ce n'est presque jamais dans le souci de susciter l'empathie des auditeurs-lecteurs vis-à-vis des victimes, mais bien pour rejouer inlassablement la dialectique de la domination et de la soumission, dans un rire franc ou grinçant, sans intention véritablement morale. Et si d'aventure une intériorité plus profonde se dessine dans les textes et « humanise » certaines cibles d'humiliations, elle n'émerge que dans l'optique d'une disqualification d'autres personnages, donc de l'établissement, du maintien, ou de la restauration d'un rapport de forces à visée comique.

Étude d'un motif singulier : la croix dans les fabliaux

§71

Enfin, pour terminer sur la façon dont sont appréhendées les notions de honte et d'humiliation dans les fabliaux, on peut s'interroger sur le motif de la croix, subterfuge offert aux prêtres adultères qui viennent s'y allonger pour éviter d'être découverts par le mari trompé. Deux récits parmi les textes au programme exploitent la situation qui peut choquer eu égard à un symbole attaché au Christ souffrant de la Passion. Il est vrai que bien des récits n'hésitent pas à transgresser les convenances et manifestent envers la religion de l'irrespect, allant, dans *De Dieu et du Pescour* de Gautier Le Leu, jusqu'à la satire et au détournement de la symbolique christique : le pêcheur refuse de vendre du poisson au Christ qui n'est « mie droituriers » (v. 121) et qu'il tient pour responsable des vices et abus de l'Église⁵³. Mais, comme le souligne Michel Zink, au Moyen Âge :

⁵²*Id.*, art. cit., p. 37-38.

⁵³Per Nykrog, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1957, p. 173. Pour une étude du texte, voir Félix Lecoy, « À propos du fabliau de Gautier Le

La distance que [l'humour irrévérencieux] instaure ne tend pas à la destruction ni même à la déstabilisation de l'objet qu'il vise, tout au contraire, la liberté qu'il se permet est le gage d'une adhésion plus réfléchie et plus profonde. Dans le monde clérical, ce type d'humour, fait de critiques des prélats et des grands de l'Église, de plaisanteries sur l'aspect extérieur de la vie intérieure, spirituelle, sacramentelle même, parfois, de plaisanteries inconvenantes, a toujours existé et il a traversé les siècles.⁵⁴

§72

Qu'un moine adultère soit exposé sur la croix du Sacrifice, que la souffrance du martyr trouve une forme de contrepartie dans le plaisir d'un homme d'Église luxurieux, la situation pourrait procéder de ce même « humour irrévérencieux » qui n'a rien de destructeur. Cette irrévérence serait dès lors la preuve que l'auteur du fabliau n'est pas un simple jongleur, mais un clerc qui connaît la théologie des péchés. La figure du prêtre en croix peut se comprendre ainsi. Toutefois, si l'on considère encore avec M. Zink⁵⁵ que le Christ est l'humilié par excellence, celui dont les soldats se moquent et couvrent d'injures, celui au visage duquel on crache, celui qui est affublé d'une couronne d'épines dérisoire, peut-on aller jusqu'à voir dans la figure du prêtre étendu sur la croix en place de Jésus Christ, tel qu'il est présenté dans le fabliau *Du Prestre crucefié*, l'expression d'une contrition, l'expression de sa honte, sentiment que contient, comme le dit un texte anonyme de la fin du XI^e siècle repris par tous les autres manuels de confesseur, « une part de rémission », car « celui qui rougit de honte pour le Christ est digne de miséricorde⁵⁶ » :

Erubescencia ipsa partem habet remissionis [...] Et quoniam verecundia magna est poena, qui erubescit pro Christo, fit dignus misericordia.

§73

La formule étant bien connue, les auteurs *Du Prestre crucefié* et *Del Prestre taint* auraient-ils pu détourner ce précepte chrétien pour suggérer avec finesse une issue morale à l'histoire et condamner dès lors le personnage du prélat ? Il est vrai qu'aucun ecclésiastique n'avoue et ne regrette sa faute, et que sa honte n'est pas verbalisée, toutefois, il en est un, on l'a dit, qui porte sur son corps les stigmates de son péché, ce prêtre « plus taint et plus vermeil/ Qu'au matinet n'est le soleil » du récit de Gautier le Leu (v. 403-404), sa propre *erubescencia* qui possède, comme l'a rappelé Bénédicte Sère, une valeur

Leu, *De Dieu et dou pescour* », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux, 1964, t. 2, p. 367-379 ; et Pierre-Yves Badel. « Gautier Le Leu et le conte de *La Mort parrain* », *Romania*, t. 125, n° 499-500, 2007, p. 497-511.

⁵⁴Michel Zink, *Parler aux « simples gens »*. *Un art médiéval*, Les Éditions du Cerf, 2023, p. 142.

⁵⁵Michel Zink, *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, Albin Michel, 2017.

⁵⁶B. Sère et J. Wettlaufer, « Introduction », art. cit., p. XX.

§74

pénitentielle et une force d'expiation du péché, pouvant être interprétée comme « la *pars maxima* du sacrement de pénitence⁵⁷ ».

Déshonneur, humiliation, indignité, railleries, ces différentes acceptions que recouvre le mot *honte* participent de fait étroitement à l'univers des fabliaux dont elles sont une composante essentielle et dont elles cristallisent l'argument narratif. Toutefois, dans les textes considérés, les actions honteuses ne sont condamnées par aucune peine judiciaire et ne donnent lieu à aucun repentir. Il n'est pas, en bref, de « bonne honte » qui s'accompagne de la reconnaissance de la faute et conduit à la conversion du cœur, les récits ne se faisant pas l'écho de la valorisation de la contrition qui s'impose en 1215 à partir de Latran IV avec la confession auriculaire. Si faire honte au coupable reste une sanction, la notion de culpabilité est flottante et les récits qui donnent à « rire de » ou à « rire contre » quelqu'un ne ressortissent pas obligatoirement à une intention moralisante ou, plutôt, la morale n'est pas aisée à dégager. Comme le relève avec prudence Dominique Boutet, « le fabliau n'appartient pas au genre didactique [...]. Si le rire, poursuit-il, est l'objet premier, la notion de leçon doit être maniée avec précaution : est-elle pure artifice, pure illusion ?⁵⁸ ». Il revient de fait à chaque texte d'apporter sa réponse à cette question, preuve du rôle encore actif qu'il convient à un lecteur de fabliaux d'assumer.

Quelques mots à propos de : Françoise Laurent

Françoise Laurent est professeur à l'Université Clermont Auvergne où elle enseigne la langue et la littérature médiévales. Spécialiste des littératures hagiographique et historiographique des XII^e et XIII^e siècles, elle s'intéresse aussi à la question des genres littéraires et à leurs marqueurs formels.

⁵⁷ *Ibid.*, p. XX.

⁵⁸ D. Boutet, *op. cit.*, p. 113.

Quelques mots à propos de : Lisa Sancho

Lisa Sancho est docteure en littérature médiévale. Elle a soutenu en 2022 à l'Université de Bourgogne une thèse intitulée « 'Mar en ot honte' Représenter la honte dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles ». Elle enseigne cette année comme ATER à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Pour citer cet article

Françoise Laurent et Lisa Sancho, « « Sire, dist il, oiez mon conte / Je vous aport la male Honte » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 08/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=776>.

Fabliaux et jongleurs : Gautier Le Leu le scandaleux, ou l'art de se mettre en scène, de choquer son public, de renouveler le genre

Silvère Menegaldo

§I

Gautier Le Leu n'a certes pas, ni comme auteur de fabliaux ni comme poète tout court, la notoriété d'un Jean Bodel ou d'un Rutebeuf. Il a pourtant sa place, voire une bonne place, dans les deux récentes anthologies bilingues de fabliaux publiées en édition de poche, celle de Luciano Rossi (avec deux textes de Gautier, le *Prestre taint* et la *Veuve*)¹ et celle de Jean Dufournet, qui reprend le *Prêtre teint* seulement². Il est intéressant à cet égard de citer ce que dit J. Dufournet de Gautier Le Leu dans sa notice de présentation (*Fabliaux du Moyen Âge*, p. 365) :

C'est un auteur important qu'il faudrait mieux connaître et réhabiliter. Ménestrel, clerc ambulant, moine défroqué ou goliard, il a scandalisé la plupart des critiques

¹ *Fabliaux érotiques*, éd. L. Rossi et R. Straub, Paris, LGF, 1992, p. 263-343.

² *Fabliaux du Moyen Âge*, éd. J. Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1998, p. 168-191 et 365-367 (notes). Gautier Le Leu n'apparaît pas en revanche dans l'anthologie de Jean-Luc Leclanche, *Chevalerie et grivoiserie. Fabliaux de chevalerie*, Paris, Champion, 2003, ce qui pourtant eût été possible pour l'auteur du *Sot chevalier*.

qui lui reprochent sa verdeur, sa violence, son sadisme, sa misogynie, voire son athéisme profanateur, en un mot son extrémisme, qui n'étonne pas chez un auteur qui a choisi le surnom emblématique de Le Leu, « le loup », si l'on se rappelle que le loup, lié au Moyen Âge à la mort et, à l'occasion, figure du diable, était le symbole de la gloutonnerie, de la cupidité et de la cruauté. Si Gautier, que Per Nykrog qualifie de « conteur affreux³ », est une sorte de loup-garou, il s'attaque à la corruption et aux injustices du monde, à ceux qui méritent d'être châtiés ; il cherche à ouvrir les yeux des victimes potentielles. Il hait l'humanité de son temps, mais il ne désespère pas de l'être humain à qui il voudrait rendre un peu de sa noblesse. Loup solitaire dans un monde violent et grotesque, il ne s'en prend qu'aux brebis galeuses⁴.

§2 Même s'il s'égare peut-être un peu dans ses considérations onomastiques sur le « loup » Gautier (car le *leu*, c'est aussi le « lieu », comme le fait justement remarquer Alexandre Leupin⁵), ou dans une lecture excessivement psychologisante, on doit être reconnaissant à J. Dufournet pour ce plaidoyer visant à « réhabiliter » un auteur qui le mérite assurément malgré son « extrémisme », ou peut-être précisément grâce à lui.

§3 Gautier Le Leu, qui a bénéficié dès 1951 d'une édition soignée de ses œuvres par Charles Livingston⁶, est en effet un auteur à part, à plus d'un titre. La majeure partie de son œuvre aujourd'hui connue, qui compte une dizaine de textes relativement brefs et relevant plus ou moins du genre fabliaesque, est consignée dans un seul manuscrit, actuellement conservé à l'Université de Nottingham (ms. WLC/LM/6, anciennement Middleton L. M. 6, correspondant au ms. G du *NRCF* et siglé *M* dans l'éd. Ch. Livingston⁷),

³ « Gautier le Leu est un conteur affreux », telle est la première phrase des quelques pages que lui consacre spécifiquement, puisque faisant partie avec Jean Bodel, Rutebeuf et Jean de Condé des « auteurs de fabliaux les plus féconds », Per Nykrog dans *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Munksgaard, 1957, p. 170-174.

⁴Voir aussi *Fabliaux érotiques*, éd. cit., p. 45-49 pour une présentation plus factuelle.

⁵Alexandre Leupin, « Le sexe dans la langue : la dévoration. Sur *Du c.*, fabliau du XIII^e siècle de Gautier le Leu », *Poétique*, 45, 1981, p. 91-110, ici p. 95, qui pointe justement les trois premiers vers du poème en question : « Guautiers Li Leus dit a devise / Que l'en ne doit en nule guise / En malvais leu mestre son oeuvre. » C'est l'une des bonnes remarques d'un article qui par ailleurs élucubre souvent de manière assez absconse.

⁶Charles Livingston, *Le jongleur Gautier Le Leu*, Cambridge, Harvard University Press, 1951. Toutes nos citations de Gautier renvoient à cette édition, sauf pour le *Prêtre teint*, cité d'après l'éd. J. Dufournet.

⁷Sur ce manuscrit exceptionnel à divers égards (qui contient également la seule copie connue du *Roman de Silence* d'Heldris de Cornuälle), voir dernièrement Massimiliano Gaggero et Serena Lunardi, « Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6 », *Critica del testo*, 16/2, 2013, p. 155-205. Les sigles désignant les manuscrits de fabliaux sont ceux du *Nouveau recueil complet des fabliaux*,

dont une section spécifique (les f. 336-345, qui forment un seul cahier) contient comme une petite anthologie de sept textes courts attribués ou attribuables à Gautier, soit, dans cet ordre : *Les Souhairs* (acéphale, 192 vers), *Le Fol vilain* (374 vers, signé « Gautiers Li Leus » v. 371), *La Veuve* (592 vers, signé « Gautiers Li Leus » v. 585, également conservé dans les mss *H* et *U*), *Le Sot chevalier* (322 vers, signé « Li Leus » v. 4, également conservé dans le ms. *A*), *Les Deux vilains* (180 vers, signé « Gautiers qui fist de Conebert / Et del Sot chevalier Robiert » v. 1-2, et « Gautier Le Leu » v. 174), *De Dieu et du pécheur* (240 vers, signé « Gautiers » v. 1) et *Connebert* (ou *Le Prêtre qui perdit les couilles*, 314 vers, signé « Gautiers, qui fist del Prestre taint » v. 1, également conservé dans le ms. *B*, seule copie intégrale du texte, celle du ms. *G* s'interrompant au v. 84). Si l'on suit Ch. Livingston, il faut ajouter encore trois textes à cette première série de sept : *Du con* (388 vers, signé « Guautiers Li Leus » v. 1, conservé dans le ms. *D*), *Des cons*, sorte de variante très abrégée du précédent (56 vers, également signé « Gautiers Li Leus » v. 40, conservé dans le ms. *A*), enfin *Le Prêtre teint* (446 vers, conservé dans le ms. *C*), attribué à Gautier sur la foi de la signature apparaissant dans le premier vers de *Connebert*. Même en tenant compte du *Prêtre teint*, dont la paternité est discutée (on y reviendra), il y a tout lieu de penser que cet ensemble relativement important⁸ ne constitue pourtant pas les œuvres complètes de Gautier, qui nous apprend à la fin des *Deux vilains*, en expliquant comment il a eu connaissance de cette histoire transmise oralement, avoir composé au moins onze fabliaux :

Saciés de fit que Li Goulius⁹
 Le raconta en tamains lius
 A Saint Amant et a Marcienes.
 Uns bacelers de Valencienes,
 Qui avoit esté ens el leu,
 Le raconta Gautier Le Leu,
 Et il mist le fablel en rime :
 Dix en a fait, ves ci l'onsime. (v. 169-176)

§4

éd. W. Noomen et N. Van den Boogaard, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, 10 t. (abrégé dorénavant *NRCF*).

⁸De dimensions bien plus modestes que celle d'un Rutebeuf, par exemple, l'œuvre conservée de Gautier Le Leu n'en dépasse pas moins en ampleur celle d'un Jacques de Baisieux, pour citer deux poètes qui lui sont peut-être à peu près contemporains et qui ont également composés des fabliaux : voir *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, éd. P. Thomas, The Hague / Paris, Mouton, 1973 et Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. et trad. M. Zink, Paris, Bordas, 1989.

⁹Littéralement, « Le Goulu », peut-être un surnom de jongleur.

Dans la copieuse introduction de son édition, Ch. Livingston met par ailleurs en évidence le caractère souvent local voire très local de la production littéraire de Gautier Le Leu, perceptible notamment dans la langue du poète et son lexique, les toponymes parfois très précis qu'il utilise (ainsi, dans *La Veuve*, Anzin et les quartiers du Neufbourg et de la Chaussée, à Valenciennes¹⁰) ou encore les jeux de mots auxquels il se livre autour du nom « Connebert » pour désigner le sexe féminin¹¹ et, dans *Du con*, un véritable saint Cunibert, deuxième abbé de l'abbaye de Maroilles (département du Nord) à l'époque mérovingienne¹², dont le culte « ne dépassait pas, sans doute, au XIII^e siècle, l'abbaye de Maroilles et son voisinage, ce qui nous porte à croire que notre poème [*Du con*] devait s'adresser à l'origine à un auditoire local qui pouvait apprécier le jeu de mots irrévérencieux avec son double sens » (éd. cit., p. 50) – autant d'éléments conduisant Ch. Livingston à conclure que « Gautier Le Leu était un hennuyer, originaire d'une région de l'ancien comté de Hainaut qui forme maintenant partie de la Belgique » (*ibid.*, p. 82).

§5

Enfin, eu égard à sa « haine profonde pour les prêtres » (*ibid.*, p. 127), qui en fait s'exprime essentiellement dans *Connebert* et le *Prêtre teint*, Ch. Livingston est enclin « à voir en Gautier Le Leu un clerc qui aurait eu des difficultés avec l'Eglise ou avec un ordre religieux » (*ibid.*, p. 126), un clerc *déclassé* ou *errant* (formules empruntées aux *Fabliaux* de Joseph Bédier¹³) qui serait devenu « un de ces pauvres jongleurs errants du type très répandu au XIII^e siècle » (*ibid.*, p. 123), ainsi qu'il semble se décrire lui-même dans le prologue du *Prêtre teint*.

§6

C'est sur ce dernier point en particulier que je souhaiterais m'attarder dans la présente étude, d'abord en revenant sur ce fameux prologue du *Prêtre teint*, souvent évoqué par la critique mais rarement commenté en détails, ensuite en me demandant dans quelle mesure les caractéristiques propres à l'œuvre de Gautier Le Leu, ou du moins ce qui nous en est parvenu, relèveraient d'une œuvre de jongleur ou de ménestrel, suggérant

¹⁰Voir pour d'autres exemples l'éd. de Ch. Livingston, p. 31-48.

¹¹Comme le note Ch. Livingston p. 49 de son édition, le nom « Connebert » pour renvoyer au sexe féminin se trouve onze fois dans cinq poèmes différents de Gautier Le Leu, non seulement sept fois dans *Du con*, mais une fois également dans *Le Fol vilain* (v. 355), *Le Sot chevalier* (v. 65), *Les Deux vilains* (v. 128) et *Connebert* (v. 170), pratique qui pourrait s'apparenter à une sorte de signature, le nom n'étant pas, à ma connaissance, employé ailleurs dans le même sens.

¹²Rita Lejeune, dans « Hagiographie et grivoiserie. À propos d'un *Dit* de Gautier le Leu », *Romance Philology*, 12/4, 1959, p. 355-365, étude consacrée à *Du con*, penche pour sa part pour saint Cunibert de Cologne, beaucoup plus connu que l'autre, mais habituellement fêté en novembre et non en « setembre » (v. 341).

¹³Joseph Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1925 (1893), p. 389-390.

par là même un lien privilégié entre le genre du fabliau et le jongleur.

LA MISE EN SCÈNE DE SOI : L'AUTO PORTRAIT DE L'AUTEUR EN JONGLEUR DANS LE PROLOGUE DU *PRÊTRE TEINT*

§7 Dans la synthèse qu'il a consacrée aux fabliaux, il ne fait aucun doute pour Philippe Ménard, reprenant les éléments déjà mis en évidence par Ch. Livingston, que Gautier Le Leu était un jongleur ou un ménestrel¹⁴ : « Nous savons que Gautier le Leu, auteur du *Prestre teint* et *Connebert*, où les prêtres sont particulièrement maltraités, était un jongleur allant de ville en ville ». Et si nous le savons, c'est notamment parce que Gautier « se présente comme un jongleur au début du *Prestre teint*, où il fait allusion à sa vie nomade et à une mésaventure survenue à Orléans¹⁵ ».

§8 Le fabliau du *Prêtre teint*, rappelons-le, est conservé dans une seule copie qui n'est pas le manuscrit de Nottingham, mais celui de Berlin (ms. C), et il est attribué à Gautier Le Leu sur la foi d'un autre fabliau du même auteur, *Connebert*, qui commence ainsi : « Gautiers, qui fist del Prestre taint, / Tant a alé qu'il a ataint / D'un autre prestre la matiere » (v. 1-3). La réelle proximité entre le *Prêtre teint* et *Connebert*, sur laquelle on reviendra, est ainsi doublement mise en évidence, à la fois de manière assez vague en renvoyant à un personnage ou un thème commun (« un autre prestre ») et de manière beaucoup plus précise par l'identité d'auteur.

§9 Le prologue du *Prêtre teint* (v. 1-30) est à certains égards un prologue de fabliau comme beaucoup d'autres, ainsi quand il promet le récit d'une « aventure » advenue il y a peu dans la ville d'Orléans, ce qui rappelle par exemple le prologue des *Braies au Cordelier*¹⁶, ou encore en instaurant dans son propos liminaire une forme de « tension entre deux exigences plus ou moins incompatibles », d'une part la transmission orale d'une histoire vraie, d'autre part la « stylisation de la parole par le vers¹⁷ », en évoquant

¹⁴Je considère pour ma part les deux désignations (*jogleor* et *menestrel*) peu ou prou comme équivalentes, même si elles peuvent renvoyer à des statuts assez différents, selon que le jongleur ou le ménestrel travaille à son compte, se déplaçant de ville en ville ou de château en château, comme cela semble le cas de Gautier le Leu, ou bien est attaché au service d'un seigneur pour une durée plus ou moins longue : voir à ce propos Silvère Menegaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Champion, 2005, en particulier p. 219-228.

¹⁵Philippe Ménard, *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1983, respectivement p. 127 et 89.

¹⁶« Metre vueil m'entente et ma cure / A fere un dit d'une aventure / Qu'avint a Orlens la cité », *Les Braies au cordelier*, ms. A, NRCF, t. III, n° 17, p. 218.

¹⁷Emmanuelle Baumgartner, « Titre et nom d'auteur : le cas des fabliaux », *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, éd. E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002,

« la rime fresche et novele » :

Il est bien droiz que je retraie,
 Puis que nus hons ne m'en deloie,
 D'une aventure que je sai
 Qu'avint en l'entree de mai
 A Orlens la bone cité,
 Ou j'ai par meinte foiz esté.
 L'aventure est et bone et bele
 Et la rime fresche et novele,
 Si con je la fis l'autre jour
 A Orlens ou fui a sejour. (v. 1-10)

§10

Ce long prologue –trente vers au total, ce qui est tout à fait inhabituel dans le cas d'un fabliau –a néanmoins attiré depuis longtemps et à juste titre l'attention de la critique, pas seulement pour sa longueur¹⁸. De fait, même si les termes de *jogleor* ou de *menestrel* y brillent par leur absence, à la différence par exemple du prologue des *Trois aveugles de Compiègne* de Cortebarbe ou de celui du *Prêtre et Alison*¹⁹, l'auteur du texte,

t. I, p. 53-75, dont je me permets de citer un peu plus longuement la p. 68 : « D'une certaine manière, le fabliau est un genre en tension entre deux exigences plus ou moins incompatibles. Son originalité est de prendre comme matériau des histoires d'aujourd'hui ou d'avant-hier, transmises oralement, si possible par les témoins, voire par les héros, ce qui en assure cette vérité si souvent revendiquée au mépris de toute vraisemblance. Le rôle des "auteurs" serait alors d'ajouter un maillon à la chaîne de l'oralité. Mais l'opération ne peut se légitimer, et légitimer l'éventuelle reconnaissance qu'est la mise en recueil, que si la dimension esthétique, la stylisation de la parole par le vers, entrent en jeu. D'où la fréquence des débuts de fabliaux qui soulignent la peine mise, l'art et l'artifice du *rimoier* (un terme clé), de ce travail du vers qui, tout en maintenant la fiction de la performance orale, assure la promotion au statut de texte littéraire de ce qui n'est bien souvent que bonne blague, histoire croustillante ou carrément obscène, bon tour fait à des victimes désignées d'avance. »

¹⁸Voir notamment Willem Noomen, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, 35, 1992, p. 313-350, en particulier p. 317-318 et 327-330.

¹⁹« Une matere ci dirai / D'un fabel que vous conterai. / On tient le menestrel a sage / Qui met en trover son usage, / De fere biaux dis e biaux contes / C'on dit devant dus, devant contes. / Fabel sont bon a escouter, / Maint duel, maint mal font mesconter / E maint anui e maint mesfet. / Cortebarbe a cest fabel fet, / Si croi bien qu'encor l'en soviegne » (*Fabliaux du Moyen Âge*, éd. J. Dufournet, p. 312, v. 1-11). Dans ce prologue, le narrateur qui s'exprime à la première personne (v. 1-2 en particulier) ne se confond pas avec l'auteur, Cortebarbe, désigné à la troisième personne (v. 10) et, implicitement mais tout à fait clairement, assimilé à un « menestrel » (v. 3), ici caractérisé exclusivement par ses capacités d'invention poétique (« trover », « fere biaux dis e biaux contes », v. 4-5). Inversement, dans le prologue du *Prêtre et*

qui parle ici à la première personne et se confond avec le narrateur, s'y présente, d'une part, et comme le poète qui a *fait* « la rime fresche et novele » (v. 8), et comme le récitant qui la *dit* (v. 30), ce qui correspond bien aux compétences d'un jongleur, à la fois auteur et interprète, comme on en connaît beaucoup d'autres²⁰ ; d'autre part comme un personnage itinérant, ayant coutume de faire étape dans la ville d'Orléans et de séjourner à l'auberge, et pauvre²¹, puisque dans cette auberge il a dépensé tout son argent, ou tous ses vêtements (« Tant i sejoinai et tant fui / *Que* mon mantel menjai et bui / Et une cote et un sercot », v. 11-13), ce qui revient d'autant plus au même ici que non seulement pour tout un chacun les vêtements pouvaient servir de monnaie d'échange (voir plus loin à propos des *Trois dames de Paris*), mais qu'en outre les jongleurs, comme en témoignent de nombreux exemples littéraires, voyaient volontiers leurs services rétribués par le don de vêtements²².

§II

Pour ne donner qu'un exemple de cette dernière pratique, sans quitter le domaine du fabliau, on peut citer le passage suivant du *Vilain au buffet*, où il est question d'un comte qui, ayant réuni sa cour, organise un concours de *trufes*, autrement dit de « blagues », entre les ménestrels présents :

Li cuens a fait crier entreus
 Et fait savoir as menestreus,
 Qui la millour trufe saroit
 Faire ne dire, qu'il aroit
 Sa robe d'escarlade nueve.
 L'uns menestrez a l'autre rueve
 Faire son mestier tel com sot :
 L'un fait l'ivre, l'autre le sot,
 Li uns bale, li autre note,
 Et li autres dist la riote,
 Et li tiers dist la genglerie;
 Cil qui vivent de jonglerie

Alison, c'est bien le narrateur, toujours distinct de l'auteur, qui est qualifié de *menestrel* : « Il sont mais tant de menestreus / *Que* ne sai a dire des quels / Ge sui, par le cors saint Huitace ! / Guillaumes, qui sovent se lasse / En rimer et en fabloier, / En a un fait qui molt est chier » (*NRCF*, t. VIII, n° 91, p. 195, v. 1-6).

²⁰On peut penser par exemple à Colin Muset, pour la poésie lyrique.

²¹Sur la pauvreté comme caractéristique de la figure du jongleur, ou plutôt d'une certaine figure de jongleur, que j'ai appelé ailleurs « le jongleur des rues », particulièrement représentée dans les fabliaux, voir S. Menegaldo, *Le jongleur*, op. cit., p. 464-481.

²²Voir S. Menegaldo, *Le jongleur*, op. cit., p. 238-239.

Viellent par devant le conte,
 Et teus i ot qui fabliaus conte;
 Et li autres dist l'erberie,
 Ou il a mainte gaberie :
 Et si i a mainte risee. (v. 143-159)²³

§12

Comme j'ai eu l'occasion de le signaler ailleurs²⁴, ce passage du *Vilain au buffet* –notamment quand il mentionne « l'erberie » (c'est-à-dire le *Dit de l'herberie* de Rutebeuf, ou un texte similaire, qui est ce qu'on peut appeler un monologue dramatique, mimant le boniment d'un vendeur d'herbes médicinales et autres remèdes miracles), ou quand il note que « L'un fait l'ivre, l'autre le sot » –met particulièrement en évidence la dimension théâtrale que peut prendre l'art du jongleur, qui ne se limite donc ni à la musique, ni au chant, ni à la récitation; dimension théâtrale qui concerne aussi, assurément, les « fabliaus » que les ménestrels ne se contentent pas de *conter* mais qu'ils interprètent également de la voix, de la mimique et du geste –les accointances du genre avec le théâtre étant bien connues²⁵. Enfin et surtout, pour ce qui nous intéresse ici, le passage montre bien que « Cil qui vivent de jonglerie » peuvent voir leur travail rétribué par le don d'un vêtement, puisque celui qui trouvera « la millour trufe » recevra la « robe d'escarlante nueve » du comte.

§13

On peut se demander néanmoins dans quelle mesure le prologue du *Prêtre teint* nous donne effectivement des informations sur son auteur réel (qu'il s'agisse ou non, d'ailleurs, de Gautier Le Leu), ou si l'on n'aurait pas plutôt affaire à une sorte de portrait plus ou moins convenu, topique. De fait, tout le passage, loin probablement de nous livrer une anecdote aussi authentique que banale mettant aux prises l'auteur et un aubergiste orléanais indélicat, semble jouer de manière très littéraire sur un certain nombre de stéréotypes (ainsi la figure du « jongleur des rues », évoquée ci-dessus) et d'allusions, le poète offrant ainsi à son public, par une sorte de mise en abyme, une *aventure* orléanaise

²³NRCE, t. V, n° 52, p. 308-309 (nous citons le texte critique, les variantes ne présentant pas d'intérêt particulier). De manière significative, ce fabliau a également été publié, avec traduction, dans *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, éd. et trad. W. Noomen, Louvain, Peeters, 2003, p. 312-335.

²⁴S. Menegaldo, « Les jongleurs et le théâtre en France au XIII^e siècle, leurs activités et leur répertoire », *Romania*, 128, 2010, p. 46-91, ici p. 49-51.

²⁵Voir notamment sur ce sujet les travaux de Rosanna Brusegan, de Brian Levy et de Michel Rousse, par exemple : R. Brusegan, « Les fabliaux en performance et le rire de l'évêque », *L'étude des fabliaux après le « Nouveau recueil complet des fabliaux »*, éd. O. Collet, F. Mailliet et R. Trachsler, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 163-193; B. Levy, « Du fabliau à la farce : encore la question performancielle ? », *Reinardus*, 15, 2002, p. 87-100; M. Rousse, « Le dialogue : du théâtre au fabliau », *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, éd. C. Denoyelle, Orléans, Paradigme, 2013, p. 117-140.

le concernant en guise de préambule à celle qu'il va raconter ensuite à propos d'autres personnages, « cele *aventure* d'ouen, / Devant la feste saint Johan, / Qu'*avint* en la cité d'Orliens » (v. 31-33; c'est moi qui souligne, pour mettre en évidence le polyptote), aventure dont la véracité est d'autant plus garantie qu'elle associe narrateur et protagonistes dans le même espace (Orléans) et presque la même temporalité (*ouen*, c'est « cette année », autrement dit il n'y a guère longtemps, et possiblement à un moment où l'auteur était à Orléans, ville où il a « par meinte foiz esté »).

§14

Il faut souligner à cet égard à quel point le prologue affiche sa nature discursive et sa « littérarité », en jouant non seulement sur les mots – ainsi avec la rime bien connue *couste* / *Pentecouste* (v. 23-24), dont on trouve une occurrence célèbre au début du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, ou en insistant sur l'art de *conter* (v. 19 et 22) de *l'oste*, qui apparaît ainsi comme une sorte de double avide du conteur (tout conteur – jongleur – n'est-il pas vénal ?) –, mais aussi et surtout en jouant sur les allusions littéraires et notamment les allusions à d'autres fabliaux. Ainsi l'évocation d'un client d'auberge mangeant et buvant tous ses vêtements peut-elle faire penser à la première partie des *Trois dames de Paris* de Watriquet de Couvin (fabliau tardif en l'occurrence, daté par l'auteur de 1321, mais qui reprend peut-être une histoire plus ancienne), où trois bourgeoises passent toute une journée 'entre filles' à la taverne, à boire et à manger, jusqu'à ne plus avoir de quoi payer et, à minuit, complètement saoules, devoir abandonner au serveur quelques-uns de leurs vêtements « de gage a l'escot²⁶ ». Ainsi la mise en scène d'un aubergiste faisant payer tous ses services, « Neïs le sel qu'el pot remet, / Les auz, le verjus et la leigne » (v. 20-21), ne manque-t-elle pas d'évoquer, comme l'a déjà remarqué Roy Percy, le fabliau intitulé *Le Prêtre et le chevalier*, où le premier accepte avec mauvaise grâce d'héberger le second en monnayant là aussi le moindre de ses services, jusqu'à ce que son avidité se retourne contre lui²⁷. Enfin, que l'auteur jongleur apparaisse comme le héros de sa propre histoire, aussi insignifiante soit-elle en l'occurrence, fait signe vers deux autres fabliaux où se produit ce même phénomène remarquable : non seulement *Boivin de Provins* (*Fabliaux du Moyen Âge*, éd. J. Dufournet, p. 234-253), exemple aussi curieux

²⁶Watriquet de Couvin, *Les Trois dames de Paris*, NRCF, t. X, n° 122, p. 97-113, v. 153.

²⁷Voir Roy J. Percy, « Fabliau intertextuality : some connections between related comic narratives », *Reinardus*, 20, 2007-2008, p. 51-66, spécialement les p. 55-57 qui discutent des liens entre le *Prêtre teint* et *Le Prêtre et le chevalier*, en pointant notamment la présence dans les deux textes du mot *leigne* ou *laine* (*Le Prêtre et le chevalier*, NRCF, t. IX, n° 103, p. 69-124, v. 356), c'est-à-dire « bois de chauffage » (du latin *lignum*), qui, quoique mal compris dans le NRCF, n'est peut-être pas si « rare » qu'il suffise à confirmer un lien effectif entre les deux textes : quoi qu'il en soit, demeure la similitude des situations, qui est indéniable.

que bien connu où l'identité entre auteur et personnage ne se révèle qu'au tout dernier vers (et dans le seul ms. *A*)²⁸, à la manière d'une chute inattendue, et marquant en même temps, comme le dit fort bien Michel Zink, « le point extrême d'une double tendance des fabliaux », celle consistant « à faire du narrateur un garant de la véracité du récit en imaginant, sinon qu'il en a été le témoin, du moins qu'il en a eu connaissance dans la ville même et au moment même où l'aventure s'est produite » (ce qui correspond exactement au prologue du *Prêtre teint*), et celle visant « à imposer une image du conteur de fabliau qui se rapproche de celle du personnage de fabliau²⁹ » ; mais aussi le fabliau moins connu des *Trois chanoinesses de Cologne*, encore de Watriquet de Couvin, qui se met carrément en scène comme *menestrel* et poète, faisant la rencontre dans une église de Cologne de trois accortes chanoinesses³⁰ qui l'invitent à partager un bon déjeuner avec elles et à les distraire avec ses « bons mos³¹ ».

§15

Un détail topographique suffit à lui seul, me semble-t-il, à exprimer cette tension entre l'authenticité de l'anecdote touchant l'auteur (et, aussi bien, ses personnages, ce qui suffit d'ailleurs à faire naître le soupçon) et la construction littéraire : c'est la mention de la « bone cité » d'Orléans (qui était assurément une ville importante au XIII^e siècle et jouissant d'une notoriété certaine), particulièrement insistante dans le prologue, qui peut produire – et vise sans doute à produire – un effet de véridiction, mais qui en même temps revêt pour tout lecteur ou auditeur de fabliaux un tant soit peu assidu une dimension quelque peu topique, eu égard non seulement aux liens que l'on connaît entre le fabliau et la ville³² (ville du Nord notamment, mais pas seulement), mais aussi à la

²⁸La seule autre copie connue de *Boivin de Provins*, qui constitue en fait une autre version du fabliau, conservée dans le ms. *P*, ne présente pas cette assimilation finale entre le personnage et l'auteur : voir la transcription diplomatique des deux manuscrits dans *NRCE*, t. II, n° 7, p. 77-105. Pour une comparaison détaillée des deux versions, qui revient sur les conclusions de Jean Rychner, voir Gabriel Bianciotto, « Y a-t-il un "sens" à une *dégradation* ? À propos de *Boivin de Provins* », *Reinardus*, 10, 1997, p. 17-43.

²⁹Michel Zink, « Boivin, auteur et personnage », *Littératures*, 6, 1982, p. 7-13, citations p. 9-10.

³⁰C'est-à-dire, d'après la définition qu'en donne le *Dictionnaire du Moyen Français* en ligne, une femme « noble qui, sans faire de vœux, vit en communauté sous une règle ».

³¹Watriquet de Couvin, *Les Chanoinesses de Cologne*, *NRCE*, t. X, n° 121, p. 83-96, v. 97 ; également publié dans *Le jongleur par lui-même*, éd. cit., p. 228-243. Sur les deux fabliaux de Watriquet, je me permets de renvoyer à S. Menegaldo, « Trois femmes, deux villes, un ménestrel. Les fabliaux en diptyque de Watriquet de Couvin », *Le Moyen Âge*, 123, 2017, p. 571-587.

³²Voir notamment G. Bianciotto, « Le fabliau et la ville », *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium, Münster 1979, Proceedings*, éd. J. Goossens et T. Sodmann, Köln / Wien, Böhlau, 1981, p. 43-65, qui constate p. 51 qu'« un fabliau sur trois au moins situe clairement son action dans un décor urbain ». Voir aussi Marie-Thérèse Lorcin, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Champion, 1979, p. 7-11.

localisation explicitement orléanaise des *Braies au Cordelier* (dont le début a été cité ci-dessus) ou encore, bien évidemment, de *La Bourgeoise d'Orléans* dont l'héroïne, « nee et norrie [...] d'Orliens » est flanquée d'un mari « riche et menant a desmesure » (NRCF, t. III, n° 19, p. 366, v. 3 et 5). Dans ce dernier fabliau, comme dans le *Prêtre teint* d'ailleurs, le toponyme urbain apparaît associé à l'idée d'opulence, une opulence dont le jongleur désargenté mis en scène dans le prologue aimerait pouvoir profiter, comme on peut le supposer.

§16

En outre, dans le cas de Gautier Le Leu, dont la production est pour une grande part étroitement associée au Hainaut belge, on l'a dit, la mention d'Orléans peut également poser question sur ce plan et constituer un élément parmi d'autres amenant à douter de la paternité du *Prêtre teint*, un point de vue autrefois défendu avec force par Maurice Delbouille dans deux articles de 1932 et 1954, qui développent des arguments me semble-t-il plutôt convaincants³³, en rappelant notamment que l'on connaît un certain nombre de fabliaux conservés dans des versions différentes (jusqu'à trois avec *Le Moine sacristain*)³⁴ et que l'on ne retrouve dans le *Prêtre teint* (plus exactement, dans la copie du *Prêtre teint* conservée dans le ms. C) aucun des éléments caractéristiques de la langue et du style de Gautier Le Leu³⁵, ce qui exclurait même la possibilité d'un remaniement visant à gommer les traits hennuyers du texte, ainsi que Ch. Livingston en avait émis l'hypothèse³⁶. Aussi

³³Maurice Delbouille, « Problèmes d'attribution et de composition. III. Le fabliau du *Prestre teint* est-il l'œuvre de Gautier le Leu ? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, II, 1932, p. 591-597, article auquel répond Ch. Livingston dans son éd. de 1951, p. 101-114, auquel répond à son tour M. Delbouille, « Le fabliau du *Prestre teint* conservé dans le manuscrit Hamilton 257 de Berlin n'est pas de la main de Gautier le Leu », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 32, 1954, p. 373-394.

³⁴Voir *Le Moine Sacristain* ou *Le Sacristain* dans NRCF, t. VII, n° 74, p. 1-189. Le fabliau de *La Male Honte* est également conservé dans deux versions différentes (voir NRCF, t. V, n° 43, p. 83-134); de même pour *Boivin de Provins*, si l'on en croit les analyses de G. Bianciotto, ou pour le fabliau du *Meunier et les deux clercs* (NRCF, t. VII, n° 80, p. 271-305), dont les deux versions sont elles-mêmes une autre version de *Gombert et les deux clercs*; etc. Sur cette question, l'étude fondamentale reste celle de J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Genève, Droz, 1960.

³⁵« J'ai vainement cherché dans les rimes, dans le style, dans la phonétique, dans la morphologie et dans le vocabulaire de ce texte l'écho des tics de Gautier. Pas une des associations de mots familières à ce rimeur ne reparait, pas une de ses formules coutumières, pas un de ses wallonismes, pas un de ses termes régionaux ou populaires. Rien, absolument rien dans ce texte n'incite à croire qu'il puisse être de la main de Gautier. Au contraire, toute une série de faits positifs indiquent qu'il fut écrit à Orléans, par un jongleur qui fréquentait cette cité, dans une langue et dans un style qui n'ont rien de commun avec la langue et le style de Gautier. » (M. Delbouille, « Le fabliau du *Prestre teint* », art. cit., p. 390-391)

³⁶« En somme, quand on considère l'hypothèse de [Ch. Livingston] selon laquelle le texte du manuscrit Hamilton serait une édition française d'un fabliau de Gautier, on est conduit à conclure que si elle était exacte, les remanieurs auraient réussi non seulement à franciser le poème, mais à y effacer toute trace de la

ferme soit-elle, la conclusion de M. Delbouille à son article de 1954 – « le *Prestre teint* du manuscrit Hamilton n'est pas de la main de Gautier le Leu », qui serait donc, faut-il ajouter, l'auteur d'une autre version, perdue, du même fabliau (possiblement dépourvue du fameux prologue) – n'a pourtant pas été reçue avec l'unanimité qu'elle pouvait espérer, comme en témoignent les attitudes divergentes des éditeurs récents de ce texte quant à ce refus d'attribution³⁷. Sans en faire explicitement un argument contre l'attribution à Gautier Le Leu, M. Delbouille pointe en outre, à la fin de son article de 1932, la difficulté que peut poser la présence du toponyme orléanais chez un auteur par ailleurs exclusivement hennuyer et considère qu'il « faut abandonner l'idée d'un Gautier ayant séjourné à plusieurs reprises en la cité d'Orléans, d'où il aurait rapporté un jour l'histoire du *Prêtre teint*³⁸ ».

§17

On voit donc finalement les questions que soulève cette mise en scène initiale de l'auteur en jongleur, qui ne va pas de soi : plusieurs versions d'auteurs différents du *Prêtre teint* ont-elles existé, comme c'est le cas pour d'autres fabliaux ? La seule qui nous soit parvenue, celle du ms. C, peut-elle être attribuée à Gautier Le Leu, quoique dépourvue, d'après M. Delbouille, de tous les traits caractéristiques de son style ? Gautier, alors que l'essentiel de sa production accuse un caractère nettement local correspondant au Hainaut belge, a-t-il pu exercer son activité dans d'autres contrées, par exemple à Orléans ? La figure d'auteur et de jongleur mise en scène dans le prologue du *Prêtre teint* a-t-elle le moindre rapport avec l'auteur réel Gautier Le Leu, ou n'importe quel autre auteur ? Aussi topique soit-elle, aussi incertains que soient ses rapports avec toute réalité biographique, il est assuré en revanche que cette mise en scène participe, au moins indirectement, de la définition ou du cadrage générique du récit qu'elle est chargée d'introduire, récit lui-même étroitement lié à la société et à la sociabilité urbaines, au temps présent ou encore à l'importance de la dimension économique dans les relations interpersonnelles – qu'il s'agisse du jongleur et de l'aubergiste ou des acteurs de l'*aventure*, à commencer par la marguillière entremetteuse, qui se fait payer ses services par le prêtre luxurieux (v. 120-121). Ainsi y a-t-il probablement, entre le prologue du *Prêtre teint* et le récit proprement dit, un lien beaucoup plus nécessaire qu'on pourrait le penser au premier abord.

personnalité du poète et qu'ils en auraient fait même un texte où se reflètent un usage linguistique, une versification, un lexique, une grammaire, une phonétique, un style et un milieu absolument différents de ce que l'on trouve dans ses œuvres. » (M. Delbouille, « Le fabliau du *Prestre teint* », art. cit., p. 394).

³⁷Mentionné sans autre commentaire par J. Dufournet p. 365 de son anthologie, ce refus d'attribution de M. Delbouille est brièvement discuté dans l'anthologie de L. Rossi p. 264, mais entériné par le *NRCF*, t. VII, p. 309-310.

³⁸M. Delbouille, « Problèmes d'attribution et de composition. III. Le fabliau du *Prestre teint* est-il l'œuvre de Gautier le Leu ? », art. cit., p. 597.

CHOQUER, PROVOQUER, SECOUER SON PUBLIC : CONNEBERT ET LE PRÊTRE TEINT

§18

Plusieurs critiques, à commencer par Ch. Livingston, ont été frappés par certains traits considérés comme caractéristiques de l'œuvre de Gautier Le Leu, à commencer par sa « violence » ou sa virulence et son « pessimisme profond³⁹ » :

Verdeur d'expression, obscénité énorme, violence et hardiesse souvent poussée jusqu'à l'impudence, satire mordante et cynisme d'esprit qui se joint à un pessimisme profond, tels sont les traits essentiels de cette œuvre et à travers eux nous pouvons entrevoir la figure originale et forte de leur auteur (éd. cit., p. 129).

§19

Plus récemment, dans une intéressante étude de synthèse sur notre auteur, François Berriot note à son tour que « l'image que Gautier donne de la société humaine est singulièrement sombre », dominée par « l'intérêt matériel, la brutalité et, plus que tout, la sensualité ». Après avoir relevé, à propos de sexualité, que « l'œuvre de Gautier pose un véritable problème, tant la glorification du "con" y est insistante et énigmatique », en particulier bien sûr dans *Du con*, « véritable chef-d'œuvre d'humour et de liberté » (ce qui est incontestable !), F. Berriot constate encore que Gautier donne une assez piètre idée de « la pratique religieuse contemporaine » (notamment dans *La Veuve*, en mettant en scène des « superstitions et [d]es comportements relevant du paganisme ») et surtout que « peu de conteurs [...] sont allés aussi loin dans la dénonciation de l'immoralité et de l'irrégion des ecclésiastiques » et l'expression d'une véritable « haine du prêtre » (« haine profonde pour les prêtres » dit déjà Ch. Livingston dans son éd. cit., p. 127), voire dans la « contestation du christianisme » qui s'exprime ou s'exprimerait dans le curieux apologue –Gautier parlant lui-même de « proverbe » (v. 1) ou de « conte » (v. 8) –intitulé *De Dieu et du pêcheur*⁴⁰.

§20

Pessimisme et provocation, tels pourraient donc être les maîtres mots d'une œuvre qui cherche certainement à faire rire son public (encore que dans certains cas, comme celui de *Connebert*, on puisse en douter...), mais peut-être plus encore à le secouer, le choquer avec des fabliaux (ou assimilés) où l'obscénité ou bien la scatologie sont particulièrement appuyées (évidemment dans *Du con*, vibrant panégyrique du sexe féminin, mais aussi dans *Le Sot chevalier* ou *Les Deux vilains*), où la violence peut tourner au sadisme (encore *Connebert*), où un anti-cléricalisme virulent, une véritable « haine du

³⁹ « Pessimisme puissant », dit pour sa part P. Ménard, *Les fabliaux*, op. cit., p. 225.

⁴⁰ François Berriot, « Les Fabliaux de Gautier le Leu », *Spiritualités, hétérodoxies et imaginaires. Études sur le Moyen Âge et la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 249-258, citations p. 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257.

prêtre » (toujours *Connebert*, mais aussi le *Prêtre teint* : voir plus loin) va de pair avec une forme d'irrégion, de « contestation du christianisme », dans *De Dieu et du pêcheur*, qui va jusqu'à représenter dans une étonnante image finale un Christ incapable de faire régner la justice ni de rivaliser avec la Mort, « estrais et lassés » (v. 239) et atteint de la « morille » (v. 240), sorte de dysenterie (dont la mention a peut-être une valeur figurée ici, mais difficile à préciser⁴¹).

§21

Peut-être parce que la dimension ou l'intention comique paraît particulièrement absente dans son cas⁴², le fabliau de *Connebert* (ou du *Prêtre qui perdit les couilles*, titre plus explicite⁴³) donne une assez bonne idée de cette noirceur et de cette virulence. L'histoire, celle du cruel châtement infligé par un forgeron cocu à un prêtre libidineux, est très proche de celle du *Prêtre teint* – ainsi que du *Prêtre crucifié* (*Fabliaux du Moyen Âge*, éd. J. Dufournet, p. 162-167), qui nous servira aussi de comparaison – mais s'en distingue à première vue par son pessimisme et son sérieux⁴⁴. *Connebert*, en effet, donne d'emblée une vision très négative du personnage du prêtre Richard « Qui molt estoit fox et musarz » (v. 22), présenté comme un véritable fléau pour sa paroisse, abusant de sa noblesse – car il est « de haute gent » (v. 31), s'opposant ainsi au forgeron « de bone gent » (v. 43) – et de son argent (v. 32) pour cocufier « maint prodome » (v. 30) voire tous les maris : « Li prestres toz nos desonore », rappelle le mari v. 69 avant d'entreprendre de se venger.

⁴¹Pierre-Yves Badel, « Gautier Le Leu et le conte de *La mort parrain* », *Romania*, 125, 2007, p. 497-511. Sans manquer de relever la crudité de l'image finale où Jésus quitte le pêcheur (Envie) « sans pisçons » mais avec la « morille » (p. 510), Badel s'interroge tout de même, à la suite de Félix Lecoy, sur le caractère effectivement subversif du texte, qui n'est peut-être pas si puissant étant donné son caractère traditionnel et l'utilisation de récits similaires dans le cadre de la prédication (p. 505-506).

⁴²Rappelons que si beaucoup de fabliaux sont en effet comiques, peu d'entre eux affichent clairement cette intention, comme c'est le cas par exemple dans le prologue de *Baillet le savetier* ou le *Prêtre au lardier*, où le narrateur dit explicitement raconter son histoire « afin qu'en s'en rie » (*Fabliaux du Moyen Âge*, éd. J. Dufournet, p. 90, v. 3).

⁴³Le titre du *Prêtre qui perdit les couilles* se trouve dans le ms. G (f. 345va), tandis que *Connebert* est le titre donné par le ms. B (f. 156vb : *Ci commence de Connebert*), titre qui fait certes écho au v. 170 (« Et Conneberz fu repeüz »), mais qui en dehors de cet écho ponctuel et assez cryptique (sauf pour les connaisseurs de Gautier Le Leu) s'explique tout de même assez mal, sauf à considérer, encore une fois (voir note 11), qu'il opère comme une sorte de signature.

⁴⁴Sur *Connebert*, voir notamment les analyses de Daron Burrows, *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux. Anticlerical Satire and Lay Identity*, Oxford / New York, Peter Lang, 2005, en particulier p. 108-115 et p. 166-190 (sur la castration); de Larissa Tracy, « The Uses of Torture and Violence in the Fabliaux : When Comedy crosses the Line », *Florilegium*, 23, 2006, p. 143-168 (en ligne); de Martina Di Febo, « Sul Connebert di Gautier le Leu : satira e parodia delle metonimie cortesi », *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, éd. F. Benozzo et al., Ariccia, Aracne, 2012, p. 341-355 (je remercie l'auteure de m'avoir communiqué son étude).

§22

Quant au mari cocu, même s'il est dit « de bone gent », il n'apparaît pas franchement plus sympathique en exerçant sur Richard une vengeance particulièrement sadique, qui oblige ce dernier à s'émasculer lui-même ou bien à mourir dans l'incendie de la forge, tandis que le texte marque une insistance obscène sur les « couilles » du prêtre – on compte en effet une quinzaine d'occurrences du terme, mentionné dès le prologue, à titre en quelque sorte publicitaire, « Gautiers qui fist del Prestre taint » se proposant de conter « D'un autre prestre la matiere / Qui n'ot mie la coille entiere » (v. 3-4) et « Par qui il reçut si grant dame / Qu'il en porta lo vit sanz coille » (v. 14-15) – d'abord clouées par le scrotum sur l'*estoc* (v. 236, souche servant d'enclume) du forgeron, puis coupées au rasoir, enfin rôties dans l'incendie et dévorées par des chiens. Une telle insistance, qui peut sembler choquante (mais était-ce bien le cas au Moyen Âge, voilà qui est difficile à dire), se démarque en tout cas du même châtiment tel qu'il est décrit, de façon beaucoup plus laconique, brièveté du fabliau aidant, dans le *Prêtre crucifié* (qui compte tout juste cent vers), où le geste de castration apparaît d'autant plus abstrait qu'il est total : « Que vit et coilles li trencha / Qu'è onques rien ne li lessa / Qu'è il n'ait tout outre trenchié » (v. 71-73). De même, la focalisation sur les parties génitales, la nudité et plus généralement le corps du prêtre dans le *Prêtre crucifié* et le *Prêtre teint* (où la castration se limite à une menace du mari) opère-t-elle sur un plan largement et peut-être avant tout symbolique, où la figure du prêtre luxurieux, adoptant la posture du crucifix par simple dissimulation (d'où cette curiosité de deux fabliaux se déroulant chez un artisan, sculpteur ou teinturier, fabriquant des crucifix...), est mise en comparaison et en contradiction avec celle du Christ qui devrait lui servir de modèle⁴⁵, alors que dans *Connebert* la description de l'auto-émasculatation semble opérer sur un plan beaucoup plus littéral, les couilles ne représentant rien d'autre que ce qu'elles sont, une partie du corps voire une sorte d'objet subissant diverses atteintes douloureuses et dégradantes, étant finalement réduites à l'état de nourriture pour chien. Ainsi, c'est près de la moitié du texte (v. 187-314) qui est consacrée au châtiment du prêtre, dont la castration s'accompagne encore d'une bastonnade (v. 191), d'une proposition de rançon⁴⁶, enfin et surtout d'une justification et même d'une légalisation⁴⁷, la vengeance du mari commençant avec une plainte auprès

⁴⁵Voir D. Burrows, *The Stereotype of the Priest*, op. cit., p. 112-115, qui montre bien comment les deux prêtres, dans ces fabliaux, « attempt, in posing as crucifixes, the *imitatio Christi* which should have defined their existence from the outset » (p. 114).

⁴⁶« Je vos donrai bien deus cenx livres » (v. 207), ce qui est une somme énorme (et une façon de rappeler la richesse du prêtre, déjà soulignée v. 32), dit Richard au forgeron, qui lui répond : « [...] De vostre avoir / Ne quier je ja denier avoir, / Mais vo coille qui maintes foiz / Me bat mon cul sor mon defoiz, / Et en avra ja mal gerredon, / Se Dex me face voir pardon. » (v. 209-214)

⁴⁷Voir D. Burrows, *The Stereotype of the Priest*, op. cit., p. 164-165.

des membres de sa famille (d'ailleurs sans effet, puisque ces derniers refusent de l'aider) et surtout se terminant par un jugement final de la « cort » (de justice) répondant à une autre plainte, celle que dépose le prêtre Richard une fois guéri :

Qant li termes fu trespassez
 Qu'il fu gariz et respassez,
 Si s'en ala clamer a cort,
 Mais il n'i ot ne lonc ne cort
 Qu'il ne deïst trestot a hait :
 Si lor aïst Dex, bien a fait !
 Car fussent or si atorné
 Tuit li prestre de mere né
 Qui sacrement de mariage
 Tornent a honte et a putage ! (v. 299-306)⁴⁸

§23

En s'attardant si longuement sur le châtiment mérité (dit le texte) du prêtre, d'autant plus qu'il prend place dans un contexte (forge, incendie) évoquant clairement l'enfer⁴⁹, *Connebert* semble, du moins à première vue, aller beaucoup plus loin que le *Prêtre crucifié*, où la castration, même effective et elle aussi associée à une bastonnade (v. 84-86) et une rançon (plus vraisemblable) de quinze livres (v. 90-91), est évoquée bien plus rapidement, sans cette accumulation de détails scabreux ; ou, bien évidemment, que le *Prêtre teint*, où le mari cocu se contente de menacer le prêtre de castration, sans que celle-ci soit effective. Néanmoins, l'anticléricisme du *Prêtre teint* est aussi très virulent, et le personnage du prêtre luxurieux particulièrement odieux : entièrement dominé par ses passions, ou plutôt ses vices – non seulement la *luxuria* et l'*avaritia*, qui sont les deux éléments clés du stéréotype du prêtre, d'après Daron Burrows⁵⁰, mais aussi la *gula* (v. 321, 413) et plus encore l'*ira*, la colère voire la « rage » (v. 188) à laquelle le personnage cède à plusieurs reprises (et en particulier dans la scène étonnante où, de frustration, il jette contre le mur ou piétine divers objets, v. 74-85) –, ce dernier, épris de la femme de son voisin, qui pourtant ne lui a toujours voulu que du bien (si bien qu'il faut encore ajouter l'ingratitude à ses autres vices), n'hésite pas à recourir aux services de sa marguillière

⁴⁸On notera ici l'ambiguïté induite par le discours indirect libre, ne permettant pas de savoir si le jugement de la cour de justice tient dans le seul v. 302 (ainsi que le comprend l'édition Ch. Livingston), les vers suivants étant à référer au narrateur, ou bien dans l'ensemble des v. 302-306.

⁴⁹M. Di Febo, « Sul Connebert di Gautier le Leu : satira e parodia delle metonimie cortesi », art. cit., p. 353-355 insiste à juste titre sur ce point. Concernant l'équivalence entre forgeron et démon infernal, on pense notamment à la *Navigation de saint Brendan*.

⁵⁰D. Burrows, *The Stereotype of the Priest*, op. cit., p. 77-121.

comme entremetteuse⁵¹, à mentir sans vergogne (v. 210), surtout à abuser de son pouvoir spirituel en le détournant à son usage personnel, qu'il s'agisse de ses menaces d'excommunication (v. 185, 205) ou de sa célébration accélérée de la messe, une fois qu'il a obtenu ce qu'il voulait (v. 188-221); bref, un véritable modèle de mauvais prêtre ! Même si ce n'est qu'à la toute fin du fabliau, lorsque le mari menace de couper « cele coille / Et cel vit qui trop bas pendoille » (v. 437-438) et que le prêtre s'enfuit « la coille enpoignie » (v. 442), image que ne renierait pas un Edika, l'obscénité n'est pas absente non plus et prend même un tour quelque peu blasphématoire, au moins temporairement, en associant explicitement à une représentation du Christ ce qui est habituellement, sinon absent, du moins voilé, comme d'ailleurs dans le *Prêtre crucifié*.

§24

Dans l'étude qu'il a consacrée à ces deux fabliaux, Jean Scheidegger constate en effet :

En introduisant dans une série de crucifix un exemplaire manifestement sexué, exagérément sexué, *Le Prêtre teint* et *Le Prêtre crucifié* soulèvent une double question : celle de la ressemblance entre le prêtre et le Christ, celle ensuite entre le Christ et ses images. (p. 151)

§25

Si, « théologiquement, la question de la sexualité du Christ ne fait pas problème » (p. 154), l'iconographie ne s'en accommode pas si facilement. Il y a donc bien, dit toujours J. Scheidegger, une forme de « scandale », même suivi d'un prompt retour à l'ordre, à exhiber le sexe du Christ :

L'imposture de nos deux prêtres est fondée sur une triple perversion : se dissimulant parmi les crucifix, ils troublent l'ordre naturel qui distingue l'animé de l'inanimé (vivants, ils ne sauraient passer pour des statues de bois), l'ordre moral (lubriques, ils obscurcissent la ressemblance avec le modèle qu'ils devraient imiter, ils s'éloignent du Christ) et l'ordre de la représentation (pour dissimuler le péché dans lequel ils sont tombés, ils prétendent devenir des images christiques⁵²!).

⁵¹Outre son rôle dans la structure du récit (voir plus loin), le personnage de l'entremetteuse (nommée Hersent) offre cet intérêt d'être le support d'une condamnation généralisée de la classe ecclésiastique, qui laisse entendre que n'importe quel membre de l'Église, du « bon reclus » au « bon chanoine » (noter l'antiphrase), pourrait avoir recours à ses services amoureux : « Il n'a el mont prestre ne moigne / Ne bon reclus ne bon chanoine, / Se tant feïst qu'a li parlast, / Que de s'angoise nel getast » (v. 91-94). Même si elle prend une forme moins virulente que dans *Connebert*, c'est bien la même logique d'un anticléricalisme absolu, visant l'ensemble de la catégorie sans exception, qui semble s'imposer ici.

⁵²Jean R. Scheidegger, « Le sexe du Crucifix. Littérature, art et théologie dans *Le Prêtre teint* et *Le Prêtre crucifié* », Reinardus, 7, 1994, p. 143-159, citations p. 151, 154 et 155.

§26

Ainsi, même si la violence sadique et l'obscénité de *Connebert* ne se retrouvent guère dans le *Prêtre teint*, l'anticléricalisme virulent qui s'y exprime n'est-il pas indigne, si l'on peut dire, de Gautier Le Leu ni des efforts qu'il produit souvent pour choquer son public, et le choix d'Éric Hicks, dans son article consacré à « Fabliau et sous-littérature », du *Prêtre teint* comme « texte peut-être le plus inqualifiable » de Gautier Le Leu et à ce titre comme parfait représentant d'un genre qui « se doit d'être grossier, et quant à son message et quant à son art⁵³ » peut-il se justifier dans une certaine mesure – même si dans ce rôle, *Connebert* aurait certainement mieux été à sa place !

§27

Comme on le voit me semble-t-il de manière assez manifeste dans *Connebert*, et peut-être aussi dans le *Prêtre teint*, ce qui confirmerait son attribution à Gautier Le Leu, il y a chez ce dernier une tendance – tendance comparable à certains égards à ce qu'on peut trouver par exemple dans *Trubert*, y compris d'un point de vue purement quantitatif – à repousser les limites du fabliau ou à pousser le fabliau dans ses derniers retranchements, qu'il s'agisse de misogynie (encore n'est-ce pas l'aspect le plus évident, sauf à considérer *Du con* comme une pièce misogynne), mais surtout d'anticléricalisme, de violence, d'obscénité, de scatologie ou encore de l'extraordinaire bêtise de certains personnages (en particulier dans *Le Fol vilain* et *Le Sot chevalier*)⁵⁴. Une tendance que l'on peut également observer par exemple, pour évoquer rapidement un autre cas qui pourrait être développé, dans le fabliau des *Deux vilains*, qui met en scène un quiproquo nocturne et scatologique, suivant une trame qui rappelle d'assez près *Gombert et les deux clercs* (*Fabliaux du Moyen Âge*, éd. J. Dufournet, p. 44-55)⁵⁵, avec des allées et venues d'un lit à l'autre : mais autant dans ce dernier cas obscénité et grossièreté – Gombert se levant pour aller « picier » (le verbe est répété trois fois, v. 85, 92 et 109), plusieurs évocations plus ou moins fleuries de l'acte sexuel – restent des composantes somme toute secondaires d'une histoire qui repose surtout sur le ballet nocturne que mènent ses différents acteurs, autant dans *Les Deux vilains* c'est le ressort scatologique (confusion entre l'orifice buccal et anal, longuement développée, redoublant la confusion que fait l'un des paysans entre son compagnon malade et l'épouse de son hôte) qui apparaît essentiel.

§28

Dans le cas de Gautier Le Leu, il semble donc que l'on puisse tomber d'accord avec la formule d'E. Hicks déjà citée ci-dessus (« un véritable fabliau se doit d'être grossier,

⁵³Éric Hicks, « Fabliau et sous-littérature : regards sur le *Prestre taint* », *Reinardus*, 1, 1988, p. 79-85, citations p. 79.

⁵⁴Pour une mise en évidence de ces traits caractéristiques, voir aussi Aldo Miotto, « I *fabliaux* di Gautier le Leu », *Prospettive sui fabliaux*, Padoue, Liviana, 1976, p. 99-128, qui insiste notamment et à juste titre sur l'importance du thème de la stupidité, p. 113-119.

⁵⁵Ou *Le Meunier et les deux clercs*, fabliau très proche de *Gombert et les deux clercs*.

et quant à son message et quant à son art »), ou du moins sur la première partie de cette formule. Il y a assurément, dans le fabliau en général et spécialement chez Gautier Le Leu, une volonté de grossièreté, visant à la fois à choquer ou secouer le public, et à l'amuser⁵⁶. Une telle grossièreté cependant, peut-être par une manière de contraste plus ou moins recherché, ne concerne pas l'*art* des auteurs de fabliaux qui est bien souvent, y compris chez Gautier Le Leu, aussi élaboré que dans d'autres genres, et sur le plan de la langue et de la versification (notre poète cultivant notamment une rime riche, voire très riche, comme l'ont montré plusieurs études⁵⁷), et sur celui de la construction narrative. Là aussi, cet aspect mériterait développement, mais il n'est certainement pas juste de dire, comme le fait le même E. Hicks, que « les moyens narratifs mis en œuvre par le *Prêtre teint* sont [...] autant de fausses pistes –quantitativement les trois quarts de la narration –dont l'utilité n'est autre que de rallier un ensemble de motifs opaques que l'on ne s'embarrasse pas d'articuler » (art. cit., p. 83), alors que l'intrigue repose, notamment, sur un système de personnages parfaitement structuré par deux binômes antithétiques, le teinturier maître Picon et sa vertueuse et courageuse épouse d'un côté (épouse qui n'hésite pas à faire le coup de poing, v. 54-55, 159-161, 166-167), le prêtre luxurieux et sa marguillière Hersent de l'autre.

RENOUVELER LE GENRE DU FABLIAU

§29

Dans l'introduction de son édition de 1951, Ch. Livingston relève encore, à propos de versification, une curieuse particularité propre aux poèmes de Gautier Le Leu, en tout cas ceux conservés dans le manuscrit *G* (siglé *M* dans l'éd. Ch. Livingston), c'est « la répétition textuelle ou quasi-textuelle de certains vers qui reviennent dans des poèmes différents » (éd. cit., p. 87). Plutôt que d'attribuer ce phénomène à « une véritable paresse d'esprit ou un manque curieux de souplesse », comme l'estime de manière peu amène M. Delbouille, qui fait d'ailleurs de l'absence de telles répétitions dans le *Prêtre teint* un des

⁵⁶Pour revenir à un parallèle esquissé plus haut avec la bande dessinée française relativement récente, il me semble que l'on pourrait mettre Gautier Le Leu, pour caractériser approximativement sa manière, en regard d'auteurs comme Reiser, Edika ou Vuillemin, qui eux aussi poussent ou ont poussé la bande dessinée dans ses derniers retranchements, y compris sur le plan graphique, à la fois pour choquer et pour faire rire leurs lecteurs.

⁵⁷Voir Ch. Livingston, éd. cit., p. 83-87, qui relève cependant que ce trait est moins marqué dans les pièces conservées dans d'autres manuscrits que le ms. *G*, et notamment dans le *Prêtre teint*. Sur le même sujet, voir aussi Danièle James-Raoul, « L'art de la versification dans quelques fabliaux (ms. Nottingham, University Library, WLC/LM/6) », *Du nouveau sur le fabliau ?*, éd. Ph. Haugeard et S. Menegaldo, Paris, Champion, à paraître.

arguments pour en refuser la paternité à Gautier⁵⁸, je serais plutôt tenté d'y voir le signe d'une composition encore en partie orale et fondée sur la mémoire, où certains vers ou groupes de vers plus ou moins « formulaires » (pour user d'un terme familier des spécialistes de la chanson de geste⁵⁹) reviennent plus ou moins spontanément à l'esprit de l'auteur et se retrouvent ainsi disséminés dans plusieurs de ses pièces.

§30

L'accusation de « paresse d'esprit » est en outre d'autant plus injuste que Gautier Le Leu fait montre dans la partie conservée de son œuvre d'une grande aptitude à l'innovation, qui s'appuie visiblement sur une solide culture littéraire, du moins en français. On peut en donner pour preuve, par exemple, les nombreux personnages littéraires, arthuriens, antiques et épiques, énumérés dans *Du con* (v. 45-69, liste commentée par Ch. Livingston dans son éd., p. 88-92), liste qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les boniments parodiques des *Deux jongleurs ribauds*⁶⁰, dont Gautier semble rejoindre l'esprit en déclarant dès les premiers vers de ce même poème, après quelques considérations sur la nécessité d'adresser son œuvre au public qui lui correspond :

Ce dient li auctor de Rome,
Mais ge n'en sai chanter ne lire,
Ne les malvais des bons eslire. (v. 10-12)

§31

Sans qu'on sache si ce dernier vers concerne le public de Gautier ou bien les « auctor de Rome », ce qui ressemble à un aveu d'incompétence littéraire n'est évidemment pas à prendre au sérieux, aussitôt contredit qu'il est par la longue liste de personnages qui s'insère un peu plus loin. De fait, Gautier Le Leu connaît bien la littérature de son temps, comme en témoignent encore les phénomènes d'intertextualité mis au jour par R. Percy, notamment dans le prologue du *Prêtre et du chevalier*, comme on l'a vu, mais aussi dans *Connebert* (dont la scène de castration serait, d'après R. Percy, un remploi ou un souvenir de l'épisode de l'ours Brun dans la branche I du *Roman de Renart*⁶¹) ou dans le *Fol vilain*, dont la seconde partie reprend manifestement un autre fabliau, celui de la *Sorisetete des estopes* (ce qu'on pourrait rendre par *La Petite souris du panier*, en l'occur-

⁵⁸M. Delbouille, « Problèmes d'attribution et de composition. III. Le fabliau du *Prestre teint* est-il l'œuvre de Gautier le Leu ? », art. cit., p. 594-596.

⁵⁹Voir notamment l'ouvrage classique de J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

⁶⁰De Deus bordeors ribauz / Deux jongleurs hâbleurs, éd. et trad. dans *Le jongleur par lui-même*, op. cit., p. 25-65.

⁶¹Sur ce point particulier, voir R. J. Percy, « *Connebert* and branch I of *Le roman de Renart* : the genesis of a fabliau », *Medium Ævum*, 59, 1990, p. 73-90.

rence plein d'étoupe, souris qu'un « vilain sot » prend pour le sexe de sa jeune épouse : voir *NRCF*, t. VI, n° 66, p. 171-183)⁶².

§32

Cette culture littéraire, surtout voire exclusivement française, que l'on voit aussi se manifester chez des auteurs comme Jean Bodel, Rutebeuf, Adam de la Halle ou –pour citer un cas moins connu mais que j'ai eu l'occasion d'étudier de près– Jean de Le Mote⁶³, signale certainement, non pas un amateur éclairé, mais un professionnel averti, qui vit de son art à la fois d'interprète, avec son répertoire, et de compositeur, susceptible d'enrichir ce répertoire avec ses propres créations. Aussi Gautier Le Leu, comme ses collègues, est-il en mesure de cultiver divers genres littéraires, mais en outre de faire évoluer voire de renouveler ces mêmes genres, le fabliau au premier chef. Il est de fait aisé de rattacher une part notable de son œuvre conservée à ce genre, Gautier désignant lui-même plusieurs de ses compositions (quatre, précisément, soit environ la moitié) du nom de *fabel* (*Le Fol vilain*, v. 2; *Les Deux vilains*, v. 175) ou *fabliaus* (*Le Sot chevalier*, v. 252 et 322; *Des cons*, v. 53). Ses fabliaux, néanmoins, n'en sont pas toujours, ou pas seulement.

§33

Ainsi *La Veuve*, qui figure pourtant dans l'anthologie des *Fabliaux érotiques* de L. Rossi, est-elle plus proche, comme l'a bien vu Ch. Livingston, notamment parce qu'elle est dépourvue de véritable intrigue, du *tableau de mœurs* (formule de J. Bédier) ou de la *peinture de types familiers* (éd. cit., p. 160-161), en somme du *caractère* à la manière d'un Théophraste ou d'un La Bruyère, que du fabliau (d'ailleurs le texte est qualifié de « romans », v. 592), tout en accusant une dimension théâtrale très marquée qui peut également rapprocher ce texte pourtant relativement long (un peu plus de six cents vers) du monologue dramatique, donnant avant tout la parole à la veuve elle-même, mais aussi à son jeune amant (« bacelers », v. 491). Cette pratique du *caractère* se retrouve d'ailleurs dans la première partie du *Fol vilain* (v. 1-176), qui propose une sorte de portrait du héros éponyme en évoquant plusieurs « fais » (v. 14) bien dignes de son incroyable stupidité : « De se mater et de ses fais / Vos volrai ja un poi retraire » (v. 14-15) ... « Encor fist il autre folie » (v. 91) ... « Encor fist il une lordure » (v. 103) ... « Encor fist il une merveille » (v. 133) ... jusqu'à ce que soit enfin relaté, dans la seconde partie du fabliau (v. 177-374), un témoignage plus patent encore de sa bêtise, qui reprend le même argument que *La Sorisete des estopes*. De même, *Du con*, qui chante les louanges de saint Connebert, c'est-à-dire du sexe féminin, apparaît-il clairement comme l'ancêtre du sermon joyeux ou même, dit Ch. Livingston, comme « le premier essai connu du genre en vieux français »

⁶²R. J. Percy, « Fabliau intertextuality », art. cit., p. 52-55.

⁶³Voir S. Menegaldo, *Le dernier ménestrel? Jean de Le Mote, une poétique en transition (autour de 1340)*, Genève, Droz, 2015.

(éd. cit., p. 237)⁶⁴. Enfin, comme ce dernier, le curieux *De Dieu et du pêcheur*, que son auteur désigne comme un « proverbe » et qui pourrait en effet passer, comme le suggère Pierre-Yves Badel, pour une sorte d'illustration d'un proverbe comme « Envie ne mourra ja⁶⁵ », relève moins du fabliau que de ce qu'on appelait déjà un « dit⁶⁶ », autrement dit un poème (dit et non chanté), susceptible d'aborder une grande variété de sujets. On notera pourtant que *De Dieu et du pêcheur* n'apparaît pas sans lien, par exemple, avec *Le Convoiteux et l'Envieux* de Jean Bodel (NRCF, t. VI, n° 71, p. 273-287), qui exploite le même thème sous une forme inhabituelle (à la fois « conte à rire en vers » et récit allégorique) et qui est bien considéré, dans le prologue des *Deux chevaux* (NRCF, t. V, n° 50, p. 251-265, v. 11) comme faisant partie des *fabliaus* (v. 14) composés par le poète. La composante allégorique n'est donc pas forcément sans lien avec le genre, comme le montre aussi de son côté le fabliau des *Souhais* de Gautier, notamment en mettant en scène le personnage du frère convoiteux dans une « valee / [...] molt orible et molt parfonde » (v. 89 et 91) qui rappelle explicitement l'enfer.

§34

Non content de pousser le fabliau dans ses derniers retranchements, Gautier Le Leu, « ce Rabelais avant la lettre⁶⁷ », comme l'excellent connaisseur qu'il est certainement de la littérature française de son temps, à l'instar par exemple (et toutes proportions gardées) d'un Jean Bodel – dont l'importance dans le « renouveau des littératures romanes » ne saurait être négligée, comme l'a bien montré L. Rossi⁶⁸ – ou d'un Rutebeuf, se montre aussi capable d'en élargir l'horizon au point de le faire devenir autre, de renouveler fondamentalement le genre et de lui tracer des voies encore inexplorées, vers le sermon joyeux

⁶⁴Malheureusement, Jelle Koopmans ne connaissait apparemment pas ce texte qui n'est pas cité dans l'introduction de son *Recueil général des sermons joyeux (XV^e-XVI^e siècles)*, La Haye, 1987, ni dans celle de son *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988, et ne fait l'objet que d'une très rapide mention, encore est-ce de la version très raccourcie du BnF, fr. 837, *Des cons*, dans J. Koopmans et Paul Verhuyck, « Quelques sources et parallèles des sermons joyeux français des XV^e et XVI^e siècles », *Neophilologus*, 70, 1986, p. 168-184, ici p. 174.

⁶⁵P.-Y. Badel, « Gautier Le Leu et le conte de *La mort parrain* », art. cit., p. 508.

⁶⁶Voir le titre choisi par Ch. Livingston pour introduire les textes qu'il édite : « Les fabliaux et dits de Gautier Le Leu », éd. cit., p. 139.

⁶⁷Formule de R. Lejeune dans « Hagiographie et grivoiserie », art. cit., p. 355, probablement plus frappante qu'exacte.

⁶⁸Luciano Rossi, « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, 112, 1991, p. 312-360 et en particulier p. 315 pour la mise en évidence des capacités d'innovation de Jean Bodel : « La variété extraordinaire des genres en présence (du théâtre à l'épopée, à l'art lyrique, à la poésie gnomique, aux fabliaux), cas unique dans la littérature romane des premiers siècles, nous montre clairement que Jean poursuit un programme "expérimental", réalisable seulement grâce à un esprit inventif exceptionnel. »

ou le dit allégorique.

FABLIAUX ET JONGLEURS

§35

Il y a finalement tout lieu de penser que les auteurs de fabliaux – anonymes ou non, connus ou moins connus – ont été avant tout, sinon exclusivement, des jongleurs ou des ménestrels⁶⁹, à condition de ne pas faire de ces deux dénominations, considérées ici comme équivalentes, le signe d'un manque d'art (jongleur ne s'oppose pas à poète) ou de culture (jongleur ne s'oppose pas à clerc), mais celui d'une pratique professionnelle (rémunérée) de la composition et de l'interprétation (récitation éventuellement accompagnée d'intonations, mimiques et gestuelles adaptées) de récits en l'occurrence plutôt brefs et comiques (mais aussi bien d'une multitude d'autres genres), dont la dimension fortement orale ainsi que la théâtralité sont depuis longtemps reconnues et en font visiblement des textes conçus pour des interprètes et, bien souvent certainement, par des interprètes, autrement dit des jongleurs. Ce qui est tout à fait évident dans le cas d'un Cortebarbe par exemple, *menestrel* auteur des *Trois aveugles de Compiègne* (un fabliau qui, soit dit en passant, ne manque assurément pas d'art), vaut certainement pour beaucoup d'autres, même si des indices textuels clairs ne permettent pas toujours de le confirmer. Rappelons que Jean Bodel, possible inventeur du genre à la fin du XII^e siècle, ou du moins fort près de sa source (si ce n'est Jean Bodel lui-même, peut-être son *mestre* Jehan de Boves, autrement inconnu, qui est cité dans le prologue des *Deux chevaux*, v. 16-17), se range lui-même dans la catégorie du *menestrel* dans ses *Congés*⁷⁰; que Watriquet de Couvin et Jean de Condé, les derniers auteurs connus de fabliaux, grosso modo dans le premier quart du XIV^e siècle, ces derniers occupant il est vrai une place assez réduite dans l'ensemble de leur œuvre, se présentent bien comme des ménestrels⁷¹.

§36

Entre ces deux points extrêmes, période durant laquelle s'écoule la vie du fabliau, Gautier Le Leu se situe dans une position à peu près médiane, probablement dans la se-

⁶⁹ « Ce sont des jongleurs de profession qui, pour la plupart, sont les auteurs des fabliaux » disait déjà J. Bédier dans *Les fabliaux*, op. cit., p. 399. Voir plus largement, dans le même ouvrage, tout le chapitre consacré aux « Auteurs de fabliaux » (p. 386-426), à certains égards vieilli mais toujours utile.

⁷⁰ Voir l'apostrophe finale, dans l'avant-dernière strophe des *Congés*, laissant clairement entendre que le locuteur (identifiable avec le poète) fait partie de la catégorie en question : « Hé, menestrel, douch compaignon, / Ami m'avez esté et bon / Conme tres fin loial confrere : / A pourchacier ma garison / M'avez fait amour et raison / Plus que se tout fussiez mi frere », v. 517-522, dans Pierre Ruelle, *Les Congés d'Arras* (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle), Bruxelles / Paris, Presses Universitaires de Bruxelles / Presses Universitaires de France, 1965.

⁷¹ Voir S. Menegaldo, *Le dernier ménestrel? Jean de Le Mote*, op. cit., p. 85-88.

conde moitié du XIII^e siècle, selon Ch. Livingston (éd. cit., p. 99). Il peut en outre être considéré « avec Jean Bodel [comme] l'auteur le plus fécond dans le genre » (éd. cit., p. 121), auquel on peut ajouter, à la suite de P. Nykrog, Rutebeuf et Jean de Condé⁷². Ainsi, même si c'est à une échelle beaucoup plus modeste que ces derniers, en tout cas pour ce qui est de l'œuvre conservée, sa production poétique, à la fois dans son unité autour de l'appellation de *fablel* ou *fabliaus* et dans sa diversité, qui témoigne d'indéniables capacités d'innovation et de renouvellement d'un genre, comme on l'a vu, incite à voir dans Gautier un poète de profession et plus précisément un jongleur de profession, à la fois auteur et interprète de ses œuvres, tel que décrit dans le prologue du *Prêtre teint*, quand bien même l'attribution de ce texte à Gautier Le Leu demeurerait incertaine.

§37

À cet égard, la petite anthologie rassemblée à la fin du manuscrit de Nottingham (ms. G du *NRCF*) peut être perçue à la fois comme le témoignage d'une forme de promotion du genre fabliau, y compris quand il s'écarte de ses voies habituelles, au point d'ailleurs de constituer une sorte de recueil de fabliaux dans une section indépendante du manuscrit⁷³, phénomène d'ailleurs exceptionnel⁷⁴; mais aussi et bien évidemment comme une promotion de l'auteur, et peut-être plus précisément de l'auteur jongleur / ménestrel, comme cela se passe à la même époque dans les manuscrits des œuvres de Rutebeuf, de Baudouin et Jean de Condé ou de Watrquet de Couvin⁷⁵. Sans faire pour autant du fabliau un genre particulièrement « respectable⁷⁶ » ni l'assagir, c'est le moins que l'on puisse dire, mais *a contrario* en le poussant dans ses derniers retranchements, Gautier

⁷²Ce sont les quatre poètes, rappelons-le, que P. Nykrog considère comme les « auteurs de fabliaux les plus féconds », dans *Les fabliaux*, op. cit., p. 170-174.

⁷³Comme le notent M. Gaggero et S. Lunardi dans « Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6 », art. cit., p. 161, « la dernière unité codicologique [du manuscrit] est composée des cahiers 31 et 32. L'aspect général et la mise en page de cette dernière section du volume sont très différents de ceux des sections qui précèdent : les cahiers 31 et 32 ne contiennent en effet que des récits brefs, dont la plupart appartient au genre des fabliaux ; en particulier, les pièces contenues dans le cahier 31 sont toutes attribuables à Gautier le Leu. Elles se succèdent sans solution de continuité, séparées seulement par quelques unités de réglure. »

⁷⁴Sur la rareté voire l'inexistence des « recueils de fabliaux » à proprement parler, voir Richard Trachsler, « Observations sur les "recueils de fabliaux" », *Le recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, éd. O. Collet et Y. Foehr-Janssens, Turnhout, Brepols, 2010, p. 35-46.

⁷⁵Voir la thèse inédite de Julien Stout, *L'auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et la singularité poétiques dans les premiers manuscrits à collections auctoriales de langue d'oïl* (1100-1340), thèse de l'Université de Montréal, 2020, en particulier p. 858-867 sur la figure auctoriale de Gautier Le Leu, telle qu'elle se dessine dans le ms. de Nottingham.

⁷⁶Keith Busby, « The respectable fabliau : Jean Bodel, Rutebeuf, and Jean de Condé », *Reinardus*, 9, 1996, p. 15-31.

Le Leu trouve ainsi pleinement à s'inscrire dans une 'lignée' de jongleurs / ménestrels, de Jean Bodel à Watriquet de Couvin, interprètes et auteurs dans l'œuvre desquels le fabliau occupe une place sinon toujours éminente, du moins éminemment représentative de leur art, dans toute sa diversité.

Quelques mots à propos de : Silvère Menegaldo

Silvère Menegaldo est professeur de langues et littératures de la France médiévale à l'Université de Tours et membre du CESR. Une partie de ses travaux est consacrée à la figure du jongleur ou du ménestrel, à ses différentes manifestations littéraires entre le XII^e et le XIV^e siècle, et aux genres qu'elle illustre et qui l'illustrent, dont le fabliau.

Pour citer cet article

Silvère Menegaldo, « Fabliaux et jongleurs : Gautier Le Leu le scandaleux, ou l'art de se mettre en scène, de choquer son public, de renouveler le genre », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 07/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=761>.

Proposition relative et techniques narratives dans les fabliaux du Moyen Âge : l'exemple de « De Haimet et de Barat », « Du bouchier d'Abeville », « Du segretain moine »

Malinka Velinova

§I

Partant de la définition bien connue de Joseph Bédier des fabliaux comme « des contes à rire en vers¹ », qui a été nuancée, complétée, discutée, voire réfutée² par la suite, nous nous concentrerons avant tout, dans cet article, sur leurs caractéristiques plus spécifiques du point de vue de la narration, comme celles que met en évidence Jean Dufournet :

Ce qui le [le fabliau] caractérise presque constamment, c'est une écriture rapide qui en fait un texte « pressé », fortement lié, raccourcissant au maximum le trajet et la distance entre les noyaux fonctionnels de la narration, mais que contrarie souvent la présence du narrateur qui remplit de sa voix les chaînes causales et s'accorde des répit à priori inutiles. (Présentation, p. 11)

¹Joseph Bédier, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1925, 4^e éd. revue et corrigée, p. 30.

²Voir Jacques Ribard, « Et si les fabliaux n'étaient pas des "contes à rire" ? », *Reinardus. Yearbook of the international Reynard Society*, vol. II, 1, 1989, p. 134-143.

§2

Nous nous attacherons en particulier à vérifier quel est le rôle qu'y joue la relative, nous basant sur les occurrences tirées des trois fabliaux au programme de l'agrégation de lettres 2024, notamment *De Haimet et de Barat*, *Du bouchier d'Abeville* et *Du segretain moine*, dans l'édition de Jean Dufournet de 2014 aux éditions Flammarion³.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'EMPLOI DE LA RELATIVE DANS LES TEXTES MÉDIÉVAUX FRANÇAIS

§3

Comme nous l'avons déjà avancé ailleurs⁴, la proposition subordonnée relative participe pleinement du style formulaire des chansons de geste médiévales. Dans une étude centrée plus particulièrement sur l'interprétation de la proposition relative dans les différentes éditions de la *Chanson de Roland* en français moderne⁵, il a été montré que l'emploi de la relative dans le poème en ancien français était de loin plus fréquent que dans chacune de ses traductions, relativement nombreuses, en français moderne. Le traducteur moderne⁶ de la chanson de geste préfère paraphraser la relative; là où elle se trouve conservée, on sent nettement, grâce à sa réapparition dans les tours disjoints surtout, un effet archaïsant, comme c'est le cas dans l'édition de Joseph Bédier⁷. La langue contemporaine essaie d'éviter la relative là où cela est possible pour que la phrase soit plus légère,

³Ces trois textes seront désormais disponibles en ligne sur le portail de la Base de français médiéval : 1) *De Haimet et de Barat, texte du manuscrit Paris, BnF 19152, f°52rb-54ra*, édité par J. Dufournet, Paris, Flammarion, 2014, commenté par C. Pierreville. Publié en ligne par l'ENS de Lyon dans la BFM dans le cadre du projet Fabliaux, dernière révision le 25/09/2023; <http://catalog.bfm-corpus.org/BaratHaimetBodelD>; 2) Eustache d'Amiens, *Du Bouchier d'Abeville*, édité par J. Dufournet, Paris, Flammarion, 2014. Publié en ligne par l'ENS de Lyon dans la BFM, dernière révision le 2023-10-04, <http://catalog.bfm-corpus.org/BouchierAbbevilleD>; 3) *Du segretain moine*, édité par J. Dufournet, Paris, Flammarion, 2014. Publié en ligne par l'ENS de Lyon dans la BFM, dernière révision le 2023-10-04, <http://catalog.bfm-corpus.org/Segretain2D>. Dans cet article, nous désignons dans les exemples cités les trois titres par les abréviations respectives suivantes : 1) HB; 2) BA; 3) SM.

⁴Voir Malinka Velinova, « La formule épique dans le moule de la relative en ancien français », dans O. Simonin et C. de Barrau (éds), *La formule au Moyen Âge III*, ARTEM 28, Turnhout, Brepols, 2021, p. 303-325, et M. Velinova, « La reformulation épique par l'exemple de la relative », dans M. Velinova (dir.), *Réécritures et reformulations dans les langues et les littératures romanes*, Sofia, Presses Universitaires « Saint Clément d'Ohrid », 2021, p. 39-60.

⁵Voir M. Velinova, « La syntaxe du pronom relatif sujet *qui* dans les traductions de la *Chanson de Roland* en français moderne », dans M. Velinova (éd.), *Traduction et communication interculturelle*, Sofia, Presses Universitaires « Saint Clément d'Ohrid », 2010, p. 211-222.

⁶À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

⁷*La Chanson de Roland*, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par J. Bédier, Paris, L'Édition d'art, H. Piazza, 1922.

moins ambiguë. Aussi emploie-t-on dans les traductions en français moderne des appositions, des épithètes liées ou détachées à la place des relatives en ancien français. S'il se trouve parfois que la substantivation ou l'adjectivation est impossible ou que l'auteur essaie de rapprocher sa phrase de celle du poème (pour diverses raisons), on voit dans les versions en français moderne la conservation non seulement du relatif sujet *qui* mais aussi de ses emplois spécifiques, comme les occurrences de *qui* en emploi absolu, avec ses différentes valeurs, ou les cas de disjonction entre le relatif et son antécédent, assez fréquents en ancien français du fait de son caractère typologique, à savoir celui de langue à verbe second (V₂)⁸ (il ne s'agit donc pas seulement des cas particuliers en français contemporain où l'on emploie des relatives disjointes, qui participent plus particulièrement du dialogisme et de l'autonomie énonciative⁹).

§4

Il s'avère par conséquent qu'en ancien français, dans le genre épique, la fréquence d'emploi des relatives est sensiblement plus élevée que dans les traductions modernes (là où, dans les traductions, les subordonnées relatives ne sont pas paraphrasées mais conservées, on perçoit nettement un effet archaïsant recherché). Nous nous interrogerons sur le statut des relatives dans les trois fabliaux au programme, dans la mesure où ils participent eux aussi d'un phénomène d'énonciation *in praesentia* des œuvres¹⁰, procédant d'une *scripturalité à destin vocal*¹¹.

LE VERS OCTOSYLLABIQUE

§5

Qu'en est-il dans le genre du fabliau plus particulièrement, qui se sert de l'octosyllabe du genre narratif? Comme le souligne Danièle James-Raoul, « l'apparition du couplet d'octosyllabes dits ou plutôt lus devant un petit comité aristocratique dans le cas du genre romanesque a constitué, en regard des décasyllabes chantés ou psalmodiés des chansons

⁸ « Concernant l'ordre des mots, il faut dire que l'afr. est typologiquement une langue à verbe second et à sujet pronominal nul : dans une phrase assertive non subordonnée comprenant un verbe, un sujet et un objet nominaux, le verbe se trouve normalement en seconde position, et lorsqu'il y a un sujet pronominal anaphorique, il n'est généralement pas exprimé. La première zone de la proposition, qui est donc la zone préverbale, est saturée par une large palette d'éléments pouvant constituer le thème de la proposition [...]. » (Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 741).

⁹ Sur l'emploi de la relative disjointe en français contemporain, voir Geneviève Salvan, « Le dialogisme dans les relatives disjointes », *Langue française*, 163, 2009, p. 61-78.

¹⁰ Voir Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, et Michèle Perret, « Ancien français : quelques spécificités d'une énonciation *in praesentia* », *Langue française*, 149, p. 16-30.

¹¹ D'après Peter Koch et Wulf Oesterreicher, *Langage parlé et langage écrit*, dans *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, 1/2, Tübingen, Max Niemeyer, 2001, p. 584-627.

de geste, une véritable révolution de l'écriture poétique¹² », du fait, d'après Michel Zink, de la simplicité de la forme métrique, qui « laisse, par une sorte de transparence du langage, l'attention se fixer presque tout entière sur le contenu du récit »¹³.

§6

Danièle James-Raoul soutient, après d'autres, comme Paul Meyer ou Georges Lote¹⁴, qu'« il existe à la fois une forte autonomie du vers et une solide cohésion qui lie deux octosyllabes à rimes plates et fait d'eux un couplet, c'est-à-dire une unité globale rythmique, syntaxique, sémantique et rimique » (*op. cit.*, p. 2, § 1). Une pareille unité du vers en abrite donc une autre, la relative, qui dans le cas de la formule, présente elle aussi une unité rythmique, syntaxique, sémantique et rimique. Or, la relative formulaire est appositive dans la plupart des cas, en particulier si l'antécédent est un nom propre¹⁵. Pourrait-on s'attendre dans le cas des fabliaux, dont le style n'est guère formulaire, à des relatives d'un autre type, plus spécifique ?

TYPOLOGIE DES RELATIVES

§7

Comme il est bien connu, la typologie traditionnelle sémantique des relatives consiste en la distinction entre relative déterminative et relative explicative¹⁶. Comme le rappelle Christian Touratier, « c'est *La Logique* dite de Port-Royal qui distingue deux sortes de relative et oppose un “*qui déterminatif*” à un “*qui explicatif*”, tout comme elle identifie deux sortes d'addition à l'intérieur d'un terme complexe “l'une qu'on peut appeler *explication*, et l'autre *détermination*”¹⁷ ».

¹²Danièle James-Raoul, « La brisure du couplet dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *Op. cit.*, vol. 17, *Agrégation Lettres 2018*, 2017, p. 1, § 1; en ligne : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/243>.

¹³Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°93, janvier-mars 1981, p. 3-27, p. 6; en ligne : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1981_num_24_93_2160.

¹⁴Paul Meyer, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35; Georges Lote, *Histoire du vers français, Première partie : Le Moyen Âge*, Paris, Boivin et Cie, 1949, t. I.

¹⁵Comme dans les quelques exemples suivants; « *Carle me mandet, ki France ad en baillie [...]* » (*La Chanson de Roland*, texte présenté, traduit et commenté par J. Dufournet, Paris, Flammarion, 2004 [1993], v. 488); « *Dame, dist il, par Deu qui fist le mont, / Nul bel samblant faire ne voz poons. [...]* » (*Ami et Amile : chanson de geste*, publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Honoré Champion, 1987, v. 1191-1192); Or oëz, franc baron naturé, / Por l'amor Dieu, *qui en croiz fu pené*, / Del pautonnier comment il a ovré. (*La Prise d'Orange : chanson de geste (fin XII^e – début XIII^e siècle)*, éd. bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par C. Lachet, Paris, Honoré Champion, 2010, v. 771-773).

¹⁶Voir par exemple Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2004, 3^e éd., p. 484-485, et Cécile Narjoux, *Le Grevisse de l'étudiant. Grammaire graduelle du français*, De Boeck Supérieur, 2018, p. 611-615.

¹⁷Christian Touratier, *La relative. Essai de théorie syntaxique*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 245.

§8

On a essayé d'appliquer certains critères de distinction syntaxico-sémantiques, afin de montrer que la distinction n'est pas seulement logique. Or, la plupart de ces critères soulèvent des difficultés d'analyse, y compris d'ordre théorique¹⁸. Il est même des linguistes qui avancent qu'« il n'existe en langue qu'un type de relatives, qui prend son statut déterminatif ou appositif en discours (cf. différents emplois plutôt que types) »¹⁹. Plus récemment, Anne Abeillé et Danièle Godard, dans la *Grande grammaire du français*²⁰, s'en tiennent à la typologie en deux types sémantiques de relative, restrictives et non restrictives (appositives), mais donnent des critères de distinction à envisager dans différents cas complexes.

§9

Pour notre part, nous préférons nous en tenir aussi, dans nos recherches, à la distinction entre relative restrictive et relative appositive, distinction qui prend en considération en particulier le critère de la réduction/non-réduction de l'extension du concept exprimé par l'antécédent²¹ : structurellement, les restrictives sont intégrées au SN antécédent, tandis que les appositives sont détachées du SN, en position parenthétique.

§10

Quant aux autres types que l'on est le plus souvent enclin à regrouper sous la catégorie des non restrictives (à savoir attributive ou prédicative, narrative ou continuative, ou de postériorité, etc.²²), nous les considérons à part, en dehors du plan d'analyse en termes de réduction/non-réduction de l'extension du concept de l'antécédent, ainsi qu'en dehors du plan d'analyse en termes de détermination/explication.

§11

¹⁸Voir Pierre Le Goffic, « Propositions relatives, identification et ambiguïté, ou : pour en finir avec les deux types de relatives », *DRLAV*, 21, 1979, p. 135-45; Catherine Fuchs, « Les relatives et la construction de l'interprétation », *Langages*, 88, 1987, p. 95-127; Georges Kleiber, *Relatives restrictives et relatives appositives : une opposition « introuvable » ?*, Tübingen, Max Niemeyer, 1987.

¹⁹Rudy Loock, « Pour (enfin ?) en finir avec les deux types de relative : la linguistique aux limites de la catégorisation », *Cercles*, 29, 2013, p. 21-45, p. 41.

²⁰Anne Abeillé et Danièle Godard, *La grande grammaire du français*, Arles, Actes Sud, 2021, tome 2, p. 1506-1510.

²¹Olivier Soutet, *La syntaxe du français*, Paris, PUF, p. 97-98.

²²Voir Mira Rothenberg, « Les propositions relatives adjointes en français », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 67, 1972, p. 175-213; Knud Lambrecht, « Prédication seconde et structure informationnelle : la relative de perception comme construction présentative », *Langue française*, 127, 2000, p. 49-66; M. Herslund, « La relative attributive comme cas d'hypotaxe complexe », *Langue française*, 171, 2011, p. 89-99; Kirsten Jeppesen Kragh et Lene Schøsler, « Reanalysis and Gramma(ticaliza)tion of Constructions : The Case of the Deictic Relative Construction with Perception Verbs in French », dans E. Coussé et F. von Mengden (eds.), *Usage-Based Approaches to Language Change*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2014, p. 169-202; M. Velinova, « À propos de la grammaticalisation/constructionnalisation de la relative attributive en français », *Revue Romane*, 57/1, 2022, John Benjamins, p. 116-139.

Dans les cas donc où le critère de réduction de l'extension du concept visé par l'antécédent n'est pas applicable, comme dans 1) *Je la vois qui pleure/Voici Marie qui pleure/Elle est là qui pleure...*, ou comme dans 2) *Un Cosaque survint qui prit l'enfant en croupe* (= *et il prit l'enfant en croupe*) et *J'ai frappé à la/une porte qui s'est ouverte* (= *et la porte s'est ouverte*), nous envisageons deux autres types de relatives, qui, répondant à des critères en dehors de la restriction et de l'identification du référent de l'antécédent, ne sont pas des subordonnées à proprement parler, à savoir respectivement, 1) relative *attributive* (qui présente une prédication seconde) et 2) relative *narrative* (qui équivaut à une proposition simple coordonnée à la première).

§12 Le terme « narrative », appliqué à la proposition relative, est emprunté à Jean-Jacques Brunner²³, puisqu'il regroupe, de manière concise, des constructions que l'on range sous des appellations différentes, comme les « constructions événementielles à prédicat complexe » (*Un Cosaque survint qui prit l'enfant en croupe*) et les relatives continuatives (*Il frappa à UNE/LA porte, qui s'ouvrit*)²⁴. Le sens que nous conférons à la relative narrative est celui de « type de relative dont le but est de faire progresser le récit, la narration, l'action », comme dans l'exemple suivant :

1. *Guillaume menja tot premier,*
*Qui en son lit s'ala couchier*²⁵ (SM, v. 286-287)

§13 Cet exemple contient deux verbes au passé simple, l'un dans la proposition principale (*Guillaume menja tot premier*), l'autre dans la proposition subordonnée relative (*qui en son lit s'ala couchier*), ce qui assure justement la progression de la narration.

§14 Ce sera par conséquent ce type de relative que, presumant qu'il est à l'honneur dans le genre, nous nous appliquerons à observer de manière plus attentive dans les trois fabliaux : il serait intéressant de voir si ce type prévaut dans ce genre qui privilégie, par sa forme aussi, à savoir le recours à l'octosyllabe, le récit rapide.

MÉTHODOLOGIE ET CORPUS D'OCCURRENCES

§15 Notre observation de la relative dans les trois fabliaux porte sur les occurrences contenant une relative à antécédent, qu'il soit nominal ou pronominal, et le relatif *qui*, sujet, ou *que*, objet direct. Un intérêt particulier est porté aux occurrences du point de vue de

²³J.-J. Brunner, « Ces relatives qui n'en sont pas », *L'information grammaticale*, 8, 1981, p. 12-16.

²⁴Voir N. Furukawa, *Pour une sémantique des constructions grammaticales*, Bruxelles, Duculot, 2005.

²⁵Dans tous les exemples de cet article, nous marquons en italique l'antécédent et son relatif.

la distance entre le relatif et son antécédent. Or, comme les cas de disjonction entre l'antécédent et le relatif peuvent être très variés, nous avons restreint l'étude aux occurrences où la disjonction s'opère grâce au verbe de la proposition principale. Les occurrences, très intéressantes et prolifiques, elles aussi, à élément disjonctif autre que verbal (y compris le seul participe passé) ne seront pas prises en considération, car elles mériteraient une étude approfondie à part, les rapports syntaxiques entre les éléments disjoints étant spécifiques, ou du moins différents de ceux que nous nous proposons d'étudier. Il s'agit par exemple des occurrences où l'élément qui s'insère entre l'antécédent et le relatif est un syntagme adverbial ou une proposition incidente, comme en (2) et (3) :

(2) Et il me dona vraiment
La pel, sor sainz le juerrai,
Que molt bien deservie l'ai. (BA, v. 404-406)

(3) Et Travers trenche *le bacon*,
 Tout belement et sanz trençon,
Qui mout li fist la nuit de paine (HB, v. 441-443)

§16 Quoique restreints à la disjonction par le verbe de la principale, les cas que nous prenons en considération ne sont pas moins variés, le syntagme verbal étant plus ou moins étoffé, que ce soit :

§17 par une proposition complétive :

(4) *Li doiens* pensse qu'il dit voir,
Qui molt fu goulouse autrui avoir :
 Miex aime un mort que quatre vis. (BA, v. 137-139)

§18 par un adverbe, comme en (5), l'élément disjonctif étant parfois formé par le seul participe passé précédé de l'adverbe, comme en (6) :

(5) Et *la dame* lors se leva,
Qui molt ert jolie et mingnote (BA, v. 322-323)

(6) Sainte Marie, saint Romacles,
 Comme est *li doiens* bien venuz
Qui o tel dame gist toz nuz ! (BA, v. 257-259)

§19 par un attribut :

(7) Certes, *vous* estes trop chetiz,
Qui ceenz l'avez tant soufferte. (BA, v. 454-455)

§20

Parfois, la disjonction par le verbe s'aggrave par toute une proposition, incidente ou circonstancielle, comme en (8) :

(8) *Travers* saut sus, si les va querre,
Qui mout ot la nuit de torment. (HB, v. 290-291)

§21

Les tableaux 1 et 2 présentent le nombre d'occurrences de relatives introduites par *qui* ou *que*, conjointes à leur antécédent ou disjointes de celui-ci dans les trois textes du corpus.

Texte	Tour à <i>qui</i> conjoint	Tour à <i>qui</i> disjoint par le verbe de la principale
« De Haimet et de Barat » 518 vers 3122 mots ²⁶	18 (v. 28-29, 37, 64-65, 112-114, 138-139, 208-209, 218-220, 233-235, 243-244, 275, 298-299, 325, 332, 344-345, 362-363, 372-373, 472-473, 492-493)	14 (v. 53-55, 166-167, 168-170, 174-175, 213-214, 236-237, 290-291, 334-335, 352-353, 386-388, 456-457, 487-490, 498-499, 500-502)
« Du bouchier d'Abeville » 590 vers 3392 mots	8 (v. 5-6, 46, 103-105, 192-193, 279-280, 292, 541, 582)	15 (v. 57-58, 120-122, 137-139, 220-221, 257-259, 322-323, 360-361, 397-398, 413-416, 418-421, 422-424, 454-455, 466-467, 478-480, 540-543)

²⁶D'après les calculs indiqués dans les notices de la BFM.

« Du segretain moine » 816 vers 4741 mots	27 (v. 3-4, 18-19, 44-46, 53-54, 60-61, 67-68, 80-81, 94-95, 306-308, 377-378, 425-427, 428-429, 438-439, 446-447, 494-495, 524-525, 536, 552-553, 575, 596, 632-633, 634-635, 690-693, 740-741, 776, 786-787, 808-810)	16 (v. 38-39, 97-98, 243-244, 275-276, 286-287, 325-326, 335-337, 340-341, 384-387, 407-408, 413-414, 479-480, 482-484, 670-671, 718-720, 776-778)
---	---	--

Tableau 1. Les relatives à antécédent introduites par *qui*

Tour avec <i>que</i> Texte	<i>Que</i> conjoint	<i>Que</i> disjoint par le verbe de la principale
« De Haimet et de Barat » 518 vers 3122 mots	1 (v. 123)	2 (v. 296-297, 308-309)
« Du bouchier d'Abeville » 590 vers 3392 mots	7 (v. 7-8, 217, 408, 419, 435, 551, 559)	2 (v. 378-379, 531-534)
« Du segretain moine » 816 vers 4741 mots	10 (v. 162-163, 268, 289-290, 317, 411-412, 0422, 529-530, 643, 659, 736)	2 (v. 165, 547-548)

Tableau 2. Les relatives à antécédent introduites par *que*

ANALYSE DES OCCURRENCES

Relative appositive

§22 La plupart des relatives avec *qui*, qu'elles soient conjointes ou disjointes, sont des relatives non restrictives, c'est-à-dire explicatives ou appositives, dans les trois textes. Au sein de ce groupe se dessinent nettement quelques sous-groupes.

§23 Parmi ces relatives non restrictives, en particulier les disjointes, se distingue la relative « causale²⁷ », dans le discours des personnages et avec pour antécédent le pronom personnel *vous* dans la presque totalité des cas. C'est le type de relative introduite par *qui* qu'Annie Bertin analyse comme circonstancielle causale, c'est-à-dire lorsque la subordonnée, n'apportant pas de détermination restrictive, ajoute, telle une apposition, des précisions non nécessaires sur l'antécédent²⁸. Dans ce cas, pour A. Bertin, le lien entre les deux propositions est lâche et la relation entre elles est similaire à celle qu'instaure *car/que*.

§24 Dans nos trois fabliaux, la plupart des relatives de ce type se trouve dans *Du bouchier d'Abeville*, notamment dans le discours des personnages. Dans la très grande majorité des cas, à l'exception d'une seule occurrence, l'antécédent est le pronom personnel *vous*. Dans tous les cas, les occurrences présentent la disjonction entre le relatif et l'antécédent, comme dans les trois exemples suivants :

(9) *Vous* n'estes mie droiz ermites,
Qui tel chose me requerez ! (BA, v. 220-221)

(10) – Dame, *vous* dites desreson
Qui por le mien me ledengiez. (BA, v. 360-361)

(11) « Dame, fet il, se Diex me saut,
Vous avez fet trop vilain saut :
 Petit me prisiez et doutez,
Qui ma mesnie me batez. (BA, v. 413-416)

§25 Dans ce dernier exemple (11), le lien entre l'antécédent *vous* et le relatif est d'un degré encore plus lâche que dans (9) et (10), du fait de la distance encore plus grande qui les

²⁷Mira Rothenberg (*op. cit.*, p. 189-190) préfère le terme de « proposition descriptive » à ceux de « proposition explicative » ou de « proposition circonstancielle », car « ce n'est que du contexte que résultent, pour la même proposition relative, des valeurs logiques différentes, dont le commun dénominateur est qu'elles décrivent ».

²⁸Annie Bertin, *L'expression de la cause en ancien français*, Genève, Droz, 1997, p. 124.

sépare. Et ce à un tel point que l'on pourrait interpréter aussi *qui* comme reprenant le pronom personnel sujet omis dans la proposition principale la plus proche, dans le vers 415. Ce fait ne peut que confirmer le statut assez relâché du lien syntaxique entre les deux propositions, la relative devenant circonstancielle à part entière, le relatif perdant son statut de représentant d'un nom ou d'un pronom. Les liens étant implicites, l'expression se trouve être *synthétique* au plus haut degré : c'est-à-dire que l'on essaie de dire plus, d'insister sur des traits de caractère ou des événements, ainsi que, dans le même temps, de le faire rapidement, par des propositions assez souples et adaptées au vers octosyllabique.

§26 La plupart de ces occurrences se situent dans *Du bouchier d'Abeville*, six avec disjonction et une conjointe, en (12). On en retrouve deux aussi dans *Du segretain moine* et *De Haimet et de Barat*, mais, dans l'exemple (13), l'antécédent n'est pas le pronom personnel *vous*, ce qui est un cas particulier, apparemment très rare :

(12) Seignor, *vous qui* les biens savez (BA, v. 582)

(13) *Li moigne* siet gueule baee
Qui ot reçu male colee (SA, v. 413-414)

(14) « Seignor, dit il, qui la sus estes,
Vous ne faites mie raison,
Qui me descouvrez ma meson. (HB, v. 500-502)

§27 Pour Annie Bertin (*ibid.*), cet emploi causal de la relative se rencontre surtout dans les épopées, bien qu'on le relève également dans un texte historique comme le *Brut* de Wace, et la relative peut indiquer le motif d'un acte, comme c'est le cas en (13), ci-dessus, mais le plus souvent, comme *car/que*, c'est un acte de parole que justifie la relative, qui peut apporter la preuve d'une affirmation.

§28 Dans l'exemple suivant, l'antécédent *vos* de la relative causale a le rôle de complément d'objet direct, non pas de sujet, comme dans les autres exemples, ce qui est à noter aussi, parce que très rare :

(15) Et li dist : « Moigne, par saint Pol,
Sachiez que je *vos* tieng por fol
Qui ma fame honir volez. (SA, v. 335-337)

§29 Le taux plus élevé de *qui* disjoints par rapport aux occurrences conjointes dans la même œuvre se retrouve dans *Du bouchier d'Abeville* (les tours disjoints sont exactement deux fois plus nombreux). Cela est en partie dû aux occurrences avec *vous* et la causale, que l'on ne retrouve, *grosso modo*, que dans ce fabliau, comme on l'a déjà vu.

Relatives stéréotypées

§30

On trouve aussi dans *Du bouchier d'Abeville* quelques occurrences typiques, qui sont dans la plupart des cas disjointes, à savoir les relatives formées sur le modèle « qui molt fu/ert... » :

(16) *Li doiens* seoit sor son sueil,
Qui molt fu plains d'orgueil. (BA, v. 57-58)

(17) *Li doiens* pensse qu'il dit voir,
Qui molt fu goulouse autrui avoir :
 Miex aime un mort que quatre vis. (BA, v. 137-139)

(18) Et *la dame* lors se leva,
Qui molt ert jolie et mingnote (BA, v. 322-323)

§31

Les relatives sont dans ce cas appositives et descriptives. Elles ont comme fonction de servir notamment la description des personnages, en accentuant le trait de caractère nécessaire à la narration et en insérant ce soulignement presque imperceptiblement dans le récit, comme dans les trois exemples ci-dessus.

§32

Dans *Du segretain moine*, on en trouve une aussi, mais conjointe :

(19) Et il remest avec *sa fame*,
Qui mout estoit cortoise dame. (SM, v. 67-68)

§33

Ne pourrait-on interpréter ces relatives comme l'un de ces procédés utilisés par le narrateur pour ralentir la narration propre, dont parle Jean Dufournet dans sa présentation, que nous avons citée au début de cet article ? Sans que ces relatives puissent être vues comme des interventions directes du narrateur adressées à ses lecteurs-auditeurs, il ne serait peut-être pas illégitime de les voir comme participant de la tension structurelle du fabliau, qui anime les conteurs, « tirillés entre ces deux exigences contradictoires, l'une réaliste (*tout dire*) et l'autre narrative (*ne dire qu'une partie*) » (p. 11). La relative appositive, à caractère stéréotypé, semble superflue, ne faisant que répéter ou souligner certains traits du caractère ou de l'apparence des personnages, ou bien revenir sur des faits.

§34

Quelques formules religieuses à proprement parler se retrouvent aussi, que ce soit avec le relatif *qui* ou *que* :

(20) « Sire, par *Dieu qui* fist le mont (BA, v. 46)

(21) Et cil qui le mouton aporte
 Li dist : « Sire, *cil Diex* vous saut
Qui sor toz hommes puet et vaut ! » (BA, v. 120-122)

(22) Par *Dieu que* de vrai cuer appel
 De mon mouton auras la pel (BA, v. 217-218)

(23) Par toz les *sainz qui* sont a Romme (BA, v. 292)

(24) *Foi que* doi Deu omnipotent (SM, v. 268)

§35 Tous ces exemples sont puisés dans le discours des personnages, ce qui est aussi le cas d'emploi le plus fréquent de pareilles formules religieuses dans tous les récits de cette époque, y compris les romans courtois.

Relative avec pour antécédent le démonstratif CIL

§36 C'est dans *De Haimet et de Barat* que les occurrences du pronom démonstratif CIL comme antécédent de la relative sont les plus nombreuses, en particulier en tour disjoint mais aussi conjoint.

(25) Et *cil* vait le bacon aerdre
Qui ja mais nel cuidoit tenir (HB, v. 352-353)

(26) Si vit luire clarté de fu
Que cil alumé i avoient,
Qui mout bien faire le savoient. (HB, v. 386-388)

(27) Cele veille, et *cil* se dort,
Qui mout desirroir le repos. (HB, v. 456-457)

(28) *Cil qui* le siecle vont gabant
 Dient : « Dame, ou est vo barons ? » (HB, v. 138-139)

(29) *Cil qui* du bacon ont desir
 Vinrent quant il fu anuitié (HB, v. 208-209)

(30) Et *cil, qui* ne demandoit el,
 Prent le bacon par le hardel (HB, v. 362-363)

§37 Selon Michel Pierrard²⁹, le démonstratif (aussi bien *celui* que *ce*) ne se spécialise comme support formel, perdant son autonomie, que depuis le xvi^e siècle (période à laquelle apparaît déjà nettement l'opposition entre pronoms et déterminants démonstratifs, qui se substitue à l'ancienne opposition sémantique entre *cil* et *cist*). Nous considérons donc CIL comme un véritable antécédent de nos relatives, ce dont témoigne aussi la possibilité de disjonction entre le relatif et le démonstratif. Contrairement donc à la situation en français contemporain, où la relative suivant le pronom démonstratif « celui » n'est que restrictive, en français médiéval, celle-ci peut être aussi bien restrictive qu'appositive, dans les cas où « cil » est spécifique et signifie 'l'autre'³⁰.

§38 Dans tous nos exemples ci-dessus, CIL est spécifique, aussi bien au singulier qu'au pluriel, son référent étant à trouver parmi les personnages. Et ce n'est qu'à partir du contexte immédiat, de gauche, que l'on peut interpréter les relatives comme restrictives, déterminatives, comme en (29), ou pas, comme appositives, circonstancielles, descriptives, comme en (25), (26), (27), (28) et (30). Le démonstratif dans certains cas, en particulier dans (25), où cela est le plus évident, a la fonction spéciale d'indiquer le changement de sujet syntaxique.

La relative narrative

§39 Contrairement à nos attentes préalables, les trois œuvres du corpus ne présentent que très peu de relatives narratives, à savoir deux exactement. L'une se trouve dans *Le segretain moine* :

(31) *Guillaume* menja tot premier,
Qui en son lit s'ala couchier (SM, v. 286-287)

§40 l'autre, dans *De Haimet et de Barat* :

(32) *Travers* saut sus, si les va querre,
Qui mout ot la nuit de torment. (HB, v. 290-291)

§41 La relative dans le second exemple est moins 'classique' du point de vue des temps verbaux, car les deux premiers procès ne sont pas au parfait mais au présent.

²⁹Michel Pierrard, *La relative sans antécédent en français moderne. Essai de syntaxe propositionnelle*, Paris, Peeters, 1988, p. 63-64.

³⁰Pour une analyse approfondie de cet emploi spécifique du démonstratif CIL en ancien français, voir Céline Guillot, « Le pronom démonstratif anaphorique 'cil' de l'ancien français : continuité ou discontinuité topicale », dans C. Denizot et E. Dupraz (éd.), *Anaphore et anaphoriques : variété des langues, variété des emplois*, Rouen, Presses Universitaires Rouen, 2012, p. 97-115.

CONCLUSIONS

§42 Ces quelques observations de l'emploi et des formes de la proposition relative dans les trois fabliaux nous amènent à la conclusion générale que la relative participe pleinement des techniques de narration dans le genre, qu'elle est le moyen syntaxique le plus « synthétique » de décrire les personnages, en mettant l'accent sur leurs traits les plus saillants, nécessaires à l'histoire, d'une part, et de faire progresser le récit, tout en le ralentissant, de l'autre.

§43 D'une part, les occurrences, d'un taux assez important, de la relative appositive disjointe relient valeur sémantique et ordre des mots (distance entre l'antécédent et le relatif) : le tour dans ce cas est syntaxiquement 'relâché' du fait du caractère sémantique accessoire de la proposition. De l'autre, la relative apparaît comme un moyen assez concis de description, d'explicitation, de narration.

Quelques mots à propos de : Malinka Velinova

Malinka Velinova est docteur en linguistique de l'Université Paris-Sorbonne depuis 2015 et maître de conférences en histoire de la langue française au Département d'études romanes de l'Université Saint-Clément d'Ohrid de Sofia. Ses intérêts de recherche portent sur la linguistique diachronique, la grammaticalisation, les types de relative et la structure de l'information en ancien et moyen français, la littérature médiévale (l'énonciation, les rapports entre oralité et syntaxe, la formule épique, le monologue intérieur).

Pour citer cet article

Malinka Velinova, « Proposition relative et techniques narratives dans les fabliaux du Moyen Âge : l'exemple de « De Haimet et de Barat », « Du bouchier d'Abeville », « Du segretain moine » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 05/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=758>.

Louise Labé et le plaisir d'écrire : une lecture humaniste de l'épître dédicatoire

Adèle Payen de La Garanderie

Elle des dons des Muses cultivés,
S'est pour soi-même et pour autrui saisie :
Tant qu'en louant sa digne Poésie,
Mieux que par vous par elle vous vivez¹.

§I

Au seuil de ses *Œuvres* (1555), dans l'épître dédicatoire à Clémence de Bourges, la poétesse Louise Labé conceptualise avec une finesse admirable le plaisir intellectuel qui procède de la production écrite d'une pensée personnelle². La détermination liminaire de la nature de ce plaisir irrigue, dans le recueil, l'ensemble du discours érotique, comme en témoigne cette sentence d'Apollon dans le *Débat de Folie et d'Amour* : « Bref, le plus

¹Louise Labé, *Œuvres*, « Aux Poètes de Louise Labé. Sonnet », éd. Michèle Clément et Michel Jourde, Flammarion, 2022, v. 5-8, p. 209-210. Toutes nos citations renverront à cette édition. Sauf mention contraire, tous les soulignements sont les nôtres. Enfin, nous remercions chaleureusement Michèle Clément et Ullrich Langer de leurs relectures et remarques précieuses.

²*Ibid.*, « À M.C.D.B.L. », p. 64.

grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler³. » Slogan de l'érotique labéenne, cet aphorisme sur le plaisir (ἀφορισμός / *aphorismos*, « définition ») est symptomatique d'une anthropologie humaniste et féministe que cet article aimerait mieux comprendre. Derrière le masque du dieu de la poésie, l'énoncé qui « condense l'essentiel d'une matière avec une extrême concision propre à une bonne mémorisation⁴ », s'offre déjà comme la marque du souci scientifique de la poétesse « en l'intelligence » de la « matière » érotique dont elle est en train de débattre. Cet effort s'accompagne d'une recherche d'agrément rhétorique : ainsi, le choix de parachever une longue énumération d'expériences amoureuses par cette formule synthétique (« En bref... ») constitue un *épiphonème*⁵, une figure de pensée prisée pour son élégance⁶. Par son contenu, par sa forme et enfin par sa place dans le discours, la citation d'Apollon manifeste donc en acte la définition du plaisir intellectuel selon Louise Labé, pour qui l'accès au langage raisonné (« conceptions »), au *logos* si l'on veut, aussi bien général que personnel, constitue l'un des piliers définitoires du plaisir érotique, et peut-être comme son achèvement.

§2

S'il est un morceau des *Euvres* de Louise Labé qui a été le plus commenté, sans doute est-ce l'épître dédicatoire à Clémence de Bourges⁷. Résumons brièvement ce qui en a été

³ *Ibid.*, *Débat de Folie et d'Amour*, « Discours V », éd. cit., p. 109.

⁴ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Hachette Supérieur, 1992, « L'aphorisme », p. 54. Voir aussi Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, Genève, Droz, 1997, notamment p. 31-34 sur la *gnômé* aristotélicienne et p. 63-67 sur les lieux communs à la Renaissance. Parmi la terminologie foisonnante, la notion d'*aphorisme* nous paraît la plus à même de rendre compte de l'effort « scientifique » de Louise Labé à ce moment du *Débat*. L'aphorisme se distingue par son origine empirique, ses ambitions scientifiques et, souvent, son caractère paradoxal ou déroutant, autant de critères qui semblent vérifiés dans cette citation célèbre. L'énoncé attribué à Apollon ne propose pas une règle morale mais une définition hiérarchisante du plaisir. Aussi vaudrait-il mieux parler à la rigueur de *sentence* plutôt que d'*adage*, d'*apophtegme* ou de *maxime*. Y voir un *proverbe* supposerait que l'énoncé ait une origine impersonnelle, alors qu'il est attribué ici au dieu de la poésie.

⁵ Pour le théoricien Antoine Fouquelin, c'est « une espèce d'exclamation, laquelle est volontiers à la fin de la narration de quelque chose » (*La Rhétorique française* [1555], éd. Francis Goyet dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, 1990, p. 428).

⁶ Voir par exemple ce qu'en dit Marc-Antoine Muret dans son *Catullus, et in eum commentarius M. Antonii Mureti ab eodem correcti, & scholiis illustrati, Tibullus, et Propertius*, Venise, Alde, [1554], 1558, f^o 123 r^o.

⁷ La bibliographie d'agrégation préparée par Benedikte Andersson propose de nombreuses références sur ce texte. Pour la préparation du concours, tous les titres ne se valent pas selon nous ; nous recommandons en priorité l'un des articles de François Rigolot : « Discours liminaire et identité littéraire. Remarques sur la préface féminine au xvi^e siècle » (avec Kirk D. Read), *Versants*, 15, 1989, p. 75-98 ou « La Préface à la Renaissance : un discours sexué ? », *CAIEF*, 1990, n^o 42, p. 121-135. Ces deux articles se ressemblent et se recoupent beaucoup, n'était un angle d'approche un peu modifié : dans *Versants*, l'accent est mis sur

dit avant d'en venir à son nœud principal, le plaisir d'écrire. Le travail de François Rigolot offre des clés de lecture judicieuses pour conceptualiser les enjeux génériques de ce seuil, enjeux propres à son statut préfaciel, d'une part, et à sa pragmatique dédicatoire d'autre part; il invite à réfléchir à la manière dont Louise Labé s'approprie les lieux communs de tout discours liminaire et les infléchit pour s'autoriser, en tant que femme, à faire éditer ce qu'elle nomme ses « jeunesses⁸ ». À considérer que l'écriture préfacielle est bien « co-dé[e] différemment selon le sexe de l'auteur⁹ », quelles seraient les stratégies propres au féminin et à Louise Labé en particulier ? Quelles ruses adopte-t-elle pour légitimer la publication de ses *Œuvres* en cette année 1555, où le choix de « mettre en lumière », dans la sphère publique, ce qui devrait rester un « honnête passetemps » privé¹⁰, risque fort de ternir la réputation de toute femme de bien ? À cette question, plusieurs réponses ont déjà été judicieusement apportées. La critique insiste au premier titre sur le choix de la dédicace à Clémence de Bourges, qui place le recueil de Louise Labé sous le patronage protecteur d'une femme de haut rang, membre active d'une sphère lyonnaise lettrée¹¹. En outre, l'éloge de l'instruction pour toutes, condensée dans une formule fameuse où Louise Labé prie « les vertueuses Dames d'élever un peu leurs esprits par-dessus leurs quenouilles et fuseaux¹² », s'approprie habilement les ambitions universalistes de l'anthropologie humaniste¹³ : nous y reviendrons. Enfin, Christine Clark-Evans a souhaité re-

une typologie des préfaces féminines, dans les *Cahiers* de l'AIEF, François Rigolot propose une confrontation entre préfaces au masculin (exemple de Du Bellay) et préfaces au féminin (exemples similaires à ceux de *Versants*). L'article de Madeleine Lazard-Moizan s'apparente aussi à une brève typologie esquissée de quelques préfaces au féminin, à partir du travail de François Rigolot (« L'épître dédicatoire de Louise Labé et les préfaces féminines au XVI^e siècle », dans *Renaissance et classicisme. Homenatge a Caridad Martínez*, éd. F. Lafarga et M. Segarra, Barcelone, Promociones Publicaciones Universitarias, 2004, p. 65-75).

⁸L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 64.

⁹Fr. Rigolot et K. D. Read, « Discours liminaire et identité littéraire », art. cit., p. 76.

¹⁰L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., respectivement p. 65 et p. 64. Le point épineux en effet est, comme le rappelle François Rigolot au sujet de Christine de Pizan, moins la pratique d'une écriture personnelle, que le choix d'en faire une chose publique (Fr. Rigolot et K. D. Read, « Discours liminaire et identité littéraire », art. cit., p. 77). Ainsi Louise Labé se montre-t-elle audacieuse dès le début quand elle déclare que les femmes ne doivent « être dédaignées pour compagnes tant ès affaires domestiques que publiques » (p. 62).

¹¹ Sur les origines socioculturelles de Clémence de Bourges, voir la notice que lui consacrent Michèle Clément et Michel Jourde dans l'édition au programme, p. 308-309.

¹² Louise Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 62.

¹³ Voir les analyses de François Rigolot et Kirk D. Read, dans « Discours liminaire et identité littéraire », art. cit., p. 76 et p. 79 (rapprochement avec le *Discours des champs faëz* de Claude de Taillemont [1553]).

valoriser l'argument de l'exemplarité mimétique¹⁴, couplé à l'idéal d'une émulation entre femmes, puis entre les hommes et les femmes – même si Louise Labé l'avance d'abord avec réserve, sous la forme hypothétique (« Si j'eusse été tant favorisée des Dieux [...], je servirais en cet endroit plus d'exemple que d'admonition¹⁵ »). Simultanément, ces arguments, que l'on pourrait qualifier de militants et d'ambitieux, s'expriment sur le fond d'une posture constante d'humilité et de prudence, comme en témoigne la contradiction latente décelable au cœur des manifestations du désir d'exemplarité de l'autrice : par son audace, Louise Labé espère à la fois « inciter et faire venir envie » à écrire, mais en mieux, bien sûr, dit-elle, « mieux limé et de meilleure grâce¹⁶ ». Cette attitude énonciative ambivalente prend pour pivot le plaisir d'écrire, qui oscille entre le statut de prétexte rhétorique, et celui de revendication humaniste.

§3

Bien d'autres avant nous ont eu le mérite de souligner l'audace de cette valorisation préliminaire du plaisir. Ainsi Daniel Martin fait-il de cette notion le point de départ d'un « des aspects les plus hardis de la conception de l'écriture féminine présentée par Louise Labé, celui associant à la promotion sociale de la femme, à son droit de gloire, la possibilité d'un épanouissement individuel par la culture¹⁷. » Mais en quoi au juste est-ce audacieux ? Et comment ces prémisses éthiques informent-elles les *Euvres* ? Pour tâcher d'y voir plus clair, cet article propose d'étudier le lexique du plaisir tel qu'il est déployé dans l'épître à Clémence de Bourges, pour en indiquer les implications rhétoriques ainsi que les possibles soubassements philosophiques, qui autorisent Louise Labé à faire du « contentement » intellectuel le signe d'une activité vertueuse qu'elle juge de droit accessible à toutes et tous.

L'ÉCRITURE RÉCRÉATIVE : REMOTIVATION D'UN LIEU COMMUN RHÉTORIQUE

§4

Dans le champ de la poésie de la Renaissance, l'argument topique de l'œuvre récréative, du « coup d'essai » composé suivant son bon plaisir, comme l'écrivait Clément Ma-

¹⁴Christine Clark-Evans, « The feminine Exemplum : Humanist Instruction in Louise Labé's Letter Preface to Clémence de Bourges », *Exemplaria*, VI, 94, p. 205-221.

¹⁵Louise Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 62.

¹⁶*Ibid.*, p. 65.

¹⁷Daniel Martin, *Signe(s) d'Amante. L'agencement des Œuvres de Louise Labé Lionnoise*, Honoré Champion, 1999, p. 103. Sur le plaisir, voir aussi *ibid.*, p. 39-44 (relation amoureuse à l'écriture et émulation féminine), p. 95-103 (la défense du plaisir d'écrire s'apparente à une posture de la Folie et prend le contre-pied d'ouvrages d'édification morale, comme le *Livre de l'Institution de la femme chrestienne* de l'humaniste espagnol Juan Luis Vives, ouvrage traduit en français par Pierre de Changy et édité à Paris chez Jacques Kerver dès 1542).

rot dans *L'Adolescence Clementine*¹⁸, constitue l'un des lieux communs (*topoi*) couramment utilisés pour bâtir et enrichir la non moins topique déclaration de modestie (ou *excusatio*¹⁹), passage obligé de toute préface accompagnant une première publication sous nom d'auteur, et plus encore d'autrice. Il appartient aux nombreuses idées fournies par le réservoir rhétorique de l'invention liminaire. Ainsi Antoine du Moulin présente-t-il « aux dames lyonnaises » les *Rymes* posthumes de Pernette du Guillet (1545) sous les désignations « ce sien petit passetemps » et « ces petites, & louables jeunesses siennes²⁰ ». Dans cette dernière citation, l'adoption d'une structure possessive analytique écartelée (« ces... siennes »), faisant apparaître la marque pronominale de la propriété à la toute fin du syntagme nominal, n'est peut-être pas anodine, comme sont significatives aussi les épithètes diminutives (« petit », « petites »), marques de modestie. S'il ne faut certes pas surinterpréter ce qui relève au premier chef d'un italianisme sous la plume d'Antoine du Moulin²¹, la disjonction forte du déterminant et du possessif nous paraît constituer ici un cas de figure rare, digne d'être remarqué et mis en regard avec la revendication d'une propriété intellectuelle exprimée par Louise Labé dans l'épître par un pronom possessif attribut : « Mais l'honneur que la science nous procurera, sera entièrement *nôtre*²² ». La conquête d'une identité à soi se fait précisément par l'écriture.

§5

À la fin de son épître, Louise Labé reprend donc en apparence le *topos* de l'écriture récréative : « Quant à moi tant en écrivant premièrement ces *jeunesses* qu'en les revoyant depuis, je n'y cherchais autre chose qu'un *honnête passetemps* et moyen de fuir *oisiveté* : et n'avais point intention que personne que moi les dût jamais voir²³. » Nous disons en apparence seulement car plusieurs opérations sémantiques provoquent une réévaluation raisonnée du motif de la verdeur de l'écriture. Avec la structure corrélatrice (« tant... que ») qui établit un rapport d'égalité entre deux procès, celui de l'écriture et celui de la

¹⁸Clément Marot, *L'Adolescence Clementine*, dans Marot, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, t. I, Classiques Garnier, 1990, p. 17.

¹⁹Sur ce lieu commun, voir Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, A. Francke Verlag, 1993, « *Affektierte Bescheidenheit* », p. 93-95 et Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p. 210-212.

²⁰P. du Guillet, *Rymes (1545)*, éd. Élise Rajchenbach, Genève, Droz, 2006, p. III-III2.

²¹Dans les faits, la structure démonstratif + possessif à la forme tonique est plutôt courante au XVI^e siècle : voir Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Classiques Garnier, 2009, p. 99-100. Selon Peter Wunderli, elle aurait même connu « un regain de faveur », « peut-être sous l'influence de la syntaxe italienne » (« Les structures du possessif en moyen français », dans *Études de syntaxe du moyen français*, dir. Robert Martin, Metz, Université de Metz, 1978, p. III-152, ici p. 124, cité par S. Lardon et M.-Cl. Thomine).

²²L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 62.

²³*Ibid.*, p. 64.

réécriture, la poétesse étend d'emblée la portée de son argumentaire. Le sème de */loisir/* inclus dans les mots *passetemps* et *oisiveté* se voit alors généralisé : il n'englobe plus seulement l'écriture récréative, mais aussi toutes les opérations de relecture et de correction ultérieures. Cette extension de champ sémantique participe à sa manière de la revendication féministe d'un statut d'auteur légitime et, en explicitant sa démarche laborieuse, quoique discrètement, au détour d'une construction circonstancielle au gérondif (« en écrivant [...] en revoyant »), Louise Labé se représente à l'égal des grands poètes antiques. En effet, même si elle n'est évoquée que timidement sous la plume de la poétesse, l'étape de la révision, nommée *emendatio* par Quintilien dans son *Institution Oratoire*, constitue communément un gage de qualité poétique, censé justement contrebalancer la verdeur originelle d'un texte²⁴. Selon la tradition rhétorique padouane, au temps de la Renaissance italienne, elle était même indispensable et complémentaire à la fureur de l'inspiration²⁵. Ainsi Du Bellay, dans la *Deffence, et illustration de la langue françoise* en 1549, y consacre d'importantes réflexions, dans l'optique de blâmer les « mauvais Poètes François » qui ne s'y astreindraient pas : « Je ne veux oublier l'Emendation, partie certes la plus utile de notz Etudes. L'office d'elle est ajouter, ôter, ou muer à loysir ce, que cete premiere impetuosité, & ardeur d'ecrire n'avoit permis de faire²⁶. » Quand elle évoque une révision de son propre travail, Louise Labé ne se fait-elle pas l'écho de ces recommandations ? Placée sur le même plan que le temps de l'écriture, si l'on comprend bien la corrélation « tant... que » dans un sens égalitaire, cette allusion à l'*emendatio* constitue une nuance importante apportée au lieu commun de l'œuvre récréative, et du même coup un indice des ambitions profondes de l'autrice.

§6

Un autre passage corrobore cette lecture polyphonique et paradoxale de l'épître. Dans les arts poétiques du xvi^e siècle, l'étape de « l'émendation » inclut souvent celle de la relecture honnête entre pairs, s'inspirant en cela d'une recommandation d'Horace dans l'*Épître aux Pisons*²⁷. Ainsi Du Bellay écrit-il à sa suite : « Sur tout nous convient avoir quelque scavant, & fidele Compaignon, ou un Amy bien familier, voire trois, ou quatre, qui veillent, & puissent congnoître noz fautes, & ne craignent point blesser nostre

²⁴Quintilien, *Institution Oratoire*, livre X, chapitre IV (« *Sequitur emendatio, par studiorum longe utilissima...* »).

²⁵Pour une étude, très érudite, des théories et techniques de l'inspiration dans ses interactions au labeur, voir Jean Lecoq, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, « Travail et inspiration », p. 500-507.

²⁶J. Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 165.

²⁷Horace, *Art Poétique*, v. 438-452, éd. et trad. François Villeneuve, Les Belles Lettres, [1934], 1989, p. 224-225.

papier avecques les uncles²⁸. » Semblablement, Jacques Peletier du Mans, à la fin de son *Art poétique* (1555), exige du vrai « Poète » une même éthique de la prudence et un même souci de confrontation de l'écriture individuelle à la censure des autres : « Sache sur toutes choses le Poète faire la preuve du jugement des hommes. Soit prompt à communiquer ses Écrits à un ami, intime et choisi. Et autant qu'il sera facile à les faire voir à un ou à deux : plus il sera long et tardif à les mettre en vue publique²⁹. » Même si elle déclare ne pas en avoir eu l'intention, Louise Labé fait comprendre implicitement que ses écrits ont été lus et approuvés avant leur parution :

Mais depuis que quelques-uns de mes amis ont trouvé moyen de les lire sans que j'en susse rien, et que (ainsi comme aisément nous croyons ceux qui nous louent) ils m'ont fait accroire que les devais mettre en lumière : je ne les ai osé éconduire, les menaçant cependant de leur faire boire la moitié de la honte qui en proviendrait³⁰.

§7

Il est certain que la poétesse cherche ici à déléguer la responsabilité de la publication de ses *Œuvres* à autrui. Mais en même temps, ce lieu commun préfaciel des œuvres de jeunesse³¹ fait écho à l'impératif horatien de la relecture. En tant que femme, Louise Labé ne pouvait certes prétendre avoir délibérément partagé ses écrits de jeunesse avec des amis, aussi souligne-t-elle son innocence, réelle ou fictive, dans cette opération (« sans que j'en susse rien »). Au point de vue prédictif, tout est fait, donc, pour présenter le passage de la sphère privée à la sphère affective (« quelques-uns de mes amis »), puis à la sphère publique (« mettre en lumière »), comme le fruit d'une obligation et non d'une volonté (« bon vouloir » que la préfacière ne manque pas d'asserter ailleurs dans l'épître). Mais le thème de cet énoncé apporte en lui-même une autre information, qui est donc *présupposée* : les écrits publiés ont été relus par des personnes autorisées. Tout en

²⁸ *Ibid.*, p. 166.

²⁹ J. Peletier du Mans, *Art Poétique* [1555], éd. Fr. Goyet dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 323. Sur les relations entre L. Labé et J. Peletier du Mans, qui dédie à celle-ci une ode à la fin de son *Art Poétique*, voir Marie Madeleine Fontaine, « Louise Labé et son entourage lyonnais : les libertés d'une société complexe », dans *Cahiers Textuels*, n° 28. *Les Œuvres de Louise Labé*. Actes de la journée d'étude du 12 novembre 2004, dir. Marie-Madeleine Fragonard, Pascal Debailly et Jean Vignes, Université Paris 7 Diderot, 2005, p. 11-35, en part. p. 28.

³⁰ L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 64-65.

³¹ Voir par exemple dans les *Juvenilia* (1552) de M.-A. Muret, éd. et trad. Virginie Leroux, Genève, Droz, 2009, p. 48-49 : « [Ces écrits] je les montrai, il y a peu de temps, à certains amis, que je juge particulièrement compétents; non seulement, ils les approuvèrent, mais ils me poussèrent même à éprouver le jugement des hommes en en publiant une partie. » [« *Ea igitur cum haud ita pridem amicis quibusdam meis, quibus ego plurimum in hoc genere tribuo, communicassem, non eis solu milli calculum suum adiecere, verumetiam auctores mihi fuerunt, ut edenda eorum saltem aliqua parte iudicia hominum experirer.* »]

soulignant avec insistance son absence de responsabilité (« je ne les ai osé éconduire »), la poétesse postule habilement le respect d'une étape de transaction et de filtration de ses écrits, communément considérée comme garante de la qualité d'une œuvre.

§8

Pareille recherche d'une dignité littéraire à travers la valorisation, même modeste, d'une pratique studieuse, continue et encouragée par les autres, hommes et femmes, s'observe encore depuis les choix lexicaux à la fin de l'épître :

[...] je vous ai choisie pour me servir de guide, vous dédiant *ce petit œuvre*, que ne vous envoie à autre fin que pour vous acertener du bon vouloir lequel de long temps je vous porte, et vous inciter et faire venir envie en voyant *ce mien œuvre rude et mal bâti*, d'en mettre en lumière un autre qui soit mieux limé et de meilleure grâce³².

§9

Pour décrire la version publiée de ses écrits, Louise Labé adopte, à deux reprises, le terme ambitieux d'*œuvre*. Certes celui-ci est modalisé par des épithètes de modestie, mais un déplacement s'y joue encore. Ainsi, « petit » est remplacé par le couple « rude et mal bâti », lequel invite à évaluer la production de la poétesse selon un critère non plus affectif, mais bien rhétorique : s'il lui en incombe quelque blâme (ou « honte », dit-elle), que celui-ci touche en définitive son style plutôt que son statut de jeune femme. Le binôme parasynonymique³³ « rude et mal bâti » atteste en outre une certaine familiarité avec différentes catégories de l'art du discours, le premier (*rude*) renvoyant à la qualité de l'élocution, et le second (*mal bâti*) à la disposition du recueil³⁴. Même si la poétesse constate avec modestie l'inaboutissement de son entreprise³⁵, le substrat technique de son vocabulaire traduit encore ses intentions plus hautes. En outre, l'adjectif (*mieux*) *limé*

³²L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 65.

³³Sur cette pratique courante, voir Claude Buridant, « Les Binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du centre d'analyse du discours*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1980, n° 4, p. 5-79 et Claire Badiou-Monferran, « Les binômes (para-)synonymiques dans les *Essais* de Montaigne. Étude des variantes », dans *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne. Actes du colloque de Rome de septembre 2003*, éd. Franco Giacone, Genève, Droz, 2009, p. 437-461.

³⁴Sur la rudesse, voir l'article de Vân Dung Le Flanchec, « La notion de dureté entre grammaire, rhétorique et poétique à la Renaissance », dans *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, dir. Véronique Montagne *et alii*, Classiques Garnier, 2016, p. 413-431.

³⁵Le refus d'une correction excessive se rencontre de toute façon dans les recueils de jeunesse. Cf. M.-A. Muret, *Juvenilia*, éd. cit., p. 48-49 : « À mes heures perdues, j'ai donc dérobé un tout petit peu de temps à mes cours de philosophie et de droit civil, qui m'occupent en permanence, pour copier ces poèmes et leur donner un peu d'ordre : car je n'avais pas très envie de les polir ou limer avec plus de soin et je ne le pouvais en raison des occupations que je viens d'évoquer. » [« *Subsecuius igitur horis, aliquod mihi tempusculum*

adopté pour inviter Clémence de Bourges à écrire « un autre [œuvre] qui soit mieux limé et de meilleure grâce » est très précisément un emprunt au lexique horatien de l'*Art poétique*, au moment où il est question du travail de polissage et de réécriture (« *limae labor*³⁶ »). En s'appropriant cette métaphore, Louise Labé suggère donc non seulement sa compréhension des ressorts émulateurs inhérents à tout processus d'amendement (on se corrige dans la perspective d'être lu par d'autres, de faire mieux que d'autres, ou pour répondre aux autres), mais encore elle leur donne voix et raison au sein d'une dynamique féminine.

§10

À la lumière de ces intertextes, le motif du passe-temps dans l'épître liminaire doit donc pleinement être compris comme une récupération consciente de la notion d'*otium* (« loisir studieux »). Avec cette remotivation sémantique, fléchée par l'épithète *honnête* (*passe-temps*), la poétesse lyonnaise ne reproduit donc pas un lieu commun vide de sens, mais donne de puissantes assises à l'anthropologie universaliste qui traverse son argumentaire : les bénéfices vertueux de l'écriture sont accessibles à toutes et tous. Par la finesse de son lexique, qui retrouve les exigences humanistes comprises à l'origine dans la métaphore de l'écriture récréative, et par sa familiarité évidente avec les codes et préceptes rhétoriques, Louise Labé se positionne donc, derrière toutes ses parades d'humilité, en autrice légitime et disons-le brillante.

VERTUEUSE VOLUPTÉ : THÉORISATION PHILOSOPHIQUE DU PLAISIR

§11

Cette réévaluation du contenu et du statut de l'écriture récréative s'adosse en outre au fort d'une conceptualisation du plaisir intellectuel comme le signe d'une activité vertueuse, une entreprise qui pourrait avoir des origines philosophiques. Dans le passage central de l'épître, qui court de « S'il y a quelque chose recommandable après la gloire et l'honneur [...] » à « ainsi que ce dont vous écrirez vous contentera³⁷ », plusieurs isotopies structurent la réflexion.

§12

Louise Labé se concentre sur une critique, au sens philosophique, du loisir (« les [...] récréations »), qui doit permettre une hiérarchisation des passe-temps, entre ceux qui engagent l'intellect (« étude des lettres ») et ceux qui impliquent les sens (« sentiments »). Or cette distinction ne saurait être assimilée à une condamnation rudimentaire

à philosophiae, et iuris civilis praelectionibus, quibus assidue occupatus distineor, ad haec exscribenda, et in ordinem utcumque redigenda sumpsi : nam perpolire et limare accuratius neque magnopere libebat, neque per eas, quas modo dixi, occupationes licebat. »]

³⁶ Horace, *Art Poétique*, v. 291, éd. et trad. cit., p. 217.

³⁷ L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 63-64.

de la chair en faveur de l'esprit. Les voluptés sensuelles ne sont pas rejetées – les *Œuvres* offrent au contraire, s'il en était besoin, une illustration de la valeur que leur accorde la poétesse, comme dans ces vers explicites du sonnet XIII : « Lors que souef plus il me baiserait, / Et mon esprit sur ses lèvres fuirait, / Bien je mourrais, plus que vivante, heureuse³⁸. » Il a donc souvent été souligné que le critère adopté pour faire le départ entre les voluptés physiques et le contentement intellectuel était de nature, non pas morale, mais *temporelle* : seul demeure durablement le second. L'isotopie de la réminiscence en témoigne effectivement (« plus longuement », « le passé [...] le présent », « incontinent », « la mémoire », « quelque souvenir », « une ombre du passé », « revenons », « le plaisir passé »). À un premier niveau, Louise Labé ferait donc l'éloge de l'écriture pour son pouvoir de fixation et pour le concours qu'elle apporte aux gestes mentaux de la remémoration. La poétesse présente cet argument avec une simplicité délicieuse et en fait comme le fruit d'une expérience personnelle, alors que son discours n'est pas sans faire écho au mythe de l'invention de l'écriture, un récit rapporté par Platon dans le *Phèdre*, où dialoguent deux divinités égyptiennes. Teuth (Toth) expose à Thammous (Ammon) l'utilité d'une de ses inventions : les lettres de l'alphabet³⁹. À supposer que Louise Labé ait eu connaissance, peut-être par l'intermédiaire du commentaire de l'humaniste florentin Marsile Ficin, des propos platoniciens sur l'écriture, présentée comme un *pharmakon* à double tranchant (remède et poison à la fois), la description qu'elle en offre leur ôterait toutefois toute dimension négative. D'une part, en effet, elle n'envisage pas le rapport collectif aux textes écrits, nœud de l'inquiétude socratique dans le texte de Platon, mais uniquement privé, en raison même de son statut de femme. D'autre part, elle expose avec une prudence avisée que les bienfaits de la remémoration ne concernent pas la science comme contenu, mais bien toujours comme activité, c'est-à-dire comme savoir : « car nous retrouvons le plaisir passé qu'avons eu en la matière dont écrivions, ou en l'intelligence des sciences où lors étions adonnés⁴⁰ ». Dans ce développement, la coordination en *ou* ne devrait peut-être pas s'entendre comme l'expression d'une alternative exclusive entre les deux propositions (en composant ou en comprenant). Il nous semble qu'il faut plutôt y voir une quasi-équivalence. De cette manière, la poétesse précise sa pensée : reprendre ses notes pour un projet d'écriture ou pour un travail d'apprentissage procure du plaisir dès lors que le savoir est envisagé comme *production* et non une simple acquisition passive extérieure à soi. Ainsi Louise Labé offre-t-elle à ses contemporaines un modèle d'exercice de l'intelligence bien plus qu'une incitation à acquérir avidement

³⁸ *Ibid.*, s. XIII, v. 12-14, éd. cit., p. 193.

³⁹ Platon, *Phèdre*, 274e4-275b2, éd. et trad. Luc Brisson, Flammarion, 1989, p. 177-178.

⁴⁰ L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 64.

des connaissances, et encore moins à compiler des informations.

§13

La possibilité de créer constitue le présupposé principal de son éloge du plaisir, charnel ou intellectuel, celui qui explique en retour le choix de les distinguer selon un critère d'ordre temporel et non pas moral. Au point de vue grammatical, la posture de l'activité et celle, antagoniste, de la passivité, se croisent significativement dans notre extrait : les souvenirs qui ne peuvent même « [nous] remettre en telle disposition que nous étions » s'opposent à l'écriture, car en la « reprenant » « nous revenons au même point » et « nous retrouvons le plaisir passé ». De pronom-objet à pronom-sujet, le changement est fondamental. Dans ce plaidoyer pour l'écriture, Louise Labé revendique la possibilité, pour les femmes, d'accéder à une identité à soi, ferment de la dignité individuelle. Selon elle, la volupté sous toutes ses formes est susceptible d'y conduire, au sens où elle accompagne toujours une activité, susceptible d'engendrer quelque chose. Le plaisir s'offre ainsi comme le signe tout à la fois d'une altération et d'une génération, d'une transmutation et d'une création. C'est à ce titre que Louise Labé défend les voluptés charnelles, comme le lieu d'une métamorphose qui donne accès à une part encore inconnue de soi-même : « par toi tout me renouvelle », écrit-elle magnifiquement au sonnet XV⁴¹ ; c'est pour cette raison encore qu'elle défend d'autant le « contentement » que procure le discours sur l'amour, parce qu'il fixe non pas des informations érudites mais les « dispositions » intérieures de celui ou celle qui écrit. Dans son étude sur le plaisir à la Renaissance, Ullrich Langer distingue deux acceptions générales du plaisir, qui peut s'entendre soit comme un mouvement, soit comme une activité⁴². Le plaisir-mouvement se subdivise lui-même en trois sortes, selon qu'il s'agit d'un élan affectif de l'âme (*pathê*), de la satisfaction d'un manque (*plêrôsis*) ou d'un élan créateur (*genesis*)⁴³. D'une certaine manière, ces différentes manifestations du plaisir se retrouvent dans les *Œuvres* de Louise Labé et l'écriture, entendue comme mouvement de la pensée, théorisée comme « conception » singulière dans l'épître dédicatoire, procurerait donc le plaisir de la *genesis*.

§14

Quelles en seraient les origines philosophiques, s'il devait y en avoir ? Il se dit souvent que les *Œuvres* sont influencées par le néoplatonisme, qu'elles recueillent toutefois avec une distance non dénuée parfois de raillerie⁴⁴ ; elles lui ôtent surtout toute dimension

⁴¹ *Ibid.*, s. XV, v. 12, éd. cit., p. 196. Pour une lecture métaphysique de ce motif de la « mue », voir Michèle Weil-Bergougnoux, « Dialogique de Louise Labé », dans *Louise Labé 2005*, études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot, Publications de l'Université de Saint-Etienne, « L'école du genre », 2004, p. 37-55.

⁴² U. Langer, *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, Classiques Garnier, 2009.

⁴³ *Ibid.*, p. 16-18.

⁴⁴ Pour le néoplatonisme du *Débat*, voir par exemple l'article de Blandine Perona, « Des *Azolains* au

transcendante, toute idée d'une élévation de l'âme vers le divin au moyen de l'amour. Rien de cela par exemple dans les *Sonnets*. Ainsi le sommet du célèbre fantasme des baisers (s. XVIII) s'arrête en quelque sorte au désir, néoplatonicien certes, d'une « double vie » de l'âme amoureuse, en soi et en l'autre, et réciproquement : « Ainsi mêlant nos baisers tant heureux / Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise. / Lors double vie à chacun en suivra. / Chacun en soi et son ami vivra⁴⁵. » Mais Louise Labé s'en tient là. Pour autant, on ne saurait parler non plus d'épicurisme, parce que l'amour reste guidé par une aspiration qui dépasse la jouissance prise avec l'autre, qui dépasse la simple rencontre entre les corps : le « je » qui désire, qui aime et qui écrit cherche simultanément à devenir quelque chose de soi-même. Surtout, la poétesse fait de l'activité intellectuelle un plaisir non pas forcément plus grand (il vient « après l'amour » pour Apollon), mais plus durablement créateur. Sur ce point, il y aurait peut-être une étude plus approfondie à entreprendre pour envisager une possible inflexion aristotélicienne, et une hypothétique influence de l'ouvrage *De Pulchro et Amore* (*Du Beau et de l'Amour*) du philosophe Agostino Nifo, publié à Rome en 1531⁴⁶. Selon lui, l'intelligence et la volonté procurent des plaisirs « purs et entiers⁴⁷ ». Semblablement, dans l'épître dédicatoire, Louise Labé hiérarchise les plaisirs pour faire du contentement intellectuel un sommet et, surtout, une véritable vertu au sens aristotélicien.

§15

Les substantifs *contentement* et *aise* sont révélateurs de cette détermination anthropologique du plaisir. Ce sont des mots-clés chez Louise Labé. Dérivé de l'adjectif *content*, par l'intermédiaire du verbe *contenter*, le contentement dénote une satisfaction, un plaisir qui découle d'un achèvement, une volupté qui provient de ce que tous nos désirs sont comblés ; l'aise renvoie aussi à un bien-être intime, tout en traduisant une absence d'obstacles, une entière liberté éprouvée dans ses actes, expressions, gestes ou manières. Mais quels désirs seraient, au juste, comblés ? S'agit-il d'un besoin de « consommation » de la beauté de l'être aimé ? Et quelle part de soi-même concerne cette aisance recherchée : serait-ce une pleine liberté du corps ? Ces questions ont suscité des prises de position importantes dans la première moitié du xvi^e siècle, ce qui explique que le mot de *contente-*

Débat de Folie et d'Amour. L'« invention d'un lecteur » », dans *Paroles dégelées*, op. cit., p. 563-580 ; pour un panorama, féroce mais assez juste, des travers misogynes du néoplatonisme à la lumière de ses récupérations féministes dans la poésie de la Renaissance, voir Élisabeth Caron, « Les femmes et la politique du néoplatonisme – Les Enjeux à la Renaissance d'un baiser de Platon », *Études littéraires*, vol. 27, n° 2, 1994, p. 97-109.

⁴⁵L. Labé, *Œuvres*, s. XVIII, v. 7-10, éd. cit., p. 200.

⁴⁶A. Nifo, *De Pulchro et Amore*, éd. Laurence Boulègue, Les Belles Lettres, deux vol., 2003.

⁴⁷Voir ce qu'en dit Ullrich Langer dans *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, op. cit., p. 40.

ment soit chargé de connotations fortes, parfois antagonistes, que Louise Labé ne devait pas ignorer au moment où elle s'en empare. Le substantif apparaît ainsi de façon presque obsessionnelle, à dix reprises, dans les dizains de *Délie* (1544) de Maurice Scève⁴⁸. Dans le sonnet suivant, il désigne par exemple le plaisir pris à l'asservissement chaste et vertueux à la dame :

Meilleur, ô Cœur, m'est d'avoir chaste été
En si pudique et haut contentement,
Et abhorrer pour vil contemnement
Le bien qu'Amour (Amour lascif) conseille⁴⁹.

§16

Maurice Scève décrit ici un plaisir contemplatif qui s'accompagne d'une rigueur intérieure. Louise Labé, dès l'épître liminaire, prend ses distances avec de telles connotations morales. Dans sa *Comédie des quatre femmes* (1542), Marguerite de Navarre problématise autrement la notion de *contentement*, au centre du débat qui oppose deux jeunes filles : pour l'une, le vrai contentement s'obtient dans l'autonomie et l'affranchissement à l'égard des passions, pour l'autre, il naît d'un[e] « amour vertueuse ». La pièce s'ouvre ainsi avec cet éloge de la liberté :

Tout le plaisir, et le contentement,
Que peult avoir un gentil cœur honneste,
C'est liberté de corps, d'entendement,
Qui rend heureux tout homme, oyseau ou beste⁵⁰.

§17

Si Louise Labé défend, elle aussi, l'exercice autonome de l'« entendement », elle le revendique sans révoquer la passion, mais en considérant que c'est *le discours sur* la relation érotique qui permet de conquérir cette liberté. Ainsi, la définition du plaisir intellectuel élaborée dans la préface offre une grille de lecture qu'il faudrait conserver à part soi pour l'interprétation du *Débat*, des *Élégies* et des *Sonnets*. Le combat pour l'accès à l'écriture et l'éloge du plaisir participent d'une même conception anthropologique et peut-être d'un ensemble de convictions éthiques, qui nourrissent la poésie érotique de Louise Labé. Dans cette optique, l'adjectif *singulier* qui précède *contentement* pourrait s'entendre doublement. Dans un sens quantitatif, il indique que le plaisir que procure

⁴⁸M. Scève, *Délie. Objet de plus haute vertu* [1544], éd. Françoise Charpentier, Gallimard, 1984. Voir les dizains XXVIII, XLI, CCXXVI, CCXL, CCXLVIII, CCCVI, CD, CDXXIV, CDXXXII.

⁴⁹*Ibid.*, dizain XXVIII, v. 5-8, éd. cit., p. 67.

⁵⁰M. de Navarre, *Comédie [des quatre femmes]*, dans *Œuvres complètes*, t. IV. *Théâtre*, éd. Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, Honoré Champion, 2002, p. 381.

la relation intime à l'écriture est unique, différent des autres « voluptés » ; dans un sens qualitatif, il suggère que ce contentement découle de l'expression d'une singularité, c'est-à-dire, d'une individualité à laquelle les femmes ont aussi accès.

§18

À travers ce parcours, nous avons voulu rendre compte des fondements humanistes de la pensée de Louise Labé, qui considère l'accès au discours raisonné comme l'une des voies d'accomplissement individuel. En tant qu'activité vertueuse, tournée vers une recherche de perfection et d'émulation, l'écriture et l'amour s'accompagnent de plaisir⁵¹. Féminisant Érasme, la poétesse lyonnaise aurait pu dire ainsi : « On ne naît pas femme, on le devient⁵² ». À sa manière, elle remet en question l'essentialisation féminine : pensons à sa critique des « chaînes, anneaux, et somptueux habits » comme parures impersonnelles dans l'épître⁵³ ; elle cherche donc à affranchir les femmes de déterminations sociales, ou rhétoriques, codifiées, tout en défendant avec vigueur la nécessité d'une transformation de soi, par les activités universelles savoureuses que sont selon elle le savoir et l'amour.

§19

De cette lecture « humaniste » de l'épître de Louise Labé à Clémence de Bourges, il ressort que la notion de plaisir rayonne à trois niveaux de l'écriture. Composant sur l'amour, la poétesse lyonnaise inscrit la volupté érotique comme l'objet premier de son propos ; elle adopte en outre les codes « délectables » de l'écriture récréative, puis lyrique ; enfin, elle défend de façon plus générale le contentement qui accompagne toute activité intellectuelle. Or, à toutes les échelles, la notion de plaisir cristallise le combat féministe de la poétesse lyonnaise. Ainsi, faire de l'amour charnel une activité, une passion assumée qu'il ne faut « reprendre », dit-elle au sonnet XXIV, c'est refuser implicitement les représentations misogynes de la jouissance féminine comme passive, fréquentes dans le discours médical de la Renaissance⁵⁴. Contre la mollesse satirique attribuée aux femmes et aux efféminés⁵⁵, Louise Labé revendique la puissance de ses « saillies » (s. XVIII), même fantasmées. Elle s'approprie ponctuellement les marques « viriles » qui accompagnent le plaisir physique – par exemple le vocabulaire guerrier. Il ne nous semble pas qu'il faille considérer pour autant qu'une personne masculine se cacherait derrière une

⁵¹Sur les relations entre plaisir et vertu, et le prisme aristotélicien que nous adoptons ici, voir U. Langer, *op. cit.*, p. 31-39.

⁵²Désiré Érasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, éd. et trad. Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966, p. 388-389 (« *Homines non nascuntur, sed finguntur* »).

⁵³L. Labé, *Œuvres*, « À M.C.D.B.L. », éd. cit., p. 61.

⁵⁴Voir sur ce point les remarques de Laurence Boulègue dans son « Introduction » au *De Pulchro et Amore* de Nifò, éd. cit., p. LXXIX-LXXX.

⁵⁵Voir U. Langer, *op. cit.*, p. 27-30.

Louise Labé « créature de papier⁵⁶ » : pour asseoir sa légitimité au XVI^e siècle, une femme n'avait pas d'autres choix que l'adoption des codes discursifs dominants⁵⁷. Si l'on en vient maintenant au traitement du *topos* de l'œuvre de jeunesse, l'épître se distingue par la réhabilitation, discrètement érudite, qu'elle lui confère, en suggérant la valeur en soi du loisir studieux (*otium*). Avec subtilité et prudence, Louise Labé invite à une évaluation rhétorique de ses *Œuvres* contre tout préjugé axiologique. C'est à ce prix enfin qu'elle peut défendre le « singulier contentement » offert par l'écriture, envisagée comme activité intime, dialogue parfois interrompu, parfois repris, accessible à toutes. Nulle trace de narcissisme néanmoins dans cet éloge ; Louise Labé n'incite pas à se faire un nom, mais elle promeut la dynamique émulative inhérente à l'écriture, où l'on évalue ses propres « dispositions » par rapport à d'autres que soi, et à d'autres « de soi », antérieurs et différents. En guise de prolongement, il serait donc intéressant de chercher dans les *Œuvres* les marqueurs stylistiques de ce souci scientifique revendiqué par la poétesse : les pointes (*concetti*), épiphonèmes et autres clausules dans les sonnets pourraient être lus comme les témoins d'un effort de « conception » intellectuelle de l'autrice, autant que de son libre plaisir créateur.

Quelques mots à propos de : Adèle Payen de La Garanderie

Adèle Payen de La Garanderie est ATER à Sorbonne Université. Elle vient de soutenir sa thèse de doctorat intitulée « La Pléiade légère : poétique et stylistique des recueils mineurs à la Renaissance (1549-1559) » (dir. Anne-Pascale Pouey-Mounou, Sorbonne-Université). Elle a édité des *Sonnets d'amour et d'exil*, une sélection de poèmes de Du Bellay accompagnée d'un dossier pédagogique, parue chez Actes Sud en 2022. Elle a rédigé le chapitre « Du Bellay. *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome*, *Le Songe* » dans *Agrégation de Lettres 2022. Tout le programme du Moyen Âge au XX^e siècle en un volume* (Ellipses, 2021, p. 73-136). Un ouvrage consacré aux *Figures de la répétition dans la poésie et le théâtre de la Renaissance* paraîtra bientôt sous sa direction (Classiques Garnier, à paraître en janvier 2024).

⁵⁶Mireille Huchon, *Louise Labé : une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

⁵⁷Sur cette idée, voir Ann Rosalind Jones, « Assimilation with a Difference : Renaissance Women Poets and Literary Influence », *Yale French Studies*, n° 62, 1981, p. 135-153.

Pour citer cet article

Adèle Payen de La Garanderie, « Louise Labé et le plaisir d'écrire : une lecture humaniste de l'épître dédicatoire », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023 , mis à jour le : 07/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=765>.

Savoir aimer : le dialogue sur l'amitié de L'Astrée d'Honoré d'Urfé

Suzanne Duval

§I

C'est le mot d'*amitié*, et non d'*Amour*, qui donne son titre à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé¹. Le terme connaît au XVII^e siècle une fortune romanesque importante, puisque Madeleine de Scudéry baptisera du nom de *tendre amitié* son modèle de relation galante² et qu'elle reviendra sur la distinction de l'amour et de l'amitié en plusieurs endroits de son œuvre³. La critique a pourtant eu tendance à se pencher de préférence sur la reli-

¹ « Où par plusieurs Histoires, & sous personnes de Bergers, & d'autres, Sont deduits les effects de l'honneste amitié » est le sous-titre du roman qui, selon É. Méchoulan (« Amitié et générosité dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et *Francion* de Charles Sorel », *Tangence*, n° 66, 2001, p. 22-35, en particulier p. 24) et T. Gheeraert (*Saturne aux deux visages*, Rouen, PU de Rouen et du Havre, 2006, p. 115), en donne le véritable sujet.

² M. de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine. Première partie* [1654], éd. Ch. Morlet-Chantalat, 2001, I, p. 185. Voir D. Denis, « Les inventions de *Tendre* », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 4, 2004, p. 44-66.

³ En particulier dans le dialogue de Titus et Herminius : *Clélie. Histoire romaine. Troisième partie* [1657], éd. Ch. Morlet-Chantalat, H. Champion, I, p. 125.

gion d'Amour qui gouverne les habitants du Forez⁴, glissant parfois d'un terme à l'autre comme s'ils étaient synonymes à l'époque baroque. En nous penchant sur un dialogue de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé où la bergère Diane propose une définition de l'amitié⁵, nous voudrions montrer que le terme, imprégné d'aristotélisme et cautionné par François de Sales et sa conception de l'amitié « faite de charité⁶ », renvoie à une disposition vertueuse de l'âme que ne recoupe pas exactement les lois d'Amour. L'amitié apparaît alors comme une vertu située au fondement de l'idéal civil de *L'Astrée*, ce qui se traduit par un mode de vie dévolu à l'art de la conversation⁷.

L'AMOUR ET L'AMITIÉ DANS LE FOREZ : DEUX FAUX-AMIS QUI VONT DE PAIR

§2

En dépit de leur fréquente co-occurrence dans *L'Astrée*, qui pourrait faire penser qu'*amitié* offre à la plume d'Urfé un terme bien commode pour ne pas répéter trop souvent *Amour*, les deux termes ne sont pas synonymes, bien qu'ils appartiennent tous deux à la famille étymologique du verbe *aimer* : en plus de leur configuration syntaxique bien différente, leurs significations ne se recoupent pas, et s'accompagnent de connotations distinctes.

Amour est un petit Dieu

§3

Le mot *Amour* est utilisé avec une majuscule, et s'emploie bien souvent comme un nom propre qui désigne le Dieu Amour. Il est alors fréquemment positionné en sujet grammatical pour représenter une action du petit Dieu, qui entraîne, par voie de conséquence, les sentiments amoureux des personnages : « mais Amour qui voulut montrer sa puissance, [...] me guerit par un estrange antidote, & voyez comme il se plaist aux effects qui sont contraires à nos resolutions » (XII, p. 661). Une autre position privilégiée du nom propre est celle de complément du nom (*les accidents d'Amour*, *les effets d'Amour*).

⁴M. Gaume consacre un chapitre à la définition de l'Amour astréen, et non à l'amitié : *Les Inspirations et les sources de L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Saint-Étienne, Centre d'études foréziennes, 1977, p. 431-504.

⁵H. d'Urfé, *L'Astrée. Première partie* [1612], éd. D. Denis (dir.), H. Champion, IV, p. 288-289, de « Pour certain, interrompit Diane » à « je me garderay d'y retourner ». Nous renverrons à cette édition dans la suite de nos références. Avec l'autorisation de l'équipe éditoriale de *L'Astrée*, que je remercie, j'ai reproduit en annexe le texte étudié, également disponible sur le site <http://astree.huma-num.fr/> édité par cette même équipe et dirigé par D. Denis et A. Gefen.

⁶François de Sales, *Introduction à la vie dévote* [1609], *Œuvres*, éd. A. Ravier, Gallimard, 1969, p. 185.

⁷Voir M. Fumaroli, « Le retour d'Astrée », J. Mesnard (dir.), *Précis de littérature française du dix-septième siècle*, PUF, 1990, p. 60.

§4

Par métonymie, le terme renvoie au sentiment que cause Amour, comme dans la célèbre définition néo-platonicienne qu'en donne Céladon⁸ : « Or “qu'est-ce qu'Amour, dit Celadon, sinon comme j'ay ouy dire à Sylvandré, & aux plus sçavans de nos Bergers, qu'un desir de la beauté que nous trouvons telle” » (XII, p. 684). Le mot d'*amitié*, en revanche, ne désigne nullement une entité divine, et ne s'inscrit pas dans une mythologie amoureuse.

L'amitié est une vertu

§5

Le terme d'*amitié* désigne différents types d'alliances⁹, qui peuvent relever du domaine familial, politique, amical ou encore amoureux. Elles ont pour source commune un sentiment qualifié parfois de « naturel » (VIII, p. 479), et considéré parfois comme une « coutume » d'autant plus puissante qu'elle est contractée dès l'enfance (VII, p. 418). Leur antonyme, l'inimitié, est en revanche une disposition délibérée (VIII, p. 479), qui peut devenir une coutume lorsqu'elle est cultivée par une hostilité ancienne entre deux familles (IV, p. 259).

§6

Amour et *amitié* peuvent être opposés dans certains contextes, lorsqu'il s'agit de distinguer une relation amicale d'une relation amoureuse, comme lorsque Lindamor propose à Polémas de renoncer à son amour pour Galathée par amitié pour lui : « l'Amour en moy, est moins que l'amitié [...] les folies de l'un cedent aux sagesse de l'autre » (IX, p. 515). Mais ils peuvent également être placés dans un rapport de proximité sémantique : l'amitié ne relève alors plus de la relation amicale mais d'une certaine qualité de la relation amoureuse. C'est ainsi qu'*amitié* peut servir d'anaphore infidèle pour *Amour* : « vous sçavez mieux que moy, combien malaisément se peut cacher Amour [...] ; toutefois *ceste amitié* estoit si honneste, qu'elle ne leur avoit permis de se l'oser declarer. » (X, p. 557). Cette porosité d'*Amour* et d'*amitié* explique qu'il puisse y avoir, en particulier entre les bergères de *L'Astrée*, des zones troubles où la relation amicale confine à l'amour, avec ce que cela implique de rapprochements sensuels¹⁰.

§7

Lorsque le mot *amitié* se combine avec *Amour*, il n'est pas rare qu'il fasse l'objet d'une expansion qui en mesure la qualité ou la quantité (alors que le substantif *Amour* est la plupart du temps employé seul). En témoignent des expressions récurrentes comme une « bonne », « fidelle », « grande », « entiere », « parfaite », « honneste », « ferme »

⁸Voir le chapitre de M. Gaume cité plus haut.

⁹Voir É. Méchoulan, art. cité.

¹⁰Outre les célèbres agitations sensuelles autour de la déguisée Alexis dans la troisième partie de *L'Astrée*, on pourrait aussi se pencher dans la première partie sur le « Madrigal de Daphnis. Sur l'amitié qu'elle porte à Diane » (VI, p. 365).

amitié, ou encore le « peu d'amitié » (*passim*) que l'on peut reprocher à un amant négligent. Dans le même ordre d'idée, il est très souvent question dans *L'Astrée* de « preuves » d'amitié (VIII, p. 499), et non de preuves d'Amour.

§8

En effet, l'amitié implique non seulement un affect, mais aussi une disposition volontaire, qui entraîne de la part de l'amant ou de l'amante un comportement vertueux susceptible d'être évalué. À ce titre l'usage que fait Urfé du terme est fidèle aux prescriptions d'Aristote dans *L'Éthique à Nicomaque*, selon qui l'amitié parfaite émane en partie de la volonté des amis, et se fonde sur la reconnaissance de leur vertu réciproque¹¹. Pour reprendre et déformer (à la suite de Tony Geerhaert), le mot de Pascal, on pourrait donc dire que dans *L'Astrée*, l'amitié « a ses raisons, et si transparentes que la raison parvient à les connaître ¹² ». Si Amour est bien souvent aveugle et farceur, l'amitié, plus judicieuse, détermine des actes responsables, pleinement conscients des raisons qui les mobilisent. Aussi est-ce la bergère réputée la plus vertueuse, la sage Diane, qui est chargée d'en définir les règles élémentaires dans l'épisode où la pire des entorses imaginables a été commise contre l'honnête amitié : nous voulons parler de la grossesse clandestine d'Olympe perpétrée par Lycidas, amant infidèle (mais repent) de Phillis.

LE DIALOGUE DE L'AMITIÉ DE DIANE ET DE PHILLIS : DEUX CARACTÈRES, DEUX SAVOIRS

Diane, docteure en parfaite amitié

§9

La science de Diane en matière d'amitié se révèle dans les marges de l'« Histoire d'Astrée et de Phillis » (IV, p. 259-305) racontée par la bergère éponyme du roman. Lorsque Diane apprend que Phillis a fini par pardonner à Lycidas, son amant, d'avoir eu une relation sexuelle avec Olympe, elle interrompt le récit, indignée. Ce n'est pas tant le comportement du berger infidèle qui la choque, que l'indulgence de son amie : « voila une estrange preuve de bonne amitié; pardonner une telle offense qui est entierement contre l'amitié, [...] ? Sans mentir, Phillis, c'est trop, & pour moy j'advoüe que mon courage ne le sçauroit souffrir » (p. 288).

§10

Une dispute commence alors entre les deux bergères, pour savoir si c'est le propre d'une amitié parfaite que de pardonner à un amant qui a commis un crime contre cette

¹¹Ce texte d'Aristote faisait partie des livres enseignés en classe de philosophie dans les collèges jésuites, institution au sein de laquelle le jeune Urfé a fait ses études : voir P. Mesnard, « La pédagogie des jésuites. (1548-1762) », J. Château (dir.), *Les Grands Pédagogue*, PUF, 1980, p. 57-120.

¹²T. Geerhaert, *op. cit.*, p. 93.

amitié. Diane défend une position rigoureuse en s'appuyant sur une définition aristotélicienne de l'amitié vertueuse, qui ne doit trouver sa source qu'en elle-même, et non dans les agréments accessoires que sont, notamment, l'utilité ou le plaisir¹³ : « "s'il y a quelque chose en l'amitié, dont l'on doive faire estat, ce doit estre sans plus l'amitié mesme : car toute autre chose qui nous en plaist, ce n'est que pour estre jointe avec elle : & par ainsi il n'y a rien qui puisse plus offencer celui qui ayme, que de remarquer quelque deffaut d'Amour" » (p. 289). Le propos de Diane est ensuite étayé par une deuxième définition de l'amitié, qui compare celle-ci à une harmonie musicale, conformément à l'idée aristotélicienne selon laquelle l'amitié bonne repose sur l'égalité des amis et la reconnaissance mutuelle de leur vertu : « C'est une musique à plusieurs voix, qui bien unies, rendent une tres-douce harmonie : mais si l'une desaccorde, elle ne déplaist pas seulement, mais fait oublier tout le plaisir » (*ibid.*).

§11

Diane montre cependant à quel point Amour et amitié entretiennent des liens étroits, puisqu'un manquement aux règles de l'amitié apparaît pour elle comme le symptôme d'un « deffaut d'Amour » (*ibid.*). Autrement dit, plus un amour est grand, plus il dispose à l'amitié : il doit par conséquent engager la volonté de celui qui l'éprouve et prendre la forme d'une amitié parfaite, thèse qui concilie l'idéal platonicien de l'Amour comme désir de la beauté et, par son truchement, du bien et du vrai, et la conception aristotélicienne de l'amitié comme affection mutuelle de deux êtres vertueux.

Phillis, amante éprouvée : l'expérience contre la science

§12

Phillis défend quant à elle une position inverse, en affirmant que le pardon qu'elle a accordé à Lycidas est une preuve de la « qualité » (*ibid.*), c'est-à-dire, dans son langage, de la grande valeur de son amitié. Pour combattre la thèse de Diane, elle s'appuie sur un premier lieu commun issu de la rhétorique, celui de l'expérience : Diane se fait une fausse idée de l'amitié, parce qu'elle n'a jamais été amoureuse, et préfère susciter l'amour que le ressentir : « si vous sçaviez que c'est que d'aimer, comme de vous faire aimer, vous jugeriez qu'"au besoin se connoist l'amy" » (*ibid.*). La formule proverbiale¹⁴, évoquant un savoir populaire et accessible, invite Diane à redescendre de ses conceptions philosophiques pour constater une loi d'amitié régulièrement confirmée par l'expérience, selon laquelle un véritable ami accède à nos demandes. Il est remarquable qu'Urfé n'ait pas choisi de mettre dans la bouche de sa bergère des considérations sur le pardon qui auraient pu rapprocher explicitement l'amitié de Phillis d'un principe de charité chrétienne : cette valeur

¹³ *Éthique à Nicomaque*, 1156 b.

¹⁴ Sur cette forme proverbiale, voir n. 66 p. 289 de l'édition au programme.

reste implicite tout au long du dialogue.

§13 C'est de nouveau sur le terrain de l'expérience que Phillis attaque son amie en invitant celle-ci à replacer sa thèse abstraite dans une situation concrète, sur le mode de l'hypothèse, pour en mesurer l'invalidité : « vous voulez dire, que si on vous avoit servie longuement, la premiere offense effaceroit toute la memoire du passé » (*ibid.*).

§14 Confrontation de deux savoirs sur l'amitié, le dialogue s'avère donc être aussi la confrontation de deux amies qui n'ont ni la même expérience, ni la même philosophie de l'amour, et qui risquent à ce titre de ne pas se comprendre.

Du savoir-aimer au dialogue comme acte d'amitié

§15 À regarder les positions rigoureusement antagonistes défendues par les deux bergères, on pourrait penser que leur dispute met en danger l'amitié naissante et extraordinairement intense qui les unit, sur laquelle le récit insiste fortement (IV, p. 257). Lorsque Diane demande à Astrée de raconter ses aventures, c'est pour s'assurer de l'équité de leur trio amical nouvellement formé, et voir si elle a bien gagné avec les deux bergères une intimité égale à celle qui unissait déjà Phillis et Astrée (IV, p. 259). Le récit d'Astrée fonctionne donc comme une preuve d'amitié. Selon le même principe, on peut dire que le dialogue entre Diane et Phillis se présente comme une épreuve d'amitié, qui, en confrontant les deux opinions que se font les bergères de cette vertu, éprouve la fermeté de leur propre relation.

LA DISPUTE : UNE ÉPREUVE D'AMITIÉ

Un échange polémique

§16 La conversation des deux bergères prend la forme d'un dialogue polémique, type d'échange fondé, selon Sylvie Durrer, sur un enchaînement de répliques de type assertion/contre-assertion¹⁵. Ainsi, lorsque Diane demande à Phillis si elle est capable « sans aimer de juger de l'amitié » (*ibid.*), Phillis répond par la négative : « Il ne se peut [...] » (*ibid.*). Réciproquement, lorsque Phillis invite Diane à se mettre à sa place et à envisager le comportement qui serait le sien si un amant, longtemps fidèle, la trompait un jour, Diane réfute implicitement cet argument en déniait purement et simplement la possibilité pour elle de se trouver un jour dans une situation aussi scabreuse : « Celuy qui m'aimera, repliqua Diane, s'il veut que je l'aime, prendra garde de n'offenser mon amitié » (*ibid.*).

¹⁵S. Durrer, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 115.

§17

Le dialogue amical est donc animé par un devoir de franchise¹⁶ qui explique qu'il ne soit pas exempt d'agressivité et d'infractions légères aux règles de la politesse. À ce titre, on peut relire la définition musicale que donne Diane de l'amitié comme un avertissement métadiscursif, de sa part : la bergère est sans doute en train de se rendre compte qu'il y a comme des fausses notes dans cet échange, et que le désaccord qui l'oppose à sa nouvelle amie menace leur amitié. Symptomatique de ce danger, leur échange connaît deux « ratés¹⁷ » : les bergères se coupent la parole. Diane commence par « interrompre » (p. 288) le récit d'Astrée, et Phillis à son tour « interrompt » (p. 289) Diane pour la réfuter. Le verbe « repliqua » (*ibid.*), placé dans deux incises du discours de Diane, souligne lui aussi la vive tonalité de la dispute, de même que l'apostrophe dépréciative qu'adresse Phillis à son amie : « Mauvaise Diane ». On assiste donc à des prises de parole que la linguistique pragmatique qualifierait de « menaçantes¹⁸ ».

La judiciarisation de l'échange

§18

De part et d'autre du débat, on voit les deux bergères adopter tour à tour une attitude de juge. Phillis sanctionne la pauvreté de l'expérience amoureuse de Diane (alors même qu'elle n'a pas encore entendu le récit de ses aventures !) en la renvoyant à ce qu'Aristote considère comme une preuve d'incapacité à l'amitié. Selon ce dernier, en effet, l'amitié consiste plutôt à aimer qu'à être aimé, et ceux qui préfèrent être aimés sont en réalité avides d'honneur, et non pas engagés dans une amitié honnête¹⁹. Or tel est bien le cas de Diane, si l'on en croit Phillis : « le ciel s'est contenté de vous avoir faite pour être aimée, & non pas pour aimer » (*ibid.*). Conséquence de ce jugement, bien malheureux celui qui voudra se lier d'amitié avec Diane : « que celui qui vous aimera n'aura pas œuvre faite ! » (*ibid.*). Réciproquement, Diane disqualifie la relation qu'entretient Phillis avec son amant, en traitant d'« esprit ladre » (*ibid.*) (c'est-à-dire avare, mesquin) le cœur de son amie. Elle va même jusqu'à présenter la conduite de Phillis comme étant plus dommageable que celle de l'infidèle Lycidas lui-même : « à ce coup vous avez plus fait d'injure à Lycidas, qu'il ne vous avoit auparavant offensée » (*ibid.*).

¹⁶Ce principe est fidèle au propos de Montaigne sur la dispute dans son essai « De l'art de conférer », *Les Essais*, III, 8.

¹⁷Selon la terminologie de C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Armand Colin, 1990, t. 1, p. 172-182.

¹⁸Sur cette terminologie héritée de la théorie du ménagement des faces d'Erving Goffman (*Les rites de l'interaction*, 1967) voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Armand Colin, 1992, t. 2, p. 159-240.

¹⁹*Éthique à Nicomaque*, 1159 a.

§19

Autre procédé typique de la rhétorique judiciaire, chaque bergère reformule de manière péjorative la défense de son antagoniste. Pour Diane, le pardon de Phillis est « une offre » au « desavantage de sa bonne volonté » (*ibid.*). Pour Phillis, la leçon de Diane ne peut prêter qu'à rire dès lors qu'on en tire les conséquences logiques, qui sont absurdes, comme le montre la reformulation ironique qu'elle en propose : « autresfois je disois que c'estoit l'amitié qui me l'avoit fait faire, mais à ceste heure, je diray que c'estoit la vengeance; & aux plus curieux j'en diray la raison que vous m'avez apprise » (*ibid.*).

§20

La progression du dialogue n'aboutit pourtant pas à une brouille des deux bergères ou au constat d'un désaccord irréconciliable, comme c'est le cas dans d'autres disputes de *L'Astrée*²⁰. Une fois n'est pas coutume, la règle régressive²¹ de l'affrontement polémique ne semble pas s'appliquer.

Une conclusion harmonieuse

§21

En effet, miracle d'amitié, Phillis s'adoucit, soulignant « en sousriant » (*ibid.*) le goût de son amie pour le paradoxe, qui semble finalement l'amuser. Quant à Diane, elle concède enfin quelque chose à Phillis en reconnaissant que celle-ci, même dans son erreur passée, était déjà sur la voie d'un savoir-aimer : « autresfois vous avez sçeu aimer » (*ibid.*). Phillis là-dessus s'engage à ne plus jamais pardonner Lycidas : « s'il y retourne jamais, je me garderay bien d'y retomber » (*ibid.*). Les deux bergères ressortent donc victorieuses de leur épreuve d'amitié, puisqu'elles sont parvenues, bon an mal an, à retrouver un terrain d'entente, et cela sans renoncer à l'une des règles d'or de l'amitié vertueuse : selon Aristote en effet, lorsque l'on pense que son ami est dans l'erreur ou dans le vice, il ne faut en aucun le lui cacher, et tout mettre en œuvre pour le corriger, ou bien rompre avec lui, si son erreur s'avère incorrigible²². Incohérent en apparence, ce retour inattendu de concorde après une discorde qui semblait irréconciliable n'a rien d'un hasard : il a été préparé, au fur et à mesure de la conversation, par un art consommé de la dispute amicale.

²⁰En particulier, l'affrontement de Lycidas et d'Hylas sur le thème de l'inconstance se clôt sur une incompréhension réciproque : « je ne croy pas que vous voulussiez renoncer à vostre infidélité », dira Lycidas; « je vous en quitte de bon cœur ma part, & pouvez garder tout seul vos félicités », éd. citée, I, p. 150;

²¹Selon S. Durrer, la dynamique textuelle du dialogue polémique est régressive, *op. cit.*, p. 115.

²²*Éthique à Nicomaque*, 1165 b.

L'ART DE (SE) DISPUTER ENTRE AMIES : UNE GRAMMAIRE DE LA CONVICTION POLIE

§22

Le dialogue de Diane et de Phillis est traversé, d'un point de vue stylistique et pragmatique, par deux polarités en apparence contradictoires : une hyper-assertivité, autrement dit, une tendance des deux bergères à camper sur des positions argumentatives inébranlables, et, dans le même temps, un surcroît de politesse, caractérisé par un constant ménagement du point de vue adverse. La contradiction bien-sûr n'est qu'apparente, l'équilibre de la dispute amicale reposant précisément sur cette combinaison de franc-parler et d'attention à l'autre. Aussi peut-on dire que l'héritage scolaire qui informe l'organisation de ce débat, marqué par l'art de la dispute à laquelle Urfé avait pu être formé chez les Jésuites, est doublé par une autre qualité, qui rappelle la Philotée de François de Sales, celle de la douceur²³ (typiquement féminine, dans la perspective genrée du XVII^e siècle) qui caractérise la conversation amicale, et que les bergères maîtrisent peut-être bien mieux que les bergers²⁴.

Une hyper-assertivité

§23

Dominé par le type de phrase assertif (et plus ponctuellement injonctif dans la bouche de Diane : « laissons cette consideration à part » (p. 289), « Croyez-moi », *ibid.*), ce dialogue se caractérise par la ferme conviction exprimée par chacune de ses protagonistes. On note ainsi l'importance des commentaires épistémiques placés en tête de phrase comme « pour certain », « sans mentir », « pour moy », « quant à moy », ou encore l'adverbe « si » (*ibid.*), héritage de l'ancien français qui marque la forte adhésion de Phillis à son propos²⁵. Cette insistance de chaque locutrice sur sa propre conviction s'accompagne d'une forte représentation des verbes métadiscursifs, qui dramatisent l'acte de langage assertif, comme le montrent les polyptotes du verbe « dire » qui parcourent le texte : « je diray que », « que je vous die », « je disois/je diray » (*ibid.*).

§24

La polémique est aussi le lieu privilégié d'une certaine valorisation de soi, Phillis se flattant de la « qualité » (*ibid.*) de son amitié, Diane allant jusqu'à considérer sa réputation

²³Voir M. Fumaroli, « L'empire des femmes ou l'esprit de joie », *La Diplomatie de l'esprit*, Hermann, 1998, p. 321-340 et, du même auteur, « Le retour d'Astrée », *op. cit.*, p. 48-49.

²⁴Voir M.-G. Lallemand, « Éloquence masculine et éloquence féminine dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », *Textuel*, n° 49, 2006, p. 171-185, et F. Greiner, « Conversation et éthique amoureuse dans le roman pastoral : de Sannazar à Frénicle (1504-1634) », B. Méniel (dir.), *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance*, H. Champion, 2006, p. 115-135.

²⁵Voir Chr. Marchello-Nizia, *Dire le vrai. L'adverbe « si » en français médiéval. Essai de linguistique historique*. Genève, Droz, 1985.

tion d'insensibilité comme le signe d'une élection divine dont elle se sent « plus obligée » que « de la vie » (*ibid.*), réplique où elle se montre, selon Tony Gheeraert, « fière d'un égoïsme qu'elle assume sans honte » (*op. cit.* p. 114). Directement liée à cette inflation de l'ego, une forte affectivité imprègne la parole des deux bergères : Diane abuse des expressions intensives, déclarant que « c'est trop » (p. 288), et que son « courage ne le sauroit souffrir » (*ibid.*), tandis que les interjections de Phillis (« Ah, Diane », « O Dieux ! », p. 289), expriment son indignation. La prégnance des structures emphatiques marque elle aussi une syntaxe chargée d'affectivité, Diane pratiquant plutôt la thématization à gauche du verbe (« toute autre chose qui nous en plaist, ce n'est que pour estre jointe avec elle », *ibid.*), et Phillis énonçant une double phrase clivée lorsqu'elle parodie la leçon de Diane (« c'estoit l'amitié qui me l'avoit fait faire, [...] c'estoit la vengeance », *ibid.*).

§25

La conviction d'être détentrices d'une vérité infaillible conduit Diane et Phillis à objectiver leur propos dans des énoncés au présent de vérité générale, l'instance énonciative s'effaçant dans un « on » générique, relayé par des déterminants eux aussi génériques. L'énoncé gnominique, souvent placé entre guillemets dans le passage, prend comme nous l'avons vu la forme d'un proverbe dans la bouche de Phillis, dont la brièveté contraste avec la prolixité des sentences de Diane. Celle-ci développe d'abord une période comparative en « plustost [...] que » à laquelle succèdent deux énoncés parsemés de « & » de relance et de connecteurs de justification (« puis que », « car », « & par ainsi »), accumulant les noms abstraits expansés (« sur-abondance d'Amour », « quelque défaut d'Amour »), les tours indéfinis (« toute autre chose », « telles offenses »), et les formes nominales du verbe où triomphe la modalité déontique (« l'on doit faire estat », « ce doit estre », « il n'y a rien qui puisse plus offencer [...] que de remarquer » p. 289).

§26

L'énoncé gnominique estompe les contours trop précis, tout en posant fermement le caractère indiscutable de son discours. Il relève donc à la fois d'un acte de langage menaçant, et en même temps d'une forme « substitutive » de « politesse négative²⁶ », par laquelle chaque bergère protège son interlocutrice d'une attaque trop directe.

²⁶C. Kerbrat-Orecchioni distingue la politesse négative, qui atténue les actes menaçants, de la politesse positive, qui intervient plutôt dans un contexte consensuel et non-menaçant (manifestation d'accord, compliments); au sein de la politesse négative, elle distingue les procédés substitutifs, qui consistent à diminuer le caractère menaçant d'un acte, des procédés additifs, qui accompagnent les actes menaçants de procédés d'atténuation : *Les Interactions verbales*, *op. cit.*, t. 2, p. 191-228. Sur la politesse positive dans le roman pastoral, voir D. Denis, « L'échange complimenter : un lieu commun du bien-dire », *Franco-Italica*, n° 15-16, 1999, p. 143-161.

Les modes inactuels du verbe : une atténuation du jugement

§27 Dans l'ensemble du dialogue, les modes infinitif, conditionnel et subjonctif atténuent eux aussi le potentiel agressif de la dispute en usant de formules substitutives qui déplacent les actes de langage les plus menaçants sur un plan inactuel. Ainsi, de la part de Diane, l'infinitif de protestation est une manière de condamner abstraitement le comportement de Phillis, sans convoquer directement sa personne : « pardonner une telle offense qui est entièrement contre l'amitié [...] ? » (*ibid.*). L'emploi potentiel du conditionnel permet quant à lui d'émousser les jugements les plus violents : « je ne le saurois souffrir » (p. 288), « seroit trop à vostre desavantage » (p. 289). Proche de la pure fiction, enfin, le subjonctif ouvre un monde possible à l'intérieur duquel la condamnation, virtualisée par l'irréel du passé, devient pleinement dicible : « si j'eusse esté des amies de Lycidas, j'eusse expliqué cet offre au desavantage de vostre bonne volonté » (p. 289).

§28 On observe ainsi une créativité à l'œuvre dans les formes de politesse auxquelles l'amitié oblige : la dispute amicale est orchestrée par des jeux de décalage du point de vue, une anticipation et un ménagement constants des arguments, attentes et susceptibilités de l'autre qui se traduisent notamment par l'usage de la subordonnée conditionnelle en *si*.

50 nuances de *si*

§29 La récurrence de la forme *si*, dans ce dialogue, et la variété de ses emplois est remarquable. Employé comme une conjonction, *si* permet d'ouvrir un « cadre fictif²⁷ » au sein duquel il devient possible de négocier son point de vue avec celui de son allocutaire : dans la dynamique polémique de ce dialogue, il relève tantôt d'une forme de politesse par substitution, qui atténue un acte menaçant en le désactualisant, et tantôt d'une politesse par addition, qui adoucit la menace en l'accompagnant d'expressions polies.

§30 Un premier type de construction en *si+indicatif* présente ainsi un phénomène de substitution consistant, dans le cas de la construction dite « conditionnelle-factuelle²⁸ », à s'engager sur la validité d'un fait, tout en se dégageant de sa source énonciative. Dans l'emploi qu'en fait Diane, la stratégie s'apparente à son goût pour la généralisation. Comme dans les sentences, le contenu menaçant de l'énoncé est implicitement attribué à une sagesse plus générale dont Diane ne serait que la fidèle ambassadrice : « *“s'il y a quelque chose en l'amitié, dont l'on doive faire estat, ce doit estre sans plus l'amitié mesme”* »

²⁷G. Corminboeuf, « Les constructions en *SI* », *Encyclopédie grammaticale du français*, 2018, [encyclogram.fr] article consulté le 21 oct. 2023.

²⁸Selon la terminologie de G. Corminboeuf : « Factualité et conditionnalité », C. Noren (dir.), *Modalité, évidentialité et autres friandises langagières*, Berne/Berlin/Bruxelles, P. Lang, 2013, p. 41-60.

(*ibid.*).

§31

Un deuxième type de *si+indicatif*, pleinement conditionnel cette fois, consiste, de la part de Diane, à feindre de demander à Phillis la permission de s'exprimer au moment même où elle s'octroie cette permission alors que Phillis, exaspérée, l'a déjà interrompue une fois. Il s'agit donc d'une forme de politesse par addition, qui annonce l'acte menaçant pour en prévenir le caractère blessant²⁹ : « si vous me voulez faire autant de grace qu'au medecin qui parle & juge indifferemment de toutes sortes de maladies sans les avoir eues, je diray [...] » (p. 289). Autre forme d'addition, lorsque la conditionnelle à l'indicatif n'est pas feinte, elle présente pour Diane l'intérêt de suspendre la validité d'un contre-argument, pour amener en douceur son propre argument, lui aussi énoncé sur un mode conditionnel : « *Si cela est*, répondit Diane, je luy suis plus obligée d'un tel bien que de la vie : *mais si je suis capable* sans aimer de juger de l'amitié ? » (*ibid.*).

§32

Nous ne reviendrons pas sur les occurrences de *si+imparfait* énoncées par Phillis qui invitent son interlocutrice à partager son expérience sur un mode hypothétique, ni au *si+subj. imparfait* par lequel Diane adoucit sa condamnation, sinon pour observer que ces constructions fonctionnent elles aussi par substitution, en remplaçant l'affirmation menaçante par une hypothèse plus conciliante parce que maintenue dans une irréalité. Aussi est-il remarquable de voir intervenir en fin de dialogue des conditionnelles envisagées cette fois sur un plan éventuel, lorsque les bergères imaginent chacune leur avenir sentimental. Le détour fictionnel des conditionnelles semble les avoir progressivement conduites à revenir à leur situation réelle, mais avec un nouveau point de vue. L'insensible Diane explique à quelle condition elle pourra s'engager dans une amitié : « Celui qui m'aimera, repliqua Diane, *s'il veut que je l'aime*, prendra garde de n'offenser mon amitié » (*ibid.*). La trop sensible Phillis s'engage quant à elle à ne plus jamais pardonner à Lycidas : « *s'il y retourne jamais*, je me garderai bien d'y retomber » (*ibid.*).

§33

Tout se passe comme si chaque bergère avait été contaminée par l'esprit de son interlocutrice, Diane ayant perdu en assertivité (aussi place-t-elle sa conditionnelle en position d'incidente et non en tête d'énoncé, ce qui en atténue le caractère nécessaire et allège la sévérité de son contrat), Phillis au contraire semblant adhérer désormais aux principes inflexibles de Diane. Mais cette permutation des rôles est sans doute encore un effet de leur politesse mutuelle, plus qu'une véritable conversion. L'échange se conclut en effet sur une concession que Phillis fait à Diane : « *Quoy que c'en soit*, répondit Phillis, *s'il y eust de la faute*, elle proceda d'ignorance, & non point de deffaut d'Amour » (*ibid.*). La

²⁹Voir l'analyse que C. Kerbrat-Orechchioni donne de ces effets d'annonce (qualifiés de « désarmeurs ») comme formes de la politesse négative par addition : *op. cit.*, t. 2, p. 215-216.

conditionnelle au subjonctif imparfait nous montre la grande part d'irréalité qui domine dans cette concession, comme si la bergère ne faisait que jouer le jeu de la philosophie de Diane : en opposant l'« ignorance » au « deffaut d'amour », elle revient au fond à sa position fondamentale selon laquelle l'amitié, pas plus que l'amour, n'est infaillible, aussi aucun savoir-aimer ne saurait-il parer aux aléas de l'expérience. Réciproquement, Diane maintient sa position d'un primat du savoir sur l'expérience, tout en acceptant à demi-mot le fait que l'expérience puisse être porteuse d'enseignements.

Savoir que c'est que d'aimer, savoir que c'est d'aimer, ou l'esprit de finesse

§34

Le dernier mot d'esprit de Diane consiste en effet à s'emparer d'un reproche de Phillis en le reformulant légèrement. Cette dernière opposait l'expérience d'aimer à celle d'être aimée (« si vous sçaviez que c'est que d'aimer, comme de vous faire aimer », *ibid.*). Diane, par un chiasme savoureux, oppose à son tour deux constructions du verbe *savoir* : « autresfois », dit-elle, « vous avez sçeu aimer », et « à ceste heure vous sçavez que c'est d'aimer » (*ibid.*). L'opposition entre *savoir aimer*, d'une part, et *savoir que c'est d'aimer*, d'autre part, pose implicitement la supériorité du deuxième type de savoir sur le premier. Suivi de l'infinitif (*savoir nager, savoir vivre...*), le verbe *savoir* renvoie à une compétence pratique. Suivi d'une interrogative indirecte (*je sais ce que c'est*), le verbe prend une nuance expérientielle : il renvoie à une connaissance théorique qui est le fruit d'une expérience vécue. Autrement dit, selon Diane, Phillis avait autrefois une connaissance pratique de l'amour, mais aujourd'hui, elle en possède une compréhension théorique qui relève de l'honnête amitié.

§35

On peut même se demander si l'absence, dans la reformulation de Diane, du *que* explétif dont Phillis faisait l'usage ne permet pas elle aussi de souligner subtilement cette supériorité du savoir théorique sur celui de la pratique. Dans la première formulation, le verbe *savoir* est suivi d'une multitude de relais grammaticaux qui expriment formellement combien l'accès à un tel savoir est semé d'embûches : pronom interrogatif *que* repris anaphoriquement par le démonstratif *c'*, suivi d'un *que* explétif qui sous-entend un verbe *être* tronqué, dont le verbe « aimer » précédé de l'indice d'infinitif *d'*, est le sujet grammatical (*Savoir que c'est que d'aimer [est]*³⁰). Dans la seconde formulation, plus ramassée, « d'aimer » est simplement attribut du sujet, sans ellipse du verbe *être*, comme

³⁰Voir l'analyse de ce type de « relative incomplète » après une interrogative indirecte qui consiste « faute de pouvoir appréhender et manier directement une entité, à lui substituer “ce qu'elle est” » par P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Hachette supérieure, 1993, § 373 p. 544, ainsi que § 73 p. 116, et § 371 p. 538. Précisons que dans le texte d'Urfé, « que » pronom interrogatif pour représenter un inanimé est l'équivalent de notre « ce que » contemporain : voir N. Fournier, *Grammaire du français*

si les médiations qui séparaient le savoir de cette matière étrange et indéfinie qu'est *aimer* devenaient moins nombreuses.

§36

Ainsi la sage Diane, en tirant tout le fruit de sa conversation avec une amie peut-être plus sensible qu'elle, réussit à faire triompher son éloge de l'amitié comme relevant fondamentalement d'un savoir, tout en reconnaissant qu'il s'agit d'un savoir vivant, perfectible, enrichi non seulement par l'expérience, mais aussi par les disputes amicales.

§37

Pour conclure, nous voudrions nous demander s'il est possible de tirer une leçon univoque de ce dialogue sur l'amitié. Comme souvent dans les disputes de *L'Astrée*, c'est plutôt dans le sens de l'indécidabilité que semble aller le constant rééquilibrage des adversaires et de leur position argumentative. Davantage qu'un art d'aimer, cette admirable dispute offre aux lectrices et lecteurs de *L'Astrée* un modèle d'art de lire. En rebondissant sur le récit d'Astrée pour manifester son désaccord, en se lançant avec son amie Phillis dans un débat sur l'amitié, Diane invite le public de *L'Astrée* à dialoguer sur les aventures de ce roman, à en interroger la morale souvent équivoque, à se demander le parti qu'il faut suivre, à être de mauvaise foi, à se réconcilier. Il est d'ailleurs remarquable que le dialogue s'ouvre sur une formule présentative également pratiquée par toutes les narratrices et narrateurs de *L'Astrée* : le « voila une estrange preuve de bonne amitié » de Diane rappelle les nombreux « voyez quels sont les enchantements d'amour³¹ » par lesquels le récit-cadre et ses histoires enchâssées engagent leurs publics dans une lecture participative, créant comme une chaîne d'amitié par laquelle les fictions de *L'Astrée* pourraient à l'infini être commentées, contestées et réinventées à de multiples niveaux de réalité allant du personnage au lecteur³². Cette mise en abyme implicite est sans doute l'un des enseignements importants du roman d'Honoré d'Urfé : une doctrine du parfait amour ne nous semble pas devoir y être prise au pied de la lettre, pas plus que l'harmonie universelle que Diane appelle de ses vœux, puisque les comportements des habitants du Forez ne parviennent guère à l'illustrer complètement. Dans ce pays en quête d'harmonie, c'est sans doute la force créatrice de l'échange amical³³ et, métaphorisé par lui, le partage de

classique, Belin, 2002, § 309 p. 210.

³¹I, p. 141.

³²À ce titre, la réception conversationnelle de *L'Astrée* pourrait ressembler aux nombreux débats éthiques que suscitent les séries, sur nos réseaux sociaux. Autre saga sur l'amitié, la série *Friends* en offre un bel exemple analysé par Ch. Coustille et C. Sigalas : « “We were on a break” Le couple en débat (*Friends*) », *Fabula-LbT*, n° 25, 2021, doi : 10.58282/lht.2582, article consulté le 21 oct. 2023.

³³L'art de la raillerie, parfois cruelle bien que toujours honnête, nous semble aller dans le sens de cette quête d'harmonie par le dialogue : voir D. Denis, « L'honnête raillerie des conversations de *L'Astrée* », E. Schulze-Busacker, V. Fortunati (dir.), *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Georgi*, Garnier, 2014, p. 273-283. Cette recherche d'harmonie et la nécessaire invention, en son absence,

la fiction comme support conversationnel qui pourraient être le garant le moins fragile de la paix civile. C'est d'ailleurs en écoutant les charmantes disputes de Sylvandre, Diane, Phillis et Astrée que Léonide, pensive, juge « ceste vie pour la plus heureuse de toute³⁴ ».

ANNEXE. HONORÉ D'URFÉ, *L'ASTRÉE. PREMIÈRE PARTIE* [1612], ÉD. D. DENIS (DIR.), H. CHAMPION, IV, P. 288-289.

§38

« Pour certain, interrompit alors Diane, voila une estrange preuve de bonne amitié; pardonner une telle offense qui est entierement contre l'amitié, & de plus empescher que celle qui en est cause n'en ait du desplaisir ? Sans mentir, Phillis, c'est trop, & pour moy j'advoüe que mon courage ne le sçauroit souffrir. Si fit donc bien mon amitié, respondit Phillis, & par là vous pouvez juger de quelle qualité elle est. Laissons ceste consideration à part, repliqua Diane, car elle seroit fort desavantageuse pour vous : puis que "de ne ressentir les offenses qui se font contre l'amitié, c'est plustost signe de deffaut que de sur-abondance d'Amour" : & quant à moy si j'eusse esté des amies de Lycidas, j'eusse expliqué cet offre au desavantage de vostre bonne volonté. Ah ! Diane, dit Phillis, si vous sçaviez que c'est que d'aimer, comme de vous faire aimer, vous jugeriez qu'"au besoin se connoist l'amy", mais le ciel s'est contenté de vous avoir faite pour estre aimée, & non pas pour aimer. Si cela est, respondit Diane, je luy suis plus obligée d'un tel bien que de la vie : mais si je suis capable sans aimer de juger de l'amitié ? Il ne se peut, interrompit Phillis. J'aime donc mieux m'en taire, respondit Diane, que d'en parler avec une si chere permission : toutefois si vous me voulez faire autant de grace qu'au medecin qui parle & juge indifferemment de toutes sortes de maladies sans les avoir eues, je diray, que "s'il y a quelque chose en l'amitié, dont l'on doit faire estat, ce doit estre sans plus l'amitié mesme : car toute autre chose qui nous en plaist, ce n'est que pour estre jointe avec elle : & par ainsi il n'y a rien qui puisse plus offencer celui qui ayme, que de remarquer quelque deffaut d'Amour", & ne point ressentir telles offenses, c'est veritablement avoir l'esprit ladre pour ceste passion. Et voulez vous que je vous die ce qu'il me semble de l'amitié ? C'est une musique à plusieurs voix, qui bien unies, rendent une tres-douce harmonie : mais si l'une desaccorde, elle ne déplaist pas seulement, mais fait oublier tout le plaisir, qu'elles ont donné auparavant. Par ainsi, dit Phillis, mauvaise Diane, vous voulez dire,

des rituels d'urbanité et de civilité seront d'ailleurs l'un des thèmes récurrents de la réflexion sur l'amitié au XVII^e siècle : voir M. Bombart, « Représenter la distinction : comédie et urbanité chez Guez de Balzac », *Littératures classiques*, n° 37, 1999, p. 117-140 et H. Merlin, « L'amitié entre le même et l'autre », *XVII^e siècle*, n° 205, 1999, p. 657-678.

³⁴VII, p. 414.

que si on vous avoit servie longuement, la premiere offense effaceroit toute la memoire du passé. Cela mesme, dit Diane, ou peu moins. O Dieux, s'écria Phillis, que celui qui vous aymera n'aura pas œuvre faite ! Celui qui m'aimera, repliqua Diane, s'il veut que je l'aime, prendra garde de n'offenser mon amitié : & croyez-moy, Phillis, qu'à ce coup vous avez plus fait d'injure à Lycidas, qu'il ne vous avoit auparavant offensée. Donc, dit Phillis en sousriant, autresfois je disois que c'estoit l'amitié qui me l'avoit fait faire, mais à ceste heure, je diray que c'estoit la vengeance ; & aux plus curieux j'en diray la raison que vous m'avez apprise. Ils jugeront, adjousta Diane, qu'autresfois vous avez sçeu aimer, & qu'à ceste heure vous sçavez que c'est d'aimer. Quoy que c'en soit, répondit Phillis, s'il y eust de la faute, elle proceda d'ignorance, & non point de deffaut d'Amour : car je pensois y estre obligée, mais s'il y retourne jamais, je me garderay bien d'y retomber. »

Quelques mots à propos de : Suzanne Duval

Maîtresse de conférences à l'Université Gustave Eiffel (LISAA-FTD), Suzanne Duval est spécialiste de l'art de la prose fictionnelle et épistolaire des époques baroque et classique. Elle est notamment l'autrice de *La Prose poétique du roman baroque (1571-1670)*, Paris, Garnier, 2017.

Pour citer cet article

Suzanne Duval, « *Savoir aimer* : le dialogue sur l'amitié de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 05/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=774>.

Prévost et les pièges de la lecture : Comment lire l'*Histoire d'une Grecque moderne* ?

Nicolas Fréry

§I

Roman qui s'ouvre sur une invitation au soupçon et à la défiance¹, l'*Histoire d'une Grecque moderne* scelle un pacte de lecture atypique. Prévost attire en effet l'attention dès l'incipit sur les failles d'un narrateur dont le témoignage est sujet à caution. Il ne laisse pas ignorer la partialité de ce récit émanant d'une « plume conduite par l'amour » (p. 55). À rebours des romans dans lesquels la *captatio benevolentiae* du narrateur vise à nouer une relation de confiance avec le public, « on fait d'emblée savoir au lecteur qu'il marche sur un terrain miné² ». Aussi le lecteur est-il appelé à la vigilance : il lui faut

¹ « Ne me rendrai-je point *suspect* par l'aveu qui va faire mon exorde ? [...] Qui *ne se défiera point* de mes descriptions et de mes éloges ? » (Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. Alan Singerman, Paris, Flammarion, « GF », 1990, p. 55. Les références à cette édition seront données entre parenthèses dans le texte).

² Jean Rousset, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, p. 148. Comme le souligne Érik Leborgne, « le préambule de la *Grecque moderne* ouvre la voie à une nouvelle "ère du soupçon" dans la production de Prévost » (*Les Expériences romanesques de Prévost après 1740*, Louvain, Peeters, 2003, « Préface », p. 12).

se « tenir en garde » (*ibid.*). Le roman de Prévost, par sa façon originale de solliciter l'activité interprétative, suppose ainsi un « lecteur hypercritique³ ».

§2

C'est que le vertigineux préambule de la *Grecque* peut être lu comme une définition en acte de ce que les narratologues baptiseront la « narration non fiable ». La théorie de l'*unreliable narrator*, forgée en 1961 par Wayne Booth⁴, a beau avoir été d'abord appliquée à des récits de la fin du XIX^e siècle (*Le Tour d'écrou*) et du XX^e siècle (*Lolita*, *La Chute*), les commentateurs ont souligné qu'elle trouve un champ d'exploration fécond dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle, et tout particulièrement ceux de Prévost, que l'on a pu tenir pour « les premiers romans de la mauvaise foi⁵ ». À cet égard, Prévost n'est pas sans déplacer vers le domaine romanesque une lecture du soupçon que ses contemporains étaient accoutumés à pratiquer envers les mémoires authentiques. À propos de la « prévention générale » qui existait envers les mémorialistes trop intéressés à l'image qu'ils renvoient d'eux-mêmes pour ne pas être enclins à « altérer la vérité⁶ », les *Lettres de Mentor*, traduites par Prévost à la fin de sa vie, contiennent des formules limpides : « la partialité naturelle de l'amour-propre peut tenter quelquefois l'écrivain de revêtir de spécieuses couleurs les parties de sa conduite dont il a quelque blâme à craindre⁷ ». Ces « spécieuses couleurs » sont par excellence celles dont se farde le récit du narrateur de l'*Histoire d'une Grecque moderne*. C'est la modalité de lecture spécifique induite par ce biais narratif que cet article se propose d'explorer.

§3

À ce titre, on peut être frappé par la récurrence des adresses au lecteur dans l'*Histoire d'une Grecque moderne*. Le narrateur tantôt sollicite « le lecteur » ou « ses lecteurs », tantôt s'en remet au « public », tantôt privilégie la forme indéfinie (« on jugera si la suite de cette aventure me rend plus excusable », p. 73). Or, il est essentiel de distinguer le lecteur effectif du roman (le lecteur *extradiégétique*, selon les catégories de Genette) et la figure de récepteur, construite par le texte, à laquelle la narration est destinée : le *narrataire*⁸. Dans l'*Histoire d'une Grecque moderne*, le narrataire n'est pas pourvu d'une

³ Terme de René Démoris (*Le Roman à la première personne*, Genève, Droz, 2000 [1975], p. 189), qu'Audrey Faulot applique au cas particulier de la *Grecque moderne* dans un bel article (« La valeur de l'erreur dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost », *Études Françaises*, 2018, n° 54 (3), p. 27-43).

⁴ Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, 1961.

⁵ Marc Escola, « Le Silence de Des Grieux », *Poétique*, 2018, n° 184, p. 168.

⁶ Art. MÉMOIRES de *L'Encyclopédie*, cité par Marc Hersant, « La Religieuse et la théorie du "narrateur indigne de confiance" », *Tropics* [En ligne], n°12, 2022.

⁷ Prévost, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, t. 34, p. 262-263. Il est notable que dans ces pages, le genre mémorialiste soit rapproché des romans où les auteurs « n'ont pas imaginé de plus puissante méthode pour plaire et pour attacher, que de mettre leur narration dans la bouche même du héros » (*ibid.*).

⁸ « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessai-

identité spécifique (comme l'était Renoncour, l'interlocuteur de Des Grieux dans *Manon Lescaut*), en revanche il est investi d'une fonction : celle de rendre un jugement. Dans ce procès qu'est l'*Histoire d'une Grecque moderne*⁹, le narrateur enjoint de juger, ou plutôt de condamner – la narration se faisant réquisitoire – la jeune Grecque qu'il met au banc des accusés. Toute l'originalité du dispositif prévestien est cependant que le discrédit qui pèse sur le témoignage du narrateur invite le lecteur ou la lectrice extradiegétique à s'arracher à cette position judiciaire. Le narrateur confère au narrataire un rôle de censeur auquel le public effectif a tout lieu de se soustraire. Bien lire l'*Histoire d'une Grecque moderne*, n'est-ce pas déjouer la modalité de lecture que le narrateur escompte du narrataire ?

§4

À force de refuser de prendre pour argent comptant un récit ouvertement suspect, le lecteur risque toutefois de se livrer à une surenchère interprétative dont le roman analyse précisément les travers. Le diplomate est en effet à bien des titres une représentation métaphorique d'un lecteur méfiant à l'excès, aveuglé par la recherche des « traces¹⁰ », enclin à déceler abusivement plusieurs niveaux de signification en filigrane des propos les moins obscurs. Prévost imagine un narrateur d'autant plus suspect qu'il est soupçonneux, d'autant moins fiable qu'il est animé par une défiance hyperbolique¹¹. Il importe dès lors pour le lecteur d'exercer son esprit critique sans imiter les errances herméneutiques du narrateur. Un écueil serait notamment de vouloir traquer à tout prix, derrière la trame des faits, une trame alternative qu'il demeure impossible de reconstituer, le lecteur restant structurellement dépendant de la perspective partielle du diplomate. De là cette question épineuse : comment lire l'*Histoire d'une Grecque moderne* ?

§5

Sans doute peut-on penser que « plus qu'aucun autre roman de cette époque, l'*Histoire d'une Grecque moderne* [...] fait du problème de la lecture, de l'interprétation, le vrai

rement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur » (Genette, *Fictions III*, Paris, Seuil, 1972, p. 265).

⁹ Voir Alan Singerman, « Quand le Récit devient procès : le cas de la *Grecque moderne* », *Eighteenth-Century Fiction*, Volume 9, n° 4, July 1997, p. 415-427.

¹⁰ « Les moindres désordres que je crus remarquer dans sa chambre me parurent autant de traces de son amant, et de preuves du dérèglement qu'on lui reprochait » (*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 286). Le personnage vérifie l'analyse de Deleuze selon laquelle la jalousie est « le délire propre des signes » (*Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 167).

¹¹ Au-delà de l'incipit, défiance et soupçon sont au fondement de l'attitude du diplomate, qui n'a de cesse de déplorer que son repos ait été troublé « par des soupçons qu'il ne [lui] a jamais été possible d'éclaircir » (*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 283) et de faire part de cette « défiance qui mit beaucoup de trouble dans [s]es sentiments » (*ibid.*, p. 157).

sujet du récit qu'il raconte¹² ». Nous le vérifierons en étudiant le rapport qui s'instaure entre les trois membres d'une triade : le lecteur, le narrataire, mais aussi le lecteur fictif, l'*Histoire d'une Grecque moderne* procédant, comme d'autres romans de Prévost, à une mise en abyme de la lecture. En confiant d'austères ouvrages à Théophraste, le narrateur craint qu'elle ne les interprète dans un sens différent de celui qu'il espérait. C'est ainsi la concurrence entre la lecture désirée par le narrateur et une *autre modalité de lecture* que met en scène Prévost. Théophraste ne fournit-elle pas l'exemple d'un art de lire qui s'émancipe au moins en partie du mode de lecture que cherche à imposer le diplomate ? Dans ce grand roman du malentendu, Prévost orchestre un conflit des interprétations qui invite à réfléchir d'une part sur le problème de la *littéralité* (le diplomate regrette que Théophraste le prenne trop à la lettre, Théophraste reproche au diplomate d'ignorer le contenu littéral de son discours), d'autre part sur celui de *l'illisibilité*.

« DES APPARENCES DONT J'ABANDONNERAI LE JUGEMENT À MES LECTEURS »

§6

Rendre un jugement : telle est, dans la première comme dans la dernière page du roman, la mission confiée au narrataire. Il lui revient de « juger » que les aveux du narrateur prouvent sa bonne foi et il est en conclusion « mis en état de juger » (p. 292) le mérite de Théophraste. La rhétorique judiciaire, avec laquelle le genre mémorialiste a partie liée¹³, sous-tend un roman-mémoires comme l'*Histoire d'une Grecque moderne*. En témoignage d'emblée l'incipit, dont la facture très rhétorique est signalée par le terme d'« exorde ». Des commentateurs ont fait valoir combien le roman est « parsemé de termes juridiques¹⁴ », jusqu'à la page capitale où le narrateur déclare : « le procès de mon ingrate n'est instruit qu'à demi » (p. 250). Si *Manon Lescaut* peut en partie se lire comme une enquête¹⁵, cette investigation devient explicite dans une œuvre où l'ambassadeur réunit des indices, se livre à des interrogatoires, compare des témoignages. Là où, au seuil de *Cleveland*, le propos est de susciter l'empathie du narrataire¹⁶, le narrateur vise ici plus spécifiquement à l'enrôler dans un procès.

¹²Jan Herman, « Topos de l'enfant trouvé et figures rhétoriques de l'inachèvement dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost », *L'œuvre inachevée*, dir. Guy Lavoire et Annie Rivara, Lyon, CEDIC, 1999, p. 167.

¹³Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

¹⁴Alan Singerman, « Quand le Récit devient procès : le cas de la *Grecque moderne* », art. cit., p. 419.

¹⁵Voir Audrey Faulot, *Manon Lescaut de Prévost ou le « rivage désiré »*, Paris, Honoré Champion, « Champion-Commentaires », 2023, p. 23-24.

¹⁶« Mon mauvais sort m'a rendu le plus malheureux. J'expose l'histoire de mes malheurs au public » (Prévost, *Cleveland*, éd. Jean Sgard et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, 2006, p. 41).

§7

L'intention affichée du narrateur est de laisser le dernier mot au public. La formule « j'abandonnerai le jugement à mes lecteurs » trouve son strict équivalent à la fin du roman (« c'est ici que j'abandonne absolument le jugement de mes peines au lecteur »), non sans avoir été glosée peu auparavant (« mais ce n'est point encore ici que je m'en remets au jugement de mes lecteurs¹⁷ »). Le diplomate prétend que le lecteur est « le maître de l'opinion qu'il doit prendre » (p. 283). La sentence finale serait le fait d'un narrataire souverain que le narrateur laisse libre d'interpréter les faits. De là le refus apparent d'orienter le jugement du public, dans deux phrases symétriques où le pronom indéfini renvoie au narrataire : « on prendra l'idée qu'on voudra des motifs qui m'échauffèrent le sang » ; « qu'on se forme l'idée qu'on voudra des sentiments que j'avais pour elle¹⁸ ». En réalité, il est difficile de soutenir, avec Robert Mauzi dans une étude classique, que « le narrateur se borne à proposer son témoignage¹⁹ ». Le diplomate impose bien plus qu'il ne propose. Il instruit un procès à charge au lieu de se cantonner au statut de témoin. Excéder le rôle qu'on se prescrit, telle est une des constantes de l'*Histoire d'une Grecque moderne*.

§8

Il suffit, dès l'exorde, de constater que la « belle Grecque » ne tarde pas à être ravalée au rang d'« ingrate », ou qu'au passif sans complément d'agent (« je suis trahi, rebuté même ») se substituent des tournures plus accusatrices : Théophraste « *a fait* le tourment continuel de [s]a vie » (p. 55). On ne commentera pas en détail la rhétorique de l'insinuation qui tout au long du texte vise à orienter le jugement du narrataire, à grand renfort de suppositions et de généralisations. Il faudrait analyser les usages de l'adverbe *peut-être* (« elle sortait des bras de Chériber après avoir été dans ceux d'un autre Turc, et *peut-être* d'une multitude d'amants qu'elle lui avait déguisés » ; « [elle] se promet *peut-être* de me mener bien loin par ses artifices²⁰ ») ou encore les généralisations fondées sur le recours à l'indéfini (« [je trouvai] beaucoup de plaisir à remarquer tous les degrés d'adresse par lesquels *une femme* tend à son but » ; « s'il y avait quelque fond à faire sur les justifications d'*une femme* qui a autant d'esprit que d'amour [...] »²¹). Soulignons en revanche que ce dénigrement est d'autant plus insidieux qu'il est concurrencé par des épisodes de sublimation de l'objet aimé. Il est du reste malaisé de déterminer si Prévost construit une figure de narrateur qui s'aveugle lui-même ou qui manipule les faits à dessein. La dis-

¹⁷ *Histoire d'une Grecque moderne*, p. 55, p. 260 et p. 283.

¹⁸ *Ibid.*, p. 112, p. 165.

¹⁹ Robert Mauzi (éd.), *Histoire d'une Grecque moderne*, Paris, Union générale d'édition, « 10/18 », 1965, p. III.

²⁰ *Histoire d'une Grecque moderne*, p. 95 ; p. 138.

²¹ *Ibid.*, p. 218 ; p. 260.

inction posée par Greta Olson entre « narrateur faillible » et « narrateur indigne de confiance²² » se révèle poreuse dans l'*Histoire d'une Grecque moderne*, où le narrateur semble tantôt manquer tout bonnement de clairvoyance, tantôt œuvrer à leurrer son public.

§9

Plus le narrateur attend du narrataire qu'il condamne Théophé, plus le lecteur peut être enclin à se dissocier de ce rôle. Prévost creuse l'écart entre le narrataire et les autres instances de réception : lecteur réel, virtuel ou idéal²³. Comme le souligne Laurence Mall, « le lecteur ne peut réagir que par un refus d'identification avec ce narrataire impuissant et superfétatoire²⁴ ». C'est bien en effet une « économie de l'identification²⁵ » d'une nature singulière qu'imagine Prévost en invitant le lecteur à ne pas se reconnaître dans le miroir que lui tend le narrateur. Sans doute cet obstacle à l'identification peut-il être accru chez les lectrices, tant le discours du narrateur charrie des poncifs misogynes. La lectrice de l'*Histoire d'une Grecque moderne* est-elle un lecteur comme les autres²⁶ ? Chez lecteurs et lectrices, la subversion de la position judiciaire peut en tout cas se manifester à un double niveau. D'une part en refusant de déclarer Théophé coupable et, corrélativement, en reportant les soupçons de l'accusée vers l'accusateur. Jean Sgard a commenté cette réversibilité des rôles : « l'accusateur devient peu à peu coupable, tandis que l'accusée emporte l'admiration²⁷ ». Mais d'autre part, une façon alternative de lire l'*Histoire d'une Grecque moderne* est de contester, ou d'outrepasser, la perspective judiciaire. Il n'est dès lors plus question de s'employer à répartir des torts. Le lecteur ou la lectrice se garde d'adopter un rôle de juge qui pourrait faire obstacle à l'appréciation esthétique du texte.

§10

Peut-être est-ce là une limite de la lecture, par ailleurs aussi séduisante qu'argumentée, qu'a proposée Alan Singerman en œuvrant, après un article pionnier d'Émita Hill,

²²Greta Olson, « Reconsidering Unreliability : Faillible and Untrustworthy Narrators », *Narrative* n° XI-1, 2003, p. 93-109.

²³Sur ces distinctions, voir Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 180.

²⁴Laurence Mall, « Modalités et déplacements de la violence dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost », *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, Narr, 1998, p. 345.

²⁵Audrey Faulot, « Peut-on se parler à soi-même ? Le destinataire comme autre moi ou comme autre soi dans des romans-mémoires de Prévost et Marivaux », *Figures et fonctions du destinataire dans les Mémoires et les romans-mémoires de l'époque classique*, dir. Annabelle Bolot, Coralie Bournonville, Marc Hersant et Catherine Ramond, Louvain, Peeters, 2021, p. 220.

²⁶Nous reprenons l'intitulé d'un colloque organisé en juin 2023 à l'Université Bordeaux-Montaigne : « La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ? Genre et réception dans le récit contemporain français », org. Maxime Decout et Estelle Mouton-Rovira.

²⁷Jean Sgard (éd.), *Histoire d'une Grecque Moderne*, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, p. 13.

à innocenter Théophraste²⁸. Car cette perspective critique, toute fondée qu'elle soit sur des indices textuels (système des doubles, ruses du narrateur, limites du culte de l'énigme), revient à se maintenir dans les bornes d'un dispositif judiciaire en trompe-l'œil, quitte à seulement inverser les rôles d'innocent et de coupable. N'est-ce pas là jouer en partie le jeu du narrateur au moment même où l'on souhaite s'émanciper de son point de vue ? Il est à craindre que cette lecture reconduise des oppositions binaires (« ou Théophraste est tout à fait vertueuse et le narrateur tout à fait paranoïaque, ou c'est une petite friponne et le narrateur la victime très patiente d'une femme fatale²⁹ ») qui sont autant de pièges tendus par la narration. La construction de fausses alternatives étant une stratégie récurrente du narrateur³⁰, il importe de savoir appréhender le texte à partir de catégories qui rendent mieux compte de sa richesse.

§II

En se soustrayant au programme de lecture imposé par le narrateur, le lecteur substitue une complicité à une autre. Tout au long du roman, le narrateur entend nouer une relation de connivence avec le narrataire. Il en vient même à postuler entre eux une convergence de vues, comme dans les lignes qui précèdent sa violente démystification de l'autobiographie de Théophraste : « si l'on a fait, en lisant ce récit, une partie des réflexions qu'il me fit naître, on doit s'attendre à celles qui vont le suivre » (p. 93). Pourtant, la complicité entre le narrateur et le narrataire est supplantée par celle qui s'établit entre l'auteur et le lecteur. Comme l'a souligné Henri Coulet, « le plaisir que procure l'*Histoire d'une Grecque moderne* provient en grande partie d'une entente entre l'auteur et le lecteur aux dépens du narrateur, d'une complicité ironique³¹ ». Si le critique commente le plaisir intellectuel que procure cette lecture au second degré, il juge néanmoins que « tant d'adresse est peut-être une faiblesse et ce roman est moins émouvant que *Manon*

²⁸ Voir Alan Singerman, *L'Abbé Prévost. L'amour et la morale*, Genève, Droz, 1987, p. 211-288 (« Enquête sur un chef-d'œuvre : étude psychologique et morale de l'*Histoire d'une Grecque moderne* ») et Émita Hill, « Virtue on trial : a defense of Prévost's Théophraste », *SVEC*, LXVII, 1969, p. 191-209.

²⁹ Martin Calder, « La résistance langagière de la Grecque moderne », *L'Abbé Prévost au tournant du siècle*, *SVEC*, 2000/II, p. 115.

³⁰ « Mais soit qu'elle eût plus d'attachement pour la maîtresse que je lui avais donnée que pour moi-même, soit qu'elle fût trompée comme moi par l'adresse du comte et de Théophraste, je n'appris d'elle que leurs fréquentes entrevues » (*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 251); « soit que mes observations ne fussent plus assez exactes pour me faire pénétrer le fond de sa conduite, soit qu'elle eût plus d'adresse que je ne lui en croyais à déguiser, je n'aperçus rien qui blessât mes yeux » (*ibid.*, p. 271). Le narrateur semble faire preuve de pondération en avançant plusieurs interprétations, mais les hypothèses qu'il décline sont toutes défavorables à la jeune Grecque.

³¹ Henri Coulet, « Le comique dans les romans de Prévost », *L'Abbé Prévost : actes du colloque d'Aix en Provence*, 1963, p. 182. Ces analyses rejoignent la définition, par W. Booth, de l'*unreliable narrator* en fonction de l'écart qui le sépare de « l'auteur implicite ».

Lescaut, Cleveland ou *Le Doyen de Killerine*³² ». Alors que Des Grieux, en livrant un plaidoyer *pro domo* nourri d'« éloquence scolastique³³ », suscitait, il est vrai, une empathie qui a assuré la fortune littéraire de *Manon Lescaut*, la distance critique se creuse dès l'incipit entre le lecteur et le narrateur de l'*Histoire d'une Grecque moderne*. On peut objecter néanmoins que le poignant récit d'illumination vertueuse de Théophraste, où la jeune Grecque trouve des accents que l'on rencontre chez peu d'héroïnes de la littérature d'Ancien Régime, invite à nuancer l'hypothèse d'un roman moins « touchant ». L'empathie, loin d'être absente, est seulement d'un autre ordre dans la *Grecque*. C'est que si le lecteur ne s'identifie ni au narrateur ni au narrataire, il entretient un tout autre rapport avec la lectrice fictive, Théophraste, qui tente de résister à la tyrannie interprétative du diplomate.

PORTRAIT DE THÉOPHRASTE EN LECTRICE

§12

« Les héros de Prévost », relève Érik Leborgne, « sont de grands lecteurs, et font la part belle aux livres³⁴ ». Dans l'*Histoire d'une Grecque moderne*, le romancier campe une figure de lectrice : Théophraste, qui se signale tout au long du roman par son esprit méditatif. Si le roman ne comporte pas de scène de lecture à proprement parler, Prévost donne accès aux réflexions inquiètes du diplomate sur les livres qu'il remet à sa protégée : la lecture est objet de débat. L'épisode où le narrateur médite sur les lectures de Théophraste suscite l'étonnement : on est surpris de voir une odalisque lire avec ardeur Nicole et Arnauld. Rarement dans l'univers romanesque du XVIII^e siècle le contraste entre identité du lecteur et nature des livres aura été aussi manifeste³⁵. Or Prévost approfondit le paradoxe : le narrateur tient la *Logique de Port-Royal* pour une lecture dangereuse. Inversant le réquisitoire augustinien contre le genre romanesque, le diplomate entend corriger l'effet délétère de la lecture de Nicole et Arnauld en prescrivant des œuvres romanesques. Le sommet de l'ironie est atteint lorsque le narrateur désespère de cette méthode à cause du pouvoir de séduction des ouvrages de Port-Royal. Quels que soient les livres qu'il propose à Théophraste, il lui paraît acquis qu'« elle retombera sur son Nicole » (p. 207) (on

³²Henri Coulet, art. cit., p. 182.

³³Prévost, *Manon Lescaut*, éd. Audrey Faulot, Érik Leborgne et Jean Sgard, Paris, GF, 2022, p. 80.

³⁴Érik Leborgne, « Littérature et transfert dans les romans de Prévost », *L'épreuve du lecteur. Livres et lecteurs dans le roman d'Ancien Régime*, dir. Jean Hermann et Paul Pelckmans, Louvain, Peeters, 1995, p. 240.

³⁵Nathalie Ferrand souligne que ce programme de lecture reprend celui de Rollin qui, dans son *Traité des études*, « recommandait, au chapitre consacré à la lecture des livres français, les *Essais de morale* de Nicole et la *Logique de Port-Royal* » (*Livre et lecture dans le roman français du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 66).

apprécie la valeur affective du possessif). Ce n'est pas un traditionnel don-quichottisme que Prévost peint chez son héroïne, mais un attrait hors du commun pour les lectures spéculatives, qui fait obstacle aux projets libertins du diplomate.

§13

En opérant ce déplacement ironique, Prévost réinterprète une tradition littéraire : celle de la « précaution inutile », qui a inspiré un chef-d'œuvre : *L'École des Femmes*. L'hypotexte moliéresque est dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* à la fois structurant et implicite. Lorsque Théophraste, soumise à un tuteur libidineux qui entend l'écarter du monde, fait preuve d'une « naïveté surprenante³⁶ » (p. 158), on devine en elle une « sœur d'Agnès³⁷ ». Au sujet du débat sur les lectures de Théophraste, Jean Sgard note : « le souvenir de Molière est ici tout proche. Le rêve de Ferriol, comme celui d'Arnolphe, serait d'enfermer Théophraste dans une sorte de séraïl ou de cloître moral dont les barreaux seraient [...] les *Essais* de Nicole et la *Logique de Port Royal*³⁸ ». Dans les deux œuvres, les maximes rigoureuses inculquées par le tuteur se retournent contre lui. Le diplomate et Arnolphe ont en commun, selon la formule de Prévost, de « prêter contre [eux] de fortes armes » (p. 205) à la jeune fille qu'ils voudraient soumettre. Le projet pédagogique et le projet libertin de ces « Mentors amoureux³⁹ » entrent en conflit. Pygmalions contrariés⁴⁰, ils voient leur Galatée échapper à leur tutelle. Ce renversement s'opère différemment : là où chez Molière, l'ingénuité ôte la conscience de l'interdit et hâte les leçons du seul vrai maître (l'amour), Théophraste invoque les principes que son « maître dans la vertu » (p. 143) lui a inspirés pour se refuser à son désir. Le rapport à l'écrit joue en tout cas un rôle important dans le double processus d'aliénation et d'émancipation de l'héroïne. Chez Molière, Arnolphe fait lire à Agnès de tristes « maximes du mariage » avant de déplorer que l'art d'écrire lui ait été enseigné⁴¹. Dans le roman de Prévost, le livre, qui devait servir d'adjuvant au diplomate, devient l'un des « remparts⁴² » contre la satisfaction de

³⁶Naïveté d'autant plus surprenante que Théophraste, contrairement à Agnès, a une expérience ancienne du désir masculin.

³⁷Voir Christophe Martin, « Agnès et ses sœurs : Belles captives en enfance, de Molière à Baculard d'Arnaud », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2004/2, p. 323-342.

³⁸Jean Sgard, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1989, p. 436-437.

³⁹Jean Rousset, « Prévost romancier : la forme autobiographique », *Modern Language notes*, 1965, vol. 80, n° 3, p. 295.

⁴⁰Arnolphe dit d'Agnès : « comme un morceau de cire entre mes mains elle est » (Molière, *L'école des Femmes*, acte III, scène 3, v. 810). Sur le double souvenir de Pygmalion et d'Arnolphe dans le roman de Prévost, voir Caroline Hoarau, « De Pygmalion à Arnolphe et de Galatée à Agnès, jeux de masques dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost », *TrOPICS*, n° 2, 2015.

⁴¹« Voilà, friponne, à quoi l'écriture te sert / Et contre mon dessein l'art t'en fut découvert » (Molière, *L'école des Femmes*, acte III, scène 4, v. 946-947).

⁴²Élisabeth Lavezzi, « L'Odalisque au livre : livre et lecture dans *Histoire d'une Grecque mo-*

ses désirs.

§14

Cette mise en abyme de la lecture éclaire d'un jour original le rapport entre le narrateur et son public. Il est révélateur que le diplomate s'attribue le rôle de maître de lecture. C'est qu'il croit intensément aux effets des livres, auxquels il prête le pouvoir de métamorphoser l'individu. Or, il est débordé par les répercussions des ouvrages qu'il met entre les mains de sa protégée. Il constate avec amertume que son programme de lecture lui échappe. La lectrice qu'il espérait tenir en lisière développe un mode d'interprétation qui entrave ses projets. Une analogie existe à cet égard entre le niveau de l'histoire et celui de la narration. Comme personnage, le diplomate constate qu'il n'a plus de mainmise sur sa lectrice. Comme narrateur, il échoue à imposer à son lecteur le type de lecture vers lequel il oriente son narrataire. Prévost pose ainsi doublement la question de la *liberté* du lecteur et de la lectrice. Le diplomate a beau prétendre respecter l'indépendance d'esprit de Théophraste, cette autonomie est en large partie un leurre (sans qu'il se l'avoue, désireux qu'il est d'être l'objet d'un amour électif⁴³). De même, le narrateur assure que le public est libre d'avoir le dernier mot, alors qu'il s'emploie à infléchir son jugement.

§15

« Prêter de si fortes armes » contre lui-même : ce travers comique qui est celui du *je* narré est ainsi également, selon d'autres modalités, celui du *je* narrant. Le diplomate ne cesse, en tant que personnage et en tant que narrateur, de susciter la réaction inverse de celle qu'il escompte. L'incipit du roman peut être analysé en ce sens. Si le narrateur prévient les accusations de partialité, c'est en effet dans l'espoir – infructueux – de les dissiper par un aveu spontané. Selon une tactique retorse, l'autodépréciation est partie prenante d'une stratégie visant à gagner la confiance de l'auditoire. Le narrateur ne se reconnaît suspect que pour tâcher ensuite d'« effacer l'impression » (p. 55) de cet aveu. Pourtant, le soin qu'il met à tenter d'éliminer les soupçons qu'il a égrenés sur son compte laisse entendre malgré lui que son témoignage sera tendancieux. Avec ce préambule tortueux, Prévost résout ainsi une difficulté narratologique : comment mettre en garde contre la mauvaise foi du narrateur dans un récit où l'auteur lui délègue constamment la parole ? Dans l'*Histoire d'une Grecque moderne*, le narrateur s'avoue suspect (donc l'auteur met en garde le lecteur), mais il formule cet aveu pour dissiper les soupçons (donc il ne croit pas se trahir). Or, les subterfuges douteux que le narrateur emploie pour assurer son crédit ne font que conforter le lecteur dans l'idée qu'il fait face à un narrateur de mauvaise foi. Le diplomate, dans le temps du récit comme dans le temps de la narration, se trouve être pris à son propre piège.

derne », *L'Épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, op. cit., p. 259.

⁴³ « Je ne trouverai qu'un bonheur imparfait dans un amour que j'attribuerai sans cesse à des motifs où je n'aurai pas la moindre part » (*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 208).

§16

Lorsque l'ambassadeur raisonne sur les lectures de Théophraste, il insiste sur l'écueil principal, selon lui, de son rapport avec les livres : la propension à prendre leurs principes « trop à la lettre » (p. 206). La Grecque incarnerait une lecture littéraliste qui tient en échec son précepteur. Il n'est pas indifférent à ce titre que l'un des ouvrages de prédilection de Théophraste soit *La Logique de Port-Royal*, à savoir « une œuvre où il est traité du rapport entre le signe et le sens⁴⁴ ». En quoi le rapport entre lecture littérale et lecture figurée est-il au cœur de ce roman où le narrateur est comiquement captif de la lettre de son propre discours ?

LA LETTRE ET LE MAUVAIS ESPRIT : LITTÉRALITÉ ET ILLISIBILITÉ

§17

La lecture littérale que redoute le narrateur n'est pas seulement celle de la *Logique de Port-Royal*. Il déplore, plus largement, que les discours qu'il a tenus à Théophraste sur la liberté dont elle jouirait en France aient été compris au pied de la lettre. L'héroïne ne cesse en effet de s'en réclamer. « Elle va constamment », selon l'heureuse formule de Laurence Mall, « rappeler l'ambassadeur à l'ordre de son discours, maintenir l'irrésistible puissance de la lettre⁴⁵ ». Cet attachement au sens premier, qui dans un autre contexte serait taxé de naïveté (on peut songer à l'éducation livresque de *Cleveland*, ou à la lecture des *Fables* dans l'*Émile*⁴⁶), met ici le diplomate face à ses contradictions. L'ambassadeur n'a en effet d'autre ressource que de faire valoir le rôle de l'implicite. Une scène éclairante à cet égard est celle où le maître de langues provoque sa colère en lui rappelant qu'il lui avait donné « des ordres précis de laisser [Théophraste] libre dans toutes ses volontés ». La réponse offusquée de l'ambassadeur – « n'avez-vous pas dû comprendre mieux le sens de mes ordres⁴⁷ ? » (p. III) – souligne assez que son intention est tout sauf d'être pris au

⁴⁴René Démoris, *Le Roman à la première personne*, op. cit., p. 441.

⁴⁵Laurence Mall, « Modalités et déplacements de la violence dans *l'Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost », art. cit., p. 340.

⁴⁶Florence Lotterie compare le littéralisme de Théophraste et celui de *Cleveland* (*Le Genre des Lumières. Femme et philosophe au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 207) et Nathalie Ferrand, à propos de Théophraste qui « ne connaît que le sens premier », cite les pages de Rousseau sur La Fontaine (*Livres et lectures dans le roman français du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 68). Voir Christophe Martin, « “L'éducation négative” de *Cleveland* », *Cleveland de Prévost, l'épopée du XVIII^e siècle*, éd. Jean-Paul Sermain, Paris, Desjonquères, 2006, p. 50-69 et du même auteur, « Rousseau et les fables de La Fontaine dans *Émile* », *Le Fablier*, n° 34, 2023.

⁴⁷Cette réplique est comme la version dégradée d'une mauvaise foi qui, dans la tragédie racinienne, pouvait toucher au sublime. On songe au célèbre « qui te l'a dit ? » d'Hermione : « Ah ! Fallait-il en croire une amante insensée ? / Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ? » (Racine, *Andromaque*, acte V, sc. 3, v. 1545-1546).

§18

mot. Si Roxane déclare *in articulo mortis* à Usbek : « j'ai profané la vertu, en souffrant qu'on appelât de ce nom ma soumission à tes fantaisies⁴⁸ », le diplomate profane le mot de liberté en ne lui faisant rien signifier d'autre qu'une soumission qui tait son nom.

Deux observations s'imposent à ce sujet. Tout d'abord, la mauvaise foi du diplomate culmine dans son usage du sous-entendu. Si le présupposé est intrinsèquement attaché à l'énoncé, le décryptage du sous-entendu « implique un 'calcul interprétatif', complexe et toujours aléatoire⁴⁹ ». Le personnage tire parti de cette zone d'incertitude pour moduler *a posteriori* le sens de ses énoncés. Il a beau jeu de reprocher à son interlocuteur de mal comprendre un discours dont lui-même (se) dissimule la portée. Par ailleurs, la question de la littéralité est d'autant plus complexe dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* que Prévost ne donne pas accès aux propos mêmes qui ont été échangés lors de la rencontre originale du diplomate et de Théophraste. Le narrateur se borne en effet au discours narrativisé (« je lui parlai avec douleur de l'infortune des pays chrétiens... ») (p. 60), dont l'effet est d'« estomper le contenu » en le rapportant de façon « distanciée et sélective⁵⁰ ». Si le récit enchâssé de Théophraste offre un nouveau point de vue sur cette scène fondatrice, c'est sans se montrer plus précis : Théophraste a beau assurer « ne pas avoir perdu un seul terme » (p. 88) du diplomate, la lettre exacte de ce discours nous est dérobée. Il est ainsi difficile de fixer la latitude interprétative des propos de l'ambassadeur. Faut-il lui donner raison quand il insiste à bien des reprises sur la disproportion⁵¹ entre le contenu de ses propos et leur effet sur Théophraste ? Peut-être, à condition de ne pas nécessairement y voir une marque de duplicité de la Grecque, mais plutôt un accord, au sens quasi musical (« un agréable instrument que j'aurais entendu pour la première fois, ne m'aurait pas fait une autre impression⁵² ») entre des dispositions intérieures et un discours que la jeune esclave investit d'un sens profond. En ce sens, le diplomate aurait moins *causé* la révolution morale de Théophraste qu'il ne l'a matériellement rendue possible⁵³.

⁴⁸ Montesquieu, *Les Lettres Persanes*, éd. Paul Vernière et Catherine Volpillac-Augier, Paris, Librairie Générale d'édition, 2006, p. 406.

⁴⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Antonymie et argumentation : la contradiction », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 43, 1984, p. 52.

⁵⁰ Anne-Marie Paillet, « Le discours narrativisé dans les *Mémoires* du cardinal de Retz », *Styles, genres, auteurs*, n° 5, Paris, PUPS, 2005, p. 50.

⁵¹ « Quelques réflexions hasardées sur nos usages ont-elles pu faire naître dans votre cœur un si heureux penchant ? » (*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 144) ; « Que lui ai-je donc appris de si propre à lui inspirer cette rigoureuse vertu ? » (*ibid.*, p. 205).

⁵² Voir la suite : « je ne me souvenais de rien qui se fût jamais si bien *accordé* avec l'ordre de mes propres idées » (*ibid.*, p. 87).

⁵³ Cette interprétation est notamment défendue par James Gilroy, « Self-educated women in the novels

§19

En miroir de l'héroïne qui le rappelle malgré lui à la lettre de son discours, le diplomate est pour sa part « sans cesse tenté de prendre figurément les propos de Théophé⁵⁴ ». Les exemples en sont nombreux, comme lorsqu'il imagine une équivalence fallacieuse entre les déclarations de la jeune Grecque (qui lui répète « qu'elle avait besoin de repos ») et l'implicite qu'il désire y déceler (« j'expliquai cet avertissement comme une déclaration modeste de l'impatience qu'elle avait de se voir libre avec moi », p. 133). Si chez Mlle Habert, la dévote sensuelle du *Paysan Parvenu*, prétexter le sommeil est certes un moyen décent d'exprimer son désir (« couchons-nous mon fils, il est tard; ce qui voulait dire : couche-toi, parce que je t'aime⁵⁵ »), il n'en va nullement de même chez Théophé. Le diplomate voit détour, suggestion et euphémisme dans des paroles dénuées de double sens. « Expliquer » les propos de Théophé revient pour le narrateur à leur faire violence.

§20

En témoigne le grand morceau de rhétorique calomnieuse qui suit le récit autobiographique de la Grecque. Le diplomate démystifie l'expérience existentielle rapportée par Théophé en décelant, derrière ce qu'elle a décrit comme l'accès sublime à une sphère de moralité nouvelle, un motif plus trivial : la frustration sexuelle éprouvée auprès du vieux Chéribert⁵⁶. Dans ce roman où la question de la langue et de la traduction est centrale, le personnage ne cesse de traduire – et trahir – le discours de Théophé. Il impose à ses paroles un sens arbitraire : « je pris encore la réponse qu'elle me fit pour une nouvelle confirmation de mes espérances » (p. 187). L'ambassadeur confisque le discours de la Grecque en prétendant mettre au jour une vérité distincte de celle dont la locutrice se réclame. Le narrateur fait fond sur un double cliché : le *topos* de la langue orientale comme langage figuré et le poncif misogyne de la duplicité féminine. L'outrance prétendue de la parole orientale et le mythe du « caractère incompréhensible des femmes⁵⁷ » le dispenseraient de considérer pour eux-mêmes les propos de Théophé. Ainsi le personnage en

of the abbe Prevost », *Studies on Voltaire*, n° 302, 1992, p. 162.

⁵⁴Emmanuelle Sempère, « Le “double prix” de *L'Histoire d'une Grecque Moderne* : éléments pour une analyse de l'étrangeté du récit », *Les Expériences romanesques de Prevost après 1740*, dir. Érik Leborgne, Louvain, Peeters, 2003, p. 233.

⁵⁵Marivaux, *Le Paysan Parvenu*, éd. Érik Leborgne, Paris, Flammarion, « GF », 2010, p. 250.

⁵⁶Parce que Théophé a « vanté la modération du bacha », le diplomate estime non sans muflerie que la cause de « ses agitations de cœur et d'esprit » est « la situation d'une jeune personne qui n'avait pas dû goûter beaucoup de plaisir près d'un vieillard » (*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 94).

⁵⁷Florence Magnot-Ogilvy a montré comment en disqualifiant le discours de Théophé comme une « parole de l'affect et de l'excès », le narrateur justifie sa « désinvolture par rapport à la lettre de la parole orientale » (*La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, Louvain, Peeters, 2004, p. 13). Renoncour invoque complaisamment « le caractère incompréhensible des femmes » dans *Manon Lescaut* (*op. cit.*, p. 73).

vient-il à moins prêter attention à ce que dit l'héroïne qu'à ce qu'elle ne dit pas. D'une part il donne consistance à un néant, comme l'illustre la scène justement célèbre où en inspectant la chambre vide de Théophraste à Livourne, il « crée son objet avec du vide, fait d'une ombre un corps⁵⁸ ». D'autre part il ôte leur substance aux propos de Théophraste, au point de reconnaître ne pas même chercher à en élucider le sens : « je n'examinai point si elle avait compris mes intentions, ni si sa réponse était un consentement ou un refus » (p. 124). On connaît le « silence de Manon⁵⁹ » ; le diplomate tend à superbement ignorer la parole de l'héroïne.

§21

Plutôt que de fournir un effort de compréhension de l'autre, le narrateur insiste complaisamment sur son aura de mystère. Dans ce roman où le narrateur convoque la topique métaphore de la lecture de l'âme (« j'ai lu votre passion dans vos yeux, dans vos discours, dans toutes les circonstances de votre conduite », p. 260), il renonce à déchiffrer Théophraste. Il postule l'illisibilité de la femme aimée. S'il tient la Grecque pour son « ouvrage⁶⁰ », cet ouvrage lui échappe. Jan Herman l'a souligné : « Théophraste est un texte illisible, indéchiffrable⁶¹ ». Il n'est pas indifférent que le narrateur dise des caractères grecs écrits par Théophraste qu'il « ne les entendai[t] point encore » (p. 61). Le tour figé « c'est du grec » est en effet relevé par Furetière au sujet d'un discours réputé inintelligible. « On ne m'entendait point. [...] C'est comme si je leur parlais grec », déclare Silvia dans *La Double Inconstance* à propos du langage du cœur inaudible dans le monde corrompu de la Cour⁶². Théophraste serait un personnage qui se soustrait à toute lecture cohérente. De là la formule fameuse d'« énigme perpétuelle », qui consonne avec l'assimilation romantique de Manon à un « Sphinx⁶³ ». Cette expression dont Émita Hill et Alan Singerman ont montré les présupposés insidieux ne doit pas être isolée de son contexte. Le narrateur reconnaît la part de subjectivité dans cette opacité (« tout ce qui la regardait depuis que je l'avais vue pour la première fois, avait été *pour moi* une énigme perpétuelle », p. 142). Surtout, cette déclaration en précède quasi-immédiatement une autre, plus saisissante encore peut-être, de Théophraste : « hélas ! M'étais-je mal expliquée ou feignez-vous de ne pas m'entendre ? », (p. 143). Le narrateur reprendra plus loin les mêmes termes : « je me

⁵⁸Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 151.

⁵⁹René Démoris, *Le Silence de Manon*, Paris, PUF, coll. « Texte rêve », 1995.

⁶⁰Terme qui affleure à plusieurs reprises : « C'étaient mes propres bienfaits, qui semblaient m'attacher à elle comme à mon ouvrage » (*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 266).

⁶¹Jan Herman, « La Reconnaissance littéraire. Stratégies de légitimation et métaphore parentale dans le roman du XVIII^e siècle », *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800. La question du « gender »*, dir. Suzanne Van Dijk et Madeleine Van Strien-Chardonneau, Louvain, Peeters, 2002, p. 167.

⁶²Marivaux, *La Double Inconstance*, acte II, sc. 1.

⁶³Terme de Musset dans « Nanouna » (« Manon, sphinx étonnant, véritable sirène »).

persuadai qu'elle avait feint de ne pas m'entendre » (p. 180). L'*Histoire d'une Grecque moderne* n'est pas seulement un roman de la méprise, mais un roman du malentendu délibéré ou simulé. Moins que l'incompréhension, Prévost analyse l'obstination à ne pas comprendre.

§22

Le paratexte de l'*Histoire d'une Grecque moderne* s'ouvrait sur un refus de guider le lecteur : « [on ne lui promet] pas le moindre avis qui puisse lui faire comprendre ou deviner ce qu'il n'entendra point par ses propres lumières » (p. 51). C'est en effet au cœur même du roman, à travers les déclarations insidieuses du narrateur et le « combat linguistique⁶⁴ » qui l'oppose à Théophré, que Prévost pose, avec une singulière profondeur, le problème de la lecture et de l'interprétation. Le romancier promeut la lecture active – dont l'antithèse serait le rapport aux livres incarné par l'ignorant caloger qui les laisse se couvrir de poussière⁶⁵ –, en même temps qu'il suggère les écueils de la surenchère herméneutique. L'*Histoire d'une Grecque moderne* montre comment un programme de lecture, celui du diplomate, peut être déjoué aussi bien par la lectrice fictive que par le lecteur de l'œuvre. Ce conflit à la fois comique et pathétique entre des pratiques de lecture opposées révèle les jeux dangereux de la littéralité et de l'implicite. En explorant les pièges de la lecture, Prévost analyse conjointement les pièges du langage et du désir.

Quelques mots à propos de : Nicolas Fréry

Nicolas Fréry est ancien élève de l'ENS de Paris, agrégé de lettres modernes et docteur en littérature française. Il exerce actuellement comme chercheur postdoctoral à la Voltaire Foundation d'Oxford. Ses publications portent sur la littérature du XVIII^e siècle (Marivaux, Prévost, Rousseau, Voltaire), notamment sur les rapports entre fiction et philosophie et sur les représentations de la lecture. Il est chargé du cours d'agrégation sur l'*Histoire d'une Grecque moderne* à l'ENS de Paris et au Collège Sévigné.

⁶⁴Formule d'Alan Singerman, *Histoire d'une Grecque moderne*, p. 307, note 38.

⁶⁵*Ibid.*, p. 217-218.

Pour citer cet article

Nicolas Fréry, « Prévost et les pièges de la lecture : », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023 , mis à jour le : 04/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=753>.

L'Histoire d'une Grecque moderne : un « amas d'illusions » ?

Françoise Gevrey

§I

Il peut paraître paradoxal d'appliquer le terme d'illusion à un roman qui adopte la forme de mémoires écrits par un narrateur homodiégétique juste après la mort de l'héroïne. Mais Prévost utilise souvent ce terme dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* jusqu'à un dernier épisode où tout fut d'abord mystère¹, et l'emploi du mot « amas » laisse supposer que les situations s'entassent sans qu'on les ordonne². L'originalité de l'œuvre réside dans ce recours à l'illusion qui se distingue des règles poétiques du roman classique. Apparemment l'ouvrage de Prévost répond aux modes du temps, mais pour les utiliser à des fins tout autres que celles attendues par un lecteur peu vigilant : l'auteur y donne vie à ses idées peut-être plus qu'à ses personnages et « pousse l'illusion jusqu'à les trans-

¹Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne*, éd. Alan J. Singerman, GF Flammarion, [1990] 2023, p. 279 (les références à cette édition seront données entre parenthèses dans la suite du texte).

²Amas : « Assemblage de plusieurs choses, soit d'une même nature, soit d'une nature différente » (*Académie* 1762); le *Dictionnaire de Trévoux* 1704 cite Nicole qui définit la philosophie comme un « amas d'obscurités, d'incertitudes ou même de faussetés ».

former en objets capables de remuer les passions³ », en ménageant toujours une distance à l'égard des comportements. Il convient de distinguer l'illusion référentielle, nécessaire à la fiction romanesque, de l'illusion morale liée à l'imagination dont il faut montrer les dangers⁴. On voudrait analyser ici comment Prévost adapte la première à son projet; de ce choix découle une nouvelle conception des personnages avec lesquels le lecteur a une relation complexe. Ceci permet d'interroger la morale à laquelle le romancier souhaite toujours s'intéresser, mais de manière plus pessimiste que par le passé : ce roman des années 1740 serait-il comme *Manon Lescaut*, « un traité de morale, réduit agréablement en exercice⁵ », donné avec quelque provocation au public ? L'*Histoire d'une Grecque moderne* présente des procédés et des réflexions morales qui traversent l'ensemble de l'œuvre du romancier, ce que prouve la réutilisation des personnages et des situations jusque dans *Le Monde moral* resté inachevé.

L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

§2

Prévost n'ignore pas qu'un roman doit amuser l'imagination sans négliger la vraisemblance. À la fin du XVII^e siècle plusieurs écrits ont formalisé les règles de la *mimesis* en prenant comme modèle *La Princesse de Clèves* et en insistant notamment sur le vraisemblable et l'illusion de vérité, sur le cadre historique et sur les personnages, tout en visant le plaisir du lecteur auquel une place importante est conférée⁶. Ce cadre va évoluer tout au long du XVIII^e siècle, donnant lieu à des débats quand de nouvelles formes s'imposent comme les mémoires ou le roman épistolaire, et quand les genres se contaminent. Prévost est au cœur de cette évolution dans la mesure où il choisit d'emblée le roman-mémoires pour faire de l'illusion romanesque un usage distancié, compatible avec le modèle historique mais plus encore attentif à séduire le lecteur⁷.

³*Pensées de M. l'Abbé Prévôt, précédées de l'abrégé de sa vie* [Dom Dupuis], Amsterdam, Arské et Merckus, 1764, p. 218.

⁴Illusion : « Apparence trompeuse, présentée à quelqu'un par sa propre imagination, ou par l'artifice d'un autre. Se dit aussi des pensées et des imaginations chimériques. Se dit des songes ou des phantasmes agréables ou désagréables qui flattent ou qui troublent l'imagination. » (*Académie* 1762). Voir aussi l'article de l'*Encyclopédie*.

⁵Prévost, *Manon Lescaut*, éd. F. Deloffre et R. Picard, Classiques Garnier, 1990, « Avis de l'Auteur », p. 6.

⁶Voir *Poétiques du roman*, Scudéry, Huet, *Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. C. Esmein, H. Champion, 2004, p. 752-756.

⁷Dans le *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* [1735] le jésuite Bougeant raille les invraisemblances de Prévost et souligne la menace de « folie romanesque » pour le lecteur séduit par une illusion de réel. La proscription des romans date de 1737.

§3

Quand il compose l'*Histoire d'une Grecque moderne*, l'auteur s'est assuré un public avec trois grands ensembles composés de plusieurs tomes; la publication séparée de *Manon Lescaut* date de 1733, et c'est cette forme de roman en deux parties, plus vite abordable pour le lecteur, qu'adopte Prévost sous une fausse adresse⁸. Beaucoup de ses lecteurs potentiels n'ignorent pas sa réputation sulfureuse⁹, il va donc lui falloir ménager une illusion référentielle efficace pour les capter. Son titre vise à rappeler *Les Belles Grecques ou l'histoire des plus fameuses courtisanes de la Grèce* de Catherine Durand (1712, réédité en 1736 et 1755) pour s'en distinguer puisque sa Grecque sera « moderne », mais aussi pour s'en rapprocher si l'on songe à la scène où Périclès surprend Alcibiade aux genoux de sa maîtresse dans l'histoire d'Aspasie. Le terme de « courtisane » va rester à l'esprit du lecteur qui peut aussi se souvenir de l'épisode turc des aventures de Renoncour, l'homme de qualité, où la sultane Oscine est une jeune Grecque¹⁰. Ce titre, qui met la lumière sur le personnage féminin, joue sur l'effet de scandale parce qu'il annonce une femme dont on pouvait identifier le modèle réel, ce que confirme l'Avertissement; sans qu'on lui donne la clé, le lecteur doit comprendre « par ses propres lumières ». La fiction du manuscrit trouvé oriente vers des modèles historiques qui garantissent la vraisemblance (l'ambassadeur Ferriol, Charlotte Aïssé, le chevalier d'Aydie, voire la *figlia d'anima* que Ferriol ramena en France¹¹). L'auteur nie ces modèles tout en les confirmant, puis il revient sur le manuscrit en signalant des questions de vocabulaire, comme l'avait fait Montesquieu pour les *Lettres persanes*. La préface oscille donc entre des sources réelles et la fiction convenue; l'action est alors située dans un passé relativement proche et reconnaissable, la fin du règne de Louis XIV.

§4

On a beaucoup commenté l'*incipit* où le narrateur, qui n'est pas omniscient, semble mêler plusieurs genres : en premier lieu celui du procès avec le terme d'exorde qui assigne au lecteur le rôle de juge¹². Ce contexte est confirmé par la place donnée à un cadî à propos des origines de la Grecque; dans la 2^e partie le narrateur écrit : « Le procès de mon ingrate n'est instruit qu'à demi » (p. 260) et il cite le « témoignage » de Mr. de S...; enfin l'ironie veut qu'il donne sa confiance à la veuve d'un avocat dont les soup-

⁸Ce n'est que pour la 3^e édition en 1741 que le nom et le titre de Prévost apparaissent chez Jean Catuffe, comme s'il avait fallu tester la réception.

⁹Voir la notice polémique de Lenglet-Dufresnoy sur *Cleveland* dans la *Bibliothèque des romans*, Amsterdam, Vve Poilras, 1734, t. II, p. 116.

¹⁰*Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, éd. P. Berthiaume et J. Sgard, P.U. de Grenoble, 1978, p. 63-81.

¹¹Sur ces sources voir Jean Sgard, *Labbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, PUF, 1986, p. 33-34.

¹²Courttilz de Sandras a utilisé le cadre judiciaire dans les *Mémoires de Madame la marquise de Fresne* (1701).

çons participent au procès : « C'est ici que j'abandonne absolument le jugement de mes peines au lecteur » (p. 283). La dernière phrase rappelle le dessein de « mettre le public en état de juger s'[il] avait mal placé [s]on estime et [sa] tendresse » (p. 292). Cette situation relève de l'« intérêt propre » qui fait souhaiter aux hommes « que certains faits obscurs ou équivoques auxquels ils ont eu part soient expliqués dans un sens honorable pour eux-mêmes¹³ » ; elle exclut l'impartialité, le lecteur devant se tenir en garde puisqu'il va lire des « apparences¹⁴ ». Au-delà de la plaidoirie, c'est à la confession que Prévost se réfère par l'emploi du mot « aveu » en reconnaissant « une plume conduite par l'amour » : or le genre était largement utilisé à la même époque, y compris dans la littérature libertine pour subvertir sa valeur morale¹⁵. Mais qu'il s'agisse du plaidoyer ou de la confession, le narrateur de Prévost sollicite la défiance du lecteur, ce qui déstabilise l'illusion romanesque.

§5

Le récit se présente comme un enchaînement d'épreuves qui font passer le narrateur par des états de plus en plus jaloux jusqu'à son affaiblissement physique, sans que l'évolution de son âge soit rigoureuse. Certes l'action va de la rencontre de la Grecque jusqu'à la mort de cette dernière, mais le narrateur n'a appris cette mort que « quelques mois après », comme si l'héroïne avait disparu tel un fantôme, alors que sa naissance n'a pas été officiellement établie. La chronologie n'est donc pas précisée, ce qui permet des ellipses et des libertés avec la vraisemblance ; l'impression d'amas tend à se confirmer par le fait que les aventures paraissent se répéter ; on a pu évoquer le mouvement de flux et reflux¹⁶ pour des épisodes comme l'offre de mariage. Les analepses sont nombreuses par l'effet des récits (de Théophraste, de Synèze, de Maria Rezati, du comte qui paraît « soit vérité ou fiction » p. 252) ; le narrateur s'autorise des prolepses : ainsi se trouve bousculée la chronologie, ce que Jean Sgard a analysé avec l'image du labyrinthe et que René Démoris a rapproché de la réflexion de Cleveland quand il affirme : « l'ordre me gêne¹⁷ ». Les événements répondent plus aux états d'âme passionnés du narrateur qu'à une logique extérieure rationnelle, d'où l'importance du mot « mouvement » qui désigne les

¹³ Avant-propos du *Doyen de Killerine*, où figure aussi le mot « exorde ».

¹⁴ Le thème des apparences trompeuses peut sembler appartenir à une tradition romanesque : voir Courttilz de Sandras, *Les Apparences trompeuses ou les amours du duc de Nemours et de la marquise de Poyanne*, 1715.

¹⁵ Duclos, *Les Confessions du comte de***** (1741) ; voir *La Confession et le texte licencieux*, dir. H. Meise et J.-L. Haquette, Reims, Épure, 2020.

¹⁶ Carole Dornier, « Le procès de l'écriture de soi instruit par la fiction narrative dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de l'abbé Prévost » dans *Écriture de soi et argumentation*, P. U. de Caen, U. de Tel Aviv, 2000, p. 93.

¹⁷ Prévost, *Cleveland*, éd. J. Sgard et Ph. Stewart, Desjonquères, 2003, livre 5, p. 416.

émotions. La répartition entre les deux parties répond plus, comme l'ajout de certains épisodes, à des exigences éditoriales qu'à une logique narrative, même si l'auteur a pris soin de faire un bilan à la fin du livre I : « il me semble que ce que je désirais secrètement était que Théophraste eût pris pour moi une partie de l'inclination que j'avais pour elle » (p. 168). En outre le romancier se réfère au hasard qui rend la progression erratique (p. 82, 103, 250) et la clôture du récit marque plus un épuisement qu'un dénouement, l'auteur laissant ouverte la possibilité d'une suite des aventures de la Grecque.

§6

Ces libertés prises avec la progression des faits vont cependant de pair avec les rappels d'épisodes historiques. Prévost se fonde sur la fascination à l'égard des Turcs qu'éprouvaient des personnages comme Bonneval, exilés ou espions, qu'on retrouve dans les *Lettres juives* de Boyer d'Argens. Il utilise la vérité pour encadrer l'illusion et provoquer des péripéties en empruntant à Cantemir ou à La Motraye (p. 160 la révolution de 1703; p. 175 la conspiration; p. 241-245 la fête du roi). Mais ces faits sont librement romancés en mêlant par exemple deux révoltes; Prévost se détache de l'exactitude des dates et s'autorise des erreurs comme à propos de la Morée; il sera plus précis dans *Le Monde moral* à propos de Ferriol. À l'Histoire exacte il préfère un contexte qui parle au lecteur : la fête du roi permet ainsi de superposer la folie du vrai Ferriol et celle du narrateur, et d'imaginer l'enlèvement de Théophraste.

§7

L'utilisation de l'espace est encore plus éloignée de la précision documentaire. Si le narrateur nomme d'emblée Constantinople, on ne voit pas cette ville avant d'entrer dans le sérail du bacha. Cet espace, qui fait pourtant penser à des splendeurs, se précise avec la maison du maître de langues, un hôtel sur le port, puis s'élargit à la demeure d'Oru, à celle du sélictar, et à d'autres ports comme Livourne¹⁸ et Marseille. À Paris le récit se concentre sur la demeure du narrateur sans la situer et sur le parc de Saint-Cloud considéré comme un espace « libre ». Mais Prévost ne compte pas sur les descriptions pour créer l'illusion : d'emblée il juge celle du sérail « inutile à [s]on dessein » (p. 58) alors que les lecteurs étaient habitués à ce genre de décor dont la magnificence est ici seulement nommée avec une partie du bâtiment qui donne sur un jardin comme dans une gravure sans couleurs¹⁹; c'est bien plus tard que Marillier choisira deux scènes précises pour ses illustrations²⁰. De même lors de la promenade chez le sélictar le narrateur déclare :

¹⁸La ville nouvelle était célèbre, il est probable que l'auteur s'inspire du trajet d'Usbek dans les *Lettres persanes*, (lettre XXIII).

¹⁹On comparera avec le harem dans les *Mémoires d'un homme de qualité* et avec la copie du harem oriental à Londres dans *Le Pour et contre, Contes singuliers*, éd. J. Sgard, Classiques Garnier, 2010, p. 123.

²⁰*Œuvres choisies de l'abbé Prévost*, t. XI, Amsterdam et Paris 1784 : il s'agit du malentendu chez Chériber (p. 65 « vous devez être consolée par le chagrin que votre perte cause au bacha »), et de la scène avec le

« ces détails ont toujours de la longueur dans un livre » (p. 186), parce qu'ils détournent l'attention des passions. Prévost ne cherche pas une illusion visuelle, mais il s'attache à la vraisemblance dans l'agencement des lieux comme les chambres. Plus la jalousie progresse, plus le narrateur insiste sur le lit en désordre où il espionne des « traces », ou sur la porte dérobée qui permettrait de recevoir deux amants. Ces chambres, comme le salon de Chériber, ont le plus souvent un cabinet attenant qui sert de coulisse pour se retirer dans une stratégie de mystère. L'intérêt pour la chaise avancée devant l'hôtellerie se justifie par l'expression du désir, l'intimité familiale étant aussi celle de l'érotisme, ce qui doit interroger le lecteur. La nuit domine dans cet espace, dès le récit de Théophré; elle est le temps du désir, mais aussi celui du retour en arrière ou même du songe; seul dans son lit, le narrateur se livre à son imagination, en dirigeant l'ironie contre lui-même. Les visites se font souvent « à l'entrée de la nuit » (p. 121), ce qui pourrait préluder à l'amour, mais qui préserve surtout la discrétion; même dans un jardin obscur le diplomate avoue céder à l'illusion : « Je me figurai que c'était mon ombre » (p. 171).

§8 L'illusion romanesque n'est donc pas orientée vers une représentation descriptive du temps et de l'espace dont Prévost ne nomme que les éléments nécessaires à la vraisemblance du plaidoyer. S'il retient certaines règles, il les adapte, voire les critique, pour remettre en question la lecture d'imagination²¹, comme s'il renonçait à imposer clairement sa vision du monde. L'illusion est celle du vécu auquel le lecteur doit croire, même si le dernier coup de théâtre n'apporte pas un dénouement clair, mais au contraire un amas de médisances et de mensonges.

L'EFFET-PERSONNAGE CRÉATEUR DE MYSTÈRE

§9 Les libertés prises à l'égard de la *mimesis* dans la construction du récit ont des conséquences sur la perception des personnages qui ressemblent à des « figures égarées » selon l'expression de J. Sgard²². Malgré les attributs qui leur sont donnés pour aider à une illusion de vie et à leur réception comme personnes, il est difficile de parler de héros ou d'héroïne, ne serait-ce que parce que les deux rôles principaux peuvent s'inverser par rapport à l'annonce du titre, et que la contamination des genres déstabilise le lecteur.

§10

sélictar (p. 272 « L'auriez-vous cru ? »).

²¹Voir Coralie Bournonville, « Imagination et passion romanesque dans le roman-mémoires prévostien » dans *Prévost et les débats d'idées de son temps*, Leuven, Peeters, 2015, p. 47-66.

²²Préface à l'édition des P. U. de Grenoble, 1989, p. 16.

À la différence des personnages dont l'identité est partiellement suggérée par des initiales pour produire un effet d'authenticité²³, le narrateur reste sans nom, tout en assumant ses fonctions d'ambassadeur, ce qui lui donne les qualités de héros ; même rappelé à Paris, il doit gérer des affaires et aller aux Tuileries. Quand nous le nommons Ferriol (alors qu'il y eut sans doute deux autres modèles, Bonneval et Châteauneuf), nous entrons dans le jeu de l'illusion romanesque, qui sera prolongé par les racontars de Paris. Cet anonymat le place dans une position singulière face à des noms qui ont du sens (Théophé et Synèse), à des titres comme le bacha²⁴ et le sélictar, ou à des noms qui cherchent la couleur locale (Condoidi). Ce narrateur doit surtout cumuler les rôles de père et d'amant. Ses aventures croisent donc celles de Renoncour et de Cleveland, Prévost étant soucieux de tisser un lien entre ses personnages de fiction, lien que le lecteur peut encore faire plus tard avec Brenner dans *Le Monde moral*, un personnage qui n'a pas bien connu la nature de ses sentiments pour sa protégée. On sait peu de choses du passé de séducteur du diplomate (« un Français aussi versé que moi dans le commerce des femmes » p. 138), de son physique et de ses goûts ; ce qui compte c'est son autorité, son aisance à manier deux langues, son attirance pour l'Orient et sa religion, même si les costumes ne sont pas représentés chez « un Français aussi turc » (p. 56). À sa double culture s'associent une instabilité morale et une plasticité qui en fait un expérimentateur²⁵.

§II

Ses expériences sont d'autant plus nombreuses qu'il se dédouble très vite quand il recourt aux services du sélictar qui conçoit une vive passion pour l'esclave. En imaginant plusieurs doubles, procédé que les romantiques vont développer en reprenant le terme *doppelgänger* des frères Grimm²⁶, Prévost montre une destinée traversée par d'autres personnages qui dénoncent ou brouillent les traits de son comportement : les hommes qui tombent amoureux de Théophé – le sélictar, Synèse, le comte, Mr. de S... – le font de manière systématique, laissant penser que la jeune fille y serait pour quelque chose ou que le narrateur frustré céderait à ses obsessions. Les doubles incarnent toutes les virtualités, et le narrateur anticipe sur ses sentiments en analysant ceux du sélictar, en devenant spectateur, voire acteur du refus de Théophé face à son rival qui fait pour lui l'essai des « sentiments du cœur » (p. 154) comme de la proposition de mariage refusée. De même Synèse éclaire de façon indirecte les sentiments du narrateur qui voudrait bien ne plus être le père de Théophé. Ses idées, comme celle du chevalier amoureux de Maria Rezati

²³Mr. de S., le comte de M., Mr. de R.

²⁴Le titre de *bacha* figure dans le *Manuel Lexique*, Didot, 1750, p. 76.

²⁵Voir Robert Mauzi, préface à l'édition 10/18, 1965, p. XI.

²⁶Sur ce sujet on se reportera à l'article « Double » de Nicole Fernandez-Bravo, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. Brunel, éd. du Rocher, 1988, p. 492-531.

ou de Mr. de S., constituent un amas de folies autour de celui qui perçoit les « imaginations » des autres mieux que les siennes. Les serviteurs choisis par le diplomate contribuent aussi à complexifier sa personnalité et à accroître ses doutes, en particulier Bema, qui prétend garder « l'œil ouvert » (p. 148) sur la conduite de la jeune Grecque. Ces données insistent sur un personnage complexe et vulnérable qui peut contribuer à l'illusion référentielle parce que ses contradictions sont des signes de vie tandis que ses qualités de héros se fondent peu à peu dans celles du narrateur²⁷.

§12

Théophé, restée « cette aimable étrangère » (p. 292), est d'abord déterminée par sa condition de femme qui a expérimenté le sérail. Définie comme « une énigme perpétuelle » (p. 142), elle est aussi un « mystère » dans un contexte plus religieux, ce que sa première fuite va concrétiser. Le changement de nom, quand Zara (attribué pour la faire entrer dans le sérail) devient Théophé, suggère l'intention d'incarner une culture grecque et chrétienne²⁸, mais c'est son passé de femme soumise qui lui sert d'argument pour refuser l'amour du narrateur. Ses origines restent vagues car il n'y a pas de traces sur sa mère dans sa mémoire et elle doute assez longtemps de l'identité de son vrai père : elle semble alors le résultat des expériences sociales qu'elle a vécues plus que du lien familial. Le lecteur doit imaginer son apparence, puisque Prévost ne décrit pas son visage, préférant insister au gré des mouvements du narrateur sur « ses charmes » (p. 62, 67, 68, 72). Ses gestes et ses postures restent limités, tandis qu'on ne sait presque rien de ses vêtements, même dans la scène la plus érotique.

§13

Théophé est dans un rôle de séduction, volontaire ou non, qui joue des regards et des larmes²⁹ : il en va ainsi de sa posture sur le sofa « comme si elle eût cherché à me dérober son visage » (p. 135) ; quel sens donner aux yeux et à la voix baissés, à des regards quand ils deviennent une sentence qui condamne ? Comment interpréter ses expressions : « Elle me regardait d'un air si rêveur que je cherchais inutilement dans ses yeux si elle était satisfaite de ma réponse » (p. 145) ? Le narrateur la quitte sans lui baiser la main bien qu'elle l'ait « la plus belle du monde » (p. 146). Elle donne parfois des signes d'affection avec une main serrée contre ses lèvres, mais il faut attendre Livourne pour évoquer sa pâleur ou sa rougeur : elle devient alors un fantôme érotique quand le narrateur s'endort dans la place qu'elle avait occupée, les traces dans le lit étant les seules formes de satisfaction du désir.

²⁷Voir à ce sujet l'analyse de des Grieux par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF [1992], 2001, p. 113, ainsi que le rappel des trois codes de sympathie, *ibid.* p. 123.

²⁸Le passage du nom arabe signifiant « fleur, blancheur lumineuse » à celui qui en grec signifie « qui aime Dieu » est d'une ambiguïté que le narrateur ne relève pas.

²⁹Sur le pathos des larmes et la promotion du sentiment, voir Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, PUF, 1999, et les *Pensées de M. L'Abbé Prévost*, op. cit., p. 135-137.

À la fin du roman la maladie altère ses charmes comme dans un conte ; ce changement est d'autant plus illusoire qu'elle peut encore plaire et que des bruits fantasmatiques disent que le narrateur l'aurait défigurée. Tout conduit à son évanouissement face à la calomnie dans la scène qui clôturera presque l'histoire. Elle est alors passée du sérail à une autre forme de claustration comme si ses aventures la ramenaient à leur origine.

§14

Si Prévost ne souligne que peu d'éléments extérieurs, en revanche il s'attache à l'oralité des personnages. Le narrateur a « recueilli par écrit » son aventure, mais il cherche dans son monologue intériorisé à imposer sa voix, facteur d'illusion chez l'orateur et chez les écrivains comme Gamaches qui insistent sur les agréments du langage. Prévost, qui est attentif aux voix dans l'ensemble de son œuvre, insiste sur cet aspect du comportement des personnages : ainsi à la fin, quand Théophraste pousse des sanglots, « sa voix en était comme étouffée » (p. 288-289). La Grecque s'exprime de façon plus fréquente que Manon, mais aussi plus ambiguë : elle tient des propos qui la rendent difficile à pénétrer tant pour le narrateur que pour le lecteur, tel son premier long « discours », qualifié de « conférence » (p. 144). Rares sont ses paroles au discours direct avant son récit : on relève une réplique lors du premier entretien. Au troisième échange une réplique de deux lignes précède le récit dont on peut se demander s'il est vrai ou d'abord destiné à convaincre.

§15

Car ce sont bien des « scènes » qui s'accumulent dans ce roman, transformant les personnages en acteurs³⁰. Le but est de faire tantôt penser au tragique racinien, atténué parce que les motifs des personnages ne sont pas vérifiables malgré l'emploi des mots « perfide » ou « ingrate » (p. 257-258). D'autres épisodes se rapprochent de la comédie, comme à Livourne après le départ du comte : « Notre entretien, qui dura tout l'après-midi, ne fut ainsi qu'un déguisement continu » (p. 262) ; la scène de comédie libertine traite « une liaison dangereuse » (p. 279) comme un amusement qu'on pourrait lire chez Crébillon ou Bibiena. Prévost joue alors sur l'illusion référentielle pour obtenir la sympathie du lecteur qui peut reconnaître des éléments de sa culture ; il en va ainsi du mythe de Pygmalion, très à la mode à l'époque et qui traverse tous les genres³¹. Certaines situations se rapprochent même du conte merveilleux, notamment *Riquet à la houppe*

³⁰ Sur l'influence du théâtre sur le roman on se reportera à Charlène Deharbe, *Du théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIII^e siècle*, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2016, p. 107-110, 225-230.

³¹ Voir *Pygmalions des Lumières*, anthologie présentée par Henri Coulet, Paris, Desjonquères, 1998. Sur l'utilisation du mythe de Galathée, voir Daniel Dumouchel, « Scepticisme et vérité dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* », dans *Mémoires et roman. Les rapports entre vérité et fiction au XVIII^e siècle*, dir. M. A. Bernier et Z. Hakim, Hermann, 2023, p. 185.

de Catherine Bernard³², à propos des visites nocturnes du comte qu'imagine le narrateur : or Prévost a défendu le genre pour Mme de Lintot en accréditant « les erreurs de l'imagination » et la nécessité de « se faire un peu d'illusion » tout en ménageant une certaine vraisemblance³³.

§16

Les procédures narratives sont donc choisies pour orienter l'investissement du lecteur qui doit accorder une sympathie réfléchie aux personnages de Prévost. Certes l'identification est possible à travers la séduction de Théophraste et la montée des doutes ou de la jalousie du narrateur, mais elle est minée par les lacunes, les revirements et l'ironie ; si cette identification existe, elle semble pouvoir se retourner, pencher vers l'un ou l'autre personnage. Tout dépend alors des valeurs qui prédominent chez le lecteur et du code culturel qu'elles engagent.

L'ILLUSION DANS LES PASSIONS

§17

L'illusion romanesque, telle que Prévost l'utilise en ménageant la vraisemblance sans s'y assujettir, contribue à dénoncer les illusions de la conscience que le XVII^e siècle avait étudiées, mais auxquelles le siècle des Lumières s'intéresse en faisant évoluer l'approche morale, plus descriptive que normative, comme on le voit aussi chez Montesquieu ou Crébillon³⁴. Dès la première page le narrateur déclare n'avoir connu ni les plaisirs ni les illusions de l'amour ; sa passion l'a pourtant plus d'une fois aveuglé : « C'est ici que je commencerais à rougir de ma faiblesse, si je n'avais préparé mes lecteurs à la pardonner à une si belle cause » (p. 229-230). Dès la première rencontre l'illusion traverse les comportements avec le discours sur l'amour en Occident ; les mots « douceur », « tendresse », « vertu » (p. 61) relèvent du mythe construit autour du bonheur ; c'est du reste Chérubin qui fait jeter les yeux sur la Grecque qui serait « contente de son sort » (p. 59), ce qui est une illusion ; une formule comme « je croyais remarquer » instille un premier doute sur la sincérité d'une femme qui va rester « une jeune personne qui sortait des bras d'un Turc » (p. 72). Le narrateur n'avoue d'abord que de la pitié et reste calculateur en affectant l'indifférence. Dès le début il se montre prêt à revenir en arrière, dans l'intérêt du bacha ou de lui-même ? Les bonnes et les mauvaises raisons se trouvent toujours en concurrence : il trompe Chérubin qui croit que le sélictar veut Théophraste, ce qui

³² Conte inséré dans *Inès de Cordoue*, M. et G. Jouvenel, 1696.

³³ *Trois nouveaux contes de fées*, Didot, 1735, p. vj.

³⁴ Voir Jean Dagen, « Une apocalypse de l'illusion : *Ah quel conte !* de Crébillon fils », dans *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, dir. F. Gevrey, A. Lévrier et B. Teyssandier, Leuven, Peeters, 2015, p. 325-344.

est une illusion confortable. Ce serait la femme qui voudrait lier avec lui « quelque intrigue d'amour » ; de même quand elle sort du sérail, elle lui ferait « une composition aisée de ses charmes » (p. 67), mais il dit ne pas penser à en faire sa maîtresse. Les premières caresses reçues gardent la même ambiguïté puisqu'elles ressemblent à celles d'une odalisque. Même les « plaisirs innocents » sont illusion quand ils enivrent le narrateur devenu professeur de langue ; en fait il s'agit bien du désir charnel que créent les « facultés naturelles » (p. 153), un désir masqué par une explication cartésienne qui fait intervenir le sang et la fermentation³⁵. Si le récit peut ménager le doute sur le début de sa passion, c'est déjà une illusion, car Prévost croit au coup de foudre et au rôle de l'imagination³⁶. L'amour se résume donc au désir frustré ou satisfait de manière imaginaire.

§18

La passion amoureuse se concentre de plus en plus sur la jalousie, sa partie négative. Cela dès l'épisode de la fuite de la Grecque qui révèle la passion du narrateur. Lorsqu'il pense être la dupe d'une coquette qui lui a refusé ses faveurs, l'illusion lui fait prendre sa passion pour du « libertinage éclairé » (p. 134) : dans ce contexte il tend à suspecter les larmes de Théophraste qui manifestent pourtant le sentiment. Quand il croit jouir d'une situation, sa joie repose souvent sur le refus des autres, mais c'est une illusion parce que Théophraste refuse aussi son amour : la scène qui s'achève sur la réplique « L'auriez-vous cru ? » du sélictar dénonce bien l'illusion des deux hommes (p. 228). Le projet de mariage secret du narrateur ne vient qu'après deux ans, mais c'est aussi une illusion parce qu'il tente de dissimuler sa passion derrière la prudence ; en écrivant : « Mes réflexions étaient en plus grand nombre et peut-être pas si nettes » (p. 232) il anticipe sur l'idée d'amas. Finalement son projet est complètement dévalué quand il encourage par intérêt le mariage avec d'autres hommes comme Mr. de S., ce qui fait penser à la fin de romans libertins comme *Thémidore*³⁷. La jalousie transforme tout rapport en illusion : ainsi à Livourne naît la défiance devant des « apparences de mélancolie » (p. 249). Surprendre le comte aux genoux de Théophraste agit sur ses sens, et amène des images tragiques comme « la vue d'un serpent » ou le poison, avec un style soutenu par le rythme ternaire. L'amour du diplomate est encore bien plus dérisoire à Paris et sa guérison elle-même semble une illusion tandis qu'il affirme vouloir seulement « jouir de la vue et du commerce » de sa protégée (p. 291).

§19

L'amour est d'autant plus trompeur qu'il dissimule la tentation de l'inceste, un thème

³⁵Descartes, *Les Passions de l'âme*, préface de Jean-Maurice Monnoyer, Gallimard, 1988, p. 155-165.

³⁶Voir les *Pensées* de M. L'Abbé Prévost, op. cit., p. 88, 93, 106, 107.

³⁷Godard d'Aucour, *Thémidore*, 1744, voir notre article « *Thémidore* ou la confession subvertie », dans *La Confession et le texte licencieux*, op. cit., p. 37-57.

sulfureux dont Prévost a plusieurs fois développé les virtualités³⁸. Cette tentation se manifeste d'abord quand la Grecque accorde des faveurs à son frère Synèse, des caresses très explicites qui conduisent le narrateur à déclarer sa jalousie en demandant le cœur de la jeune fille : « mais si vous l'accordez à un autre, votre dureté causera ma mort » (p. 159); cette menace dénonce ironiquement l'illusion. Pour sa part le diplomate ne peut s'en tenir aux caresses d'un père, un rôle assimilé au fil du temps à un « supplice » (p. 208), tandis que Théophé refuse le mariage en lui rappelant qu'il est son père et son bienfaiteur. Nul doute enfin quand il prend soin d'elle après le départ du comte, qu'il mêle le « devoir » pour sa fille et « l'amour » pour une maîtresse chérie. L'image de la famille en devient ainsi elle-même suspecte.

§20

Si le narrateur cède de plus en plus aux illusions de la passion, il n'en va pas de même pour Théophé qui prétend avoir vécu avant la rencontre du diplomate dans une illusion qui se dissipe; dès sa sortie du sérail elle intellectualise sa situation personnelle et sociale, son refus du plaisir et du mariage correspondant à celui de l'illusion. Quand le narrateur propose de l'installer dans sa maison près de Constantinople, « paraissant sortir d'un doute » elle perçoit ses intentions, mais dans l'ambiguïté puisqu'elle loue sa « générosité », ce qui laisse hésiter : son acceptation est-elle un « consentement ou un refus » (p. 124)? Alors que l'homme reconnaît éprouver un « sentiment si délicieux » (p. 200), elle oppose amour et générosité, puis amour et amitié, et stigmatise une « indigne passion » en rappelant les exigences de l'honneur et de la raison. Les motifs de son féminisme, qui rejoint le refus de la servitude domestique dans les *Lettres persanes*, restent opaques pour le diplomate d'autant que sa sincérité semble remise en question quand elle reconnaît avoir éprouvé « une violente inclination » pour le comte, en contradiction avec ce qu'elle nomme ses « maximes » (p. 258).

§21

La liberté individuelle reste donc une illusion pour la Grecque, tout comme le bonheur assimilable à cette liberté. Il semble illusoire de changer une femme et de lui faire vivre un amour débarrassé de la sexualité. Au moment où, sous l'influence du sensualisme, bien des auteurs défendent un bonheur fondé sur la réhabilitation du plaisir et plus accessible dans le monde³⁹, Prévost le présente comme un rêve impossible, voire un prétexte. Au centre des premiers échanges avec Théophé, le bonheur des femmes est un mot trop chargé de sens qui se vide de sa substance d'épisode en épisode (p. 60, 95, 123). L'héroïne voit ses sentiments comme « le plus bizarre assemblage du monde » quand

³⁸En particulier Cleveland, Brenner dans *Le Monde moral*, et dans les *Contes singuliers*, « Inceste à la Jamaïque » (1734).

³⁹Voir Louis-Jean Levesque de Pouilly, *Théorie des sentiments agréables*, dir. F. Gevrey, coll. « Héritages critiques », Reims, Épure, 2021; la première version du traité date de 1736.

elle ne cède pas aux plaisirs de la magnificence chez le sélectar ; mais le narrateur se trompe en disant « je me croyais heureux » (p. 187) et en ne comprenant pas que l'épreuve n'a servi à rien.

§22

De façon plus générale l'erreur fascine Prévost, comme elle intéresse aussi Montesquieu dans *Arsace et Isménie*⁴⁰ : on peut y voir une influence de Malebranche, notamment de son développement sur l'imagination⁴¹. Le narrateur multiplie les erreurs sur ses motifs : « C'étaient mes propres bienfaits qui semblaient m'attacher à elle comme à mon ouvrage » (p. 266). Peut-on connaître l'autre alors que l'ambivalence semble caractériser les comportements humains ? L'idéalisation de Théopé est probablement une illusion quand le narrateur lui déclare : « je vous crois supérieure à toutes les femmes du monde » (p. 192). Après une phase extrême d'émotion déçue, il revient à la sagesse et s'en fait un mérite, considérant Théopé comme une « femme unique » (p. 235), proposée comme modèle pour les deux sexes. Il insiste aussi sur la vertu de sa protégée quand elle veut libérer les femmes avec l'argent de ses bijoux, et pense même avoir le plaisir d'écrire les aventures de ces filles. Par vanité, il croit être pour quelque chose dans la « conversion » de la jeune fille qui pourrait devenir « la première femme du monde » ; mais sa complaisance est celle d'un homme qui espère pouvoir la conduire, et il n'est pas anodin que ces réflexions s'achèvent dans un délicieux sommeil, univers de l'illusion.

§23

Cette conversion de Théopé semble être encouragée par les lectures et la découverte de la culture que le narrateur propose à la jeune fille. La contrition a-t-elle été apprise dans les livres ? Avec le recul, le narrateur regrette d'avoir donné à lire des traités de morale comme les *Essais* de Nicole, « un homme qui raisonne continuellement » (p. 206), et *La Logique de Port Royal* qui ont pu gêner l'esprit de la Grecque. Il affirme posséder dans sa bibliothèque « quelques livres même de morale, dont les auteurs ont été de bonne composition avec les désirs du cœur et les usages du monde » : le lecteur peut alors penser à des ouvrages plus contemporains comme ceux de Mme de Lambert ou le *Traité du vrai mérite* de Le Maître de Claville qui introduit des développements sur les plaisirs et l'amour. On peut douter de l'efficacité des romans puisque Renoncour a émis des ré-

⁴⁰Voir Audrey Faulot, « La valeur de l'erreur dans l'*Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost », *Études Françaises*, 2018, « Frontières du témoignage aux XVII^e et XVIII^e siècles », p. 27-43, et notre article « Sémiologie du personnage dans *Arsace et Isménie* de Montesquieu », *Lumières* n° 40, « Autour des *Lettres persanes* : Montesquieu et la fiction », 2022, p. 142.

⁴¹*De la recherche de la vérité*, livre II, éd. G. Rodis-Lewis, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1979, p. 142-145, 207-217. Voir à ce sujet Jean Deprun, « Thèmes malebranchistes dans l'œuvre de Prévost », dans *L'abbé Prévost. Colloque d'Aix*, Ophrys, 1965, p. 155-172 et Angela Ferraro, *La Réception de Malebranche en France au XVIII^e siècle. Métaphysique et épistémologie*, Classiques Garnier, 2019.

serve sur des ouvrages qui exposent à « s'amollir le cœur par une lecture trop tendre », préférant les romans héroïques à *La Princesse de Clèves*⁴². En tout état de cause devoir un sentiment amoureux à des fictions serait courir le risque de voir « l'illusion plus tôt dissipée qu'[il] n'aurai[t] jamais pu la faire naître » (p. 208).

§24

Cette apparente conversion laisse supposer une influence religieuse, mais dès *Le Doyen de Killerine* Prévost a fait le lien entre la religion et les illusions. Les références à la Providence sont rares et suspectes dans la *Grecque moderne* : le narrateur l'utilise pour justifier son choix d'associer Synèse à l'éducation de Théophraste, en déclarant que c'est une autorité « dont il ne faut point entreprendre d'approfondir les secrets » (p. 150); en fait il pense « confusément » à ses raisons personnelles. Quant à l'épisode où sur le bateau son valet entend le discours des assassins, s'il l'attribue à « un soin extraordinaire de la Providence » (p. 263), c'est pour justifier une circonstance romanesque. En fait le diplomate ne se sent pas légitime pour tenir un discours religieux. Alors que la lettre de Théophraste refuse sa passion au nom de la vertu, il perçoit ironiquement la contradiction de son état : « Était-ce à moi, me disais-je amèrement, à faire le prédicateur et le catéchiste ? » et il se reproche d'avoir énoncé des maximes « qui ne conviennent qu'au cloître » (p. 205-206). Malgré le nom qu'elle a choisi, la jeune Grecque, qui dès le début a vu son libérateur comme son Dieu⁴³, semble une incarnation de l'hétérodoxie, sa religion chrétienne paraissant un argument pour décourager le sélectar alors que son protecteur avoue avoir eu « peu de curiosité pour savoir ce qu'elle pense en matière de religion » (p. 225). Si à plusieurs reprises elle demande qu'on lui permette de se retirer dans un couvent, il apparaît qu'elle fantasme sur une liberté vertueuse qui lui permettrait d'échapper au harcèlement du narrateur et la ferait entrer dans le mythe de la femme occidentale telle qu'elle se la représente, et l'ensemble de l'œuvre de Prévost ne valorise pas ce choix tandis que nombre de romans du siècle insistent sur la souffrance des filles enfermées.

§25

Ainsi l'illusion est au cœur de la réflexion esthétique et morale de Prévost dans *l'Histoire d'une Grecque moderne*. En présentant un narrateur aveuglé par son amour-propre et en insistant sur le rôle de l'imagination, le romancier veut montrer combien il est difficile de se connaître et de comprendre les autres. De ce point de vue il rejoint la réflexion de Pascal selon lequel « la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle : on ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter⁴⁴ ». Sous l'apparence d'un roman à clés, il crée un personnage victime de l'auto-illusion auquel le lecteur clairvoyant ne peut complètement

⁴² *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, éd. cit., t. VII, p. 143.

⁴³ Comparer les deux trilogies employées par la Grecque : « les noms de son libérateur, de son père, et de son Dieu » (p. 71) et « le nom de son maître, de son roi, de son père » (p. 95).

⁴⁴ Pascal, *Pensées*, 743, éd. Ph. Sellier, Classiques Garnier, 1991, p. 548.

s'identifier et une héroïne énigmatique à l'« imagination vive et inquiète » et à la vertu peut-être illusoire parce que trop affectée. Il invite le lecteur à se fonder sur les quelques indices laissés au cours du récit et sur ses valeurs morales pour espérer reconstruire le sens des aventures. Le cadre du procès est lui-même subverti comme si l'accusateur et l'accusée échangeaient peu à peu leurs rôles. Les revirements sont finalement définis comme un « amas d'illusions » dans un épisode de comédie plein de « badinage » affecté. Cette perplexité morale va-t-elle de pair avec une distance prise à l'égard de la fiction romanesque ? En voulant entraîner son lecteur dans les labyrinthes de la pensée, Prévost ne risque-t-il pas de nuire à l'efficacité narrative ? En fait il joue de cette « demi-illusion » que Marmontel préconise⁴⁵. Il sait que le lecteur a du goût pour la fiction, qu'il apprécie de trouver du vraisemblable pour s'y attacher, ce que le genre des mémoires peut favoriser, d'où un certain respect des règles de la *mimesis*, mais il veut aussi éveiller son attention critique, d'où ces écarts qui minent les codes de l'illusion référentielle comme le font dans d'autres formes Crébillon, Montesquieu ou Diderot. Au-delà de son pessimisme moral, l'*Histoire d'une Grecque moderne* est une étape essentielle dans l'évolution esthétique du roman au XVIII^e siècle.

Quelques mots à propos de : Françoise Gevrey

Françoise Gevrey est professeure émérite à l'université de Reims (CRI-MEL). Ses travaux portent notamment sur les rapports entre fiction et morale dans les romans, contes et nouvelles des XVII^e et XVIII^e siècles (chez Lafayette, Challe, Montesquieu, Marivaux, etc.). Parmi ses ouvrages essentiels, on peut citer : *L'Illusion et ses procédés* de La Princesse de Clèves aux Illustres Françaises (Corti, 1988); *L'Esthétique de Madame de Lafayette* (SEDES, 1997); *Modèles et fiction à l'âge classique et au siècle des Lumières*, H. Champion, 2019. Elle a consacré plusieurs articles à Prévost.

⁴⁵Voir l'article « Illusion », *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Desjonquères, 2005, p. 635.

Pour citer cet article

Françoise Gevrey, « L'Histoire d'une Grecque moderne :
un « amas d'illusions » ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts*
[En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023 , mis à jour le :
07/12/2023, URL :
<https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=771>.

La mémoire de l'artiste, du critique, du spectateur. Souvenir et remémoration dans les *Salons* de Baudelaire

Silvia Giudice

§1

Dans les trois textes de critique artistique que nous prenons en considération, de 1845, 1846 et 1859, des thèmes reviennent régulièrement, pour mieux être étudiés et problématisés : Baudelaire assume et revendique la nécessité, pour la bonne critique, d'« être partielle, passionnée, politique » (1846, p. 141)¹ et n'a de cesse d'interroger l'importance de la couleur, la souveraineté de la faculté imaginative, la caractérisation du beau, l'état contemporain de l'art et du goût, les déclinaisons possibles de la modernité. Mais il y a également des éléments et aspects de la création artistique et de la critique dont la présence, diffuse mais discrète, ne saute pas immédiatement aux yeux, et ne suscite la curiosité du lecteur qu'après plusieurs lectures. La mémoire – vaste sujet, aux déclinaisons, enjeux et fonctionnements variés – nous semble faire partie de cette seconde catégorie. En effet, mis à part la définition de l'art comme « mnémotechnie du beau » (*ibid.*, p. 189) –

¹Concernant les trois textes du corpus primaire, les « Salon de 1845 », « Salon de 1846 » et « Salon de 1859 », nous marquons les indications bibliographiques entre parenthèses à l'aide des abréviations 1845, 1846, 1859, et en faisant référence à la pagination de l'édition des *Écrits sur l'art*, éd. F. Moulinat, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

sur laquelle nous reviendrons –, la mémoire, le souvenir et le processus de remémoration ne font pas l'objet d'un approfondissement analytique à part entière, et en même temps sont constamment présentés comme essentiels.

§2

Nous voudrions donc analyser la conception que les trois textes critiques dessinent de cette faculté qui a partie liée à la fois avec l'intellect et les sens, la création et la réception, l'art figuratif et la poésie. Et cette entreprise nous semble d'autant plus intéressante que la critique s'est souvent penchée sur le rôle de la mémoire chez le Baudelaire poète : entre le *memento mori*, l'accablement du spleen, la reconstruction poétique de l'expérience subjective, la place du souvenir dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris* a stimulé de nombreux approfondissements². Cependant, une analyse de son rôle dans la création artistique et dans la perception du critique d'art ne nous semble pas avoir été développée avant la précieuse monographie de Julien Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts* (Classiques Garnier, 2019). Sans prétendre à l'exhaustivité, ni à l'amplitude de cet ouvrage, nous voudrions relever les passages des trois premiers *Salons* qui tracent les contours de cette notion polymorphe, distinguer ses différentes formes et déclinaisons pour pouvoir mieux les interroger, et proposer des pistes de réflexion pouvant enrichir l'interprétation à la fois de la critique artistique et de la pensée baudelairiennes.

LA MÉMOIRE DES DÉTAILS ET LE REFUS DE LA MIMÉSIS

§3

Pour renforcer sa critique, déjà très virulente, de l'« industrie photographique », progrès « uniquement matière[1] » (1859, p. 364) et donc nuisible pour l'art, Baudelaire en délimite le rôle :

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision

²Pour approfondir le thème de la mémoire dans l'œuvre poétique baudelairienne, voir notamment : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1969], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979; John E. Jackson, *Baudelaire et la sacralité de la poésie*, Genève, Droz, 2018; *ibid.*, « Douleur, deuil, mémoire », *La Conscience de soi de la poésie*, éd. Y. Bonnefoy, Paris, Seuil, 2008, p. 191-208; James A. Hiddleston, « Baudelaire et l'art du souvenir », *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. L'Intériorité de la forme*, Paris, SEDES, 1989, p. 187-195; Patrick Labarthe, « Baudelaire, Paris et le "palimpseste" de la mémoire », *L'Année Baudelaire*, 18-19, 2014-2015 : *Baudelaire antimoderne*, p. 245-261; *ibid.*, « Le "Tombeau" de Jeanne. Lecture d'"Un fantôme" », *Baudelaire et les formes poétiques*, éd. Yoshikazu Nakaji, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 79-95; Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lecture du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003; Y. Nakaji, « Le "Tombeau" dans *Les Fleurs du Mal* », *Baudelaire et les formes poétiques*, op. cit., p. 25-40; Antonio Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica*, Milan, Feltrinelli, 1986; Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous! (*ibid.*, p. 365)

§4 Cette apparente concession à l'égard de la photographie ne fait qu'en réduire la puissance et les facultés : elle n'est et ne doit être qu'un outil, et tous ceux qui se plaisent à y voir de l'art sont des « peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux » (*ibid.*, p. 364). Du point de vue stylistique, la double énumération de subordonnées ne fait que renforcer la chute catégorique : la photographie n'a rien à voir avec l'impalpable, l'âme, l'imagination – en somme, avec l'art.

§5 Mais dans notre perspective, il est intéressant de constater qu'ici le critique évoque une dimension très concrète de la mémoire : la photographie est utile comme témoignage à la fois de tous les détails exacts dont l'être humain n'est pas en mesure de se souvenir, et de tous les objets érodés par le temps, que l'humanité serait contrainte de perdre. La conception baudelairienne de la photographie comme *ancilla artis* introduit implicitement une vision très matérielle de la mémoire, qui en souligne l'importance et en même temps les failles : le naturaliste, l'astronome, l'érudit, en tant qu'êtres humains, ont besoin d'un instrument qui puisse combler les lacunes et préciser les inexactitudes intrinsèques à leur esprit. Cette mémoire concrète, pour laquelle la photographie est un précieux outil, est celle de la conservation et du détail.

§6 Mais c'est précisément le particularisme du détail qui, dans l'art, se doit d'être aboli :

[...] l'imitation exacte gâte le souvenir. Il y a de ces misérables peintres, pour qui la moindre verrue est une bonne fortune; non seulement ils n'ont garde de l'oublier, mais il est nécessaire qu'ils la fassent quatre fois plus grosse : aussi font-ils le désespoir des amants, et un peuple qui fait faire le portrait de son roi est un amant.

Trop particulariser ou trop généraliser empêchent également le souvenir; à l'Apolon du Belvédère et au Gladiateur je préfère l'Antinoüs, car l'Antinoüs est l'idéal du charmant Antinoüs. (1846, p. 189)

§7

Dès 1846, Baudelaire explicite sa conception du rôle du souvenir chez l'artiste et des dangereuses dérives que la mimésis peut entraîner. Ici la perspective est toute autre, par rapport au point de vue adopté dans son réquisitoire contre la photographie : si l'on songe à la place de l'idéal et du modèle dans l'art, la précision du détail est nuisible. Il n'y a que les « misérables peintres » qui s'attachent à toutes les minuscules caractéristiques de leur modèle, pensant ainsi être au plus près du vrai, alors qu'en 1863 Baudelaire louera encore Guys et Daumier pour leur capacité à dessiner de mémoire³ : vrais artistes, ils savent que leur geste se doit d'être mnémonique et non mimétique ; parce que ce n'est pas en imitant que l'on crée : c'est en se remémorant et en reconstruisant l'idéal à partir du souvenir du modèle.

L'ART COMME MNÉMOTECHNIE, IDÉAL ET IMAGINATION

§8

Il faut abolir non seulement l'imitation exacte, mais également les deux pôles apparemment opposés de la particularisation et de la généralisation. En effet, toutes deux empêchent le processus de remémoration capable d'abord de réveiller le souvenir et déclencher la reconnaissance, et ensuite d'entamer le parcours de *redressement* du connu vers l'idéal :

Je n'affirme pas qu'il y ait autant d'idéals primitifs que d'individus, car un moule donne plusieurs épreuves ; mais il y a dans l'âme du peintre autant d'idéals que d'individus, parce qu'un portrait est un modèle compliqué d'un artiste.

Ainsi l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies ; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native. (*ibid.*, p. 190)

§9

Rien n'est abstrait ou générique dans l'idéal : c'est la subjectivité de l'artiste qui recrée, à partir du modèle – qui n'est qu'un des éléments de « l'infini de la variété » de « la race humaine » (*ibid.*, p. 189) – l'idéal qui lui correspond.

§10

C'est en ce sens que « le souvenir [est] le grand critérium de l'art » et que « l'art est une mnémotechnie du beau » (*ibid.*) : parce que la nature conçoit certes des types et des genres, mais l'unité n'existe pas, et ce n'est que le souvenir qui permet à chaque subjectivité de relier ce qu'elle perçoit à quelque chose de déjà connu. Et l'artiste créateur est

³Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 novembre, 29 novembre et 3 décembre 1863 (dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 503-552).

celui qui fait appel à sa propre mémoire pour identifier les traits qui font de son modèle le « souvenir vivant » (*ibid.*, p. 190) d'un autre être, et donc pour construire à partir de là un idéal subjectif capable de déclencher un analogue processus de remémoration chez le spectateur.

§II

Au « Salon de 1859 » de préciser davantage le lien entre cette conception du beau idéal et « la reine des facultés » (1859, p. 366), non seulement à propos du portrait, mais également du paysage :

Oui, l'imagination fait le paysage. Je comprends qu'un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s'abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente; mais pourquoi l'imagination fuit-elle l'atelier du paysagiste? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate qui s'accommode parfaitement à la paresse de leur esprit. (*ibid.*, p. 424)

§I2

Le culte du particularisme, de la « méthode de copie immédiate », est l'ennemi du souvenir et de ce processus mnémotechnique subjectif vers le beau idéal que doit être l'art. Et ce, également parce qu'il freine l'élan imaginatif qui seul est capable – surtout dans la conception que Baudelaire développe à partir des années 1850 – de fonder l'art, c'est-à-dire la perception du réel d'abord, la création ensuite et enfin la perception de l'œuvre. Encore une fois, la manie du détail de l'« esprit appliqué à prendre des notes » est un obstacle à la rêverie et à l'imagination, et l'imitation de la nature est symptomatique de cette « paresse de [l']esprit » de celui qui, ne se fiant pas à sa propre mémoire, n'est pas un vrai artiste.

§I3

À l'inverse, la grandeur de Delacroix, vrai « type du peintre-poète » (*ibid.*, p. 380), réside entre autres dans son imagination, dont Baudelaire fait un éloge approfondi qui implique sa conception du souvenir comme instrument de cette « reine du vrai » (*ibid.*, p. 368). En effet, « depuis l'adolescence », Delacroix aurait « consacré tout son temps à exercer sa main, sa mémoire et ses yeux pour préparer des armes plus sûres à son imagination » (*ibid.*, p. 381) : le pouvoir mnémotechnique est tout aussi fondamental, pour le peintre, que la maîtrise du geste et la perception visuelle en tant qu'outil de l'imagination.

LA REMÉMORATION DU CHIC ET DU PONCIF : UN ABUS DE FEUILLETONISTE

§I4

Cependant, Baudelaire insiste également sur une acception et un usage de la mémoire nettement négatifs. Située on ne peut plus loin de la mémoire comme arme de l'imagination, la « mémoire de la main » est encore une fois liée à la paresse et à l'imitation,

mais ni de la nature ni du modèle : c'est cette « monstruosité moderne » incarnée par le poncif et le chic. « Abus de la mémoire », « mémoire de la main [plutôt que] mémoire du cerveau » (1846, p. 205), le chic est pour Baudelaire un rappel mécanique et aride, dépourvu de passion, et surtout d'imagination. Le souvenir n'y prend que la forme de l'automatisme, et, qui plus est, de l'automatisme gestuel : non seulement la mémoire n'est pas au service de l'idéal, mais surtout la création se limite à être reproduction matérielle.

§15 Le poncif, au sens de cliché et donc d'« abus de la mémoire », est présent déjà en 1845, mais la fonction du souvenir y est différente. Particulièrement critique à l'égard de la « peinture africaine » d'Horace Vernet⁴, l'avis de Baudelaire est catégorique :

L'unité, nulle; mais une foule de petites anecdotes intéressantes –un vaste panorama de cabaret; –en général, ces sortes de décorations sont divisées en manière de compartiments ou d'actes, par un arbre, une grande montagne, une caverne, etc. M. Horace Vernet a suivi la même méthode; grâce à cette méthode de feuilletoniste, la mémoire du spectateur retrouve ses jalons, à savoir : un grand chameau, des biches, une tente, etc... –vraiment c'est une douleur que de voir un homme d'esprit patauger dans l'horrible. –M. Horace Vernet n'a donc jamais vu les Rubens, les Véronèse, les Tintoret, les Jouvenet, morbleu!... (1845, p. 61-62)

§16 Ce n'est plus la mémoire gestuelle de l'artiste qui fait de la création une reproduction froide et aride, mais sa volonté de faire appel à la mémoire du spectateur, en le guidant de manière didactique. Deux aspects nous semblent surtout révolter Baudelaire : d'un côté, la séparation artificielle et explicite des anecdotes, et de l'autre le caractère stéréotypé des éléments peints, qui réveillent la mémoire collective en plantant un décor convenu.

§17 En effet, pour Baudelaire

la véritable mémoire, considérée sous un point de vue philosophique, ne consiste, je pense, que dans une imagination très-vive, facile à émouvoir, et par conséquent susceptible d'évoquer à l'appui de chaque sensation les scènes du passé, en les dotant, comme par enchantement, de la vie et du caractère propres à chacune d'elles. (1846, p. 207 en note)

§18 Il est donc impossible de concilier le chic ou le poncif avec la nécessité de donner vie à des scènes passées à l'aide de la sensation, capable de réveiller la mémoire, et donc

⁴Il s'agit du tableau historique d'Émile-Jean-Horace (dit Horace) Vernet, *Prise de la Smalah d'Abd-El-Kader à Taguin (16 mai 1843)*, huile sur toile, 489 x 2139 cm, 1844, Musée National du Château de Versailles.

l'imagination. Et ce d'autant moins si le caractère automatique et stéréotypé du geste de l'artiste ou des scènes peintes côtoie une accumulation et une surenchère de détails trop précis. L'année suivante, en effet, Baudelaire n'est pas moins virulent contre Vernet, qui n'aurait « nulle passion et une mémoire d'almanach » : « qui sait mieux que lui combien il y a de boutons dans chaque uniforme, quelle tournure prend une guêtre ou une chaussure avachie par des étapes nombreuses ; à quel endroit des buffleteries le cuivre des armes dépose son ton vert-de-gris ? » (*ibid.*, p. 207-208).

§19 Nous avons vu que la particularisation, comme la généralisation, nuit au processus de remémoration capable, à travers l'imagination de l'artiste, de construire l'idéal. Les tableaux de Vernet semblent en être un parfait exemple : que ce soit à cause de sa « méthode de feuilletoniste » ou à cause de la surenchère de détails, Baudelaire constate l'impossibilité de toute impression d'unité, qualité indispensable. En faisant l'éloge des paysages de Corot, il explique à quel point leur harmonie et la simplicité de leurs couleurs sont séduisantes : « presque toutes ses œuvres ont le don particulier de l'unité, qui est un des besoins de la mémoire » (*ibid.*, p. 223).

L'ŒUVRE COMME PALIMPSESTE ET LA MÉMOIRE DU SPECTATEUR

§20 L'unité est une qualité nécessaire à l'art lorsqu'elle touche à l'impression du spectateur, et lorsqu'elle s'oppose à la surenchère de détails et au disparate qui empêchent l'harmonie et la « mnémotechnie du beau ». En effet, Baudelaire loue la simplicité, déjà, dans son premier *Salon*, en faisant un « éloge violent » (1845, p. 62) du tableau de William Haussoullier⁵, raillé par le public et par la critique. Après avoir décrit avec précision la peinture, Baudelaire avoue que « le nom de Jean Bellin et de quelques Vénitiens des premiers temps [lui] a traversé la mémoire, après [sa] douce contemplation » : si « en sav[oir] trop long sur [son] art » est un « fléau bien dangereux », le critique encourage Haussoullier à se méfier de son érudition. Mais l'on dirait que le peintre est déjà sur la bonne voie, puisque Baudelaire affirme que son tableau « contient assez d'originalité pour promettre un heureux avenir » (*ibid.*, p. 65).

§21 L'érudition est à proscrire en tant que fin en elle-même, parce qu'elle constitue un frein à l'imagination individuelle de l'artiste, mais si l'œuvre parvient à susciter une impression d'unité tout en se construisant sciemment comme un palimpseste, son originalité peut en faire du vrai art. L'on sait à quel point Baudelaire est fasciné par la fameuse totalité de l'effet qu'il hérite des théorisations d'Edgar Allan Poe et qu'il se réapproprie

⁵ *La Fontaine de Jouvence*, huile sur toile, 135 x 186 cm, 1844, Graham Reynolds.

à la fois en tant que critique et en tant que poète⁶. Patrick Labarthe parle justement de *palimpseste de la mémoire* à propos du « Cygne » dans *Les Fleurs du Mal* : si l'impression chez le lecteur est une, globale et entière, elle est produite par les souvenirs du sujet poétique, qui sont mis en abyme par les souvenirs intertextuels et mythiques qui construisent l'espace-temps du chant et de l'énonciation⁷. Dans cette perspective, la superposition consciente des souvenirs de l'artiste est en mesure d'enrichir l'expression et l'imagination, et, au même moment, de déclencher un analogue processus de remémoration chez le spectateur.

§22 Ce parallélisme et cette bilatéralité entre la mémoire de celui qui crée et celle de celui qui regarde sont très importants pour Baudelaire, et ce n'est pas un hasard s'il en fait l'éloge surtout à propos de Delacroix :

Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuilles avec un œil sûr et profond ; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. L'effet produit sur l'âme du spectateur est analogue aux moyens de l'artiste. Un tableau de Delacroix, *Dante et Virgile*⁸, par exemple, laisse toujours une impression profonde, dont l'intensité s'accroît par la distance. Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet. (1846, p. 160-161)

§23 L'indéniable maîtrise du geste et de l'*ars* pictural n'empêche pas « le chef de l'école moderne » (*ibid.*, p. 152) de privilégier la totalité et l'unité de l'impression : au contraire, « très soigneux des moyens matériels d'exécution » (*ibid.*, p. 160), Delacroix se situe au plus loin de la particularisation et parvient à transmettre la profondeur, l'intensité, la vitalité.

§24 Baudelaire ne peut qu'être charmé par le principe qui fait du tableau la reproduction de « la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création » (*ibid.*) : la pensée est rendue en tant que sensation, qu'impression, à travers la capacité

⁶ L'écrivain américain théorise une conception précise de la composition poétique, fondée sur le refus de l'inspiration et sur la nécessité de construire son œuvre de manière à susciter chez le lecteur un effet précis, auquel doivent concourir tous les éléments thématiques, structurels, rythmiques, etc. Edgar Allan Poe développe sa poétique dans « The Poetic Principle » (*Home Journal*, 36, 31 août 1850), dont Baudelaire traduit tacitement des passages entiers dans ses « Notes nouvelles sur Edgar Poe », dans E. A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais par Ch. Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

⁷ P. Labarthe, « Baudelaire, Paris et le "palimpseste" de la mémoire », *op. cit.*, p. 252-261.

⁸ Il s'agit de *La Barque de Dante* (ou *Dante et Virgile aux enfers*), huile sur toile, 189 x 241,5 cm, 1822, Musée du Louvre.

à se saisir du modèle et à l'exprimer. En effet, Delacroix semble capable non seulement de comprendre, mais aussi d'utiliser ce « langage des fleurs et des choses muettes » que convoite le poète en vers⁹. Et ce, à travers le souvenir : la domination du modèle se fait, comme on l'a vu, à travers la réélaboration imaginative que permet la remémoration, et – parallèlement – l'œuvre ainsi conçue s'adresse au souvenir du spectateur, produit son effet et construit l'idéal surtout dans sa mémoire.

§25

Puisque c'est la mémoire du spectateur qui reçoit cette « impression profonde » et intense, ses souvenirs se font ensuite paramètre fondamental pour mesurer l'harmonie, la mélodie et l'originalité de l'œuvre d'art :

L'harmonie est la base de la théorie de la couleur.

La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale.

La mélodie veut une conclusion ; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général.

Ainsi la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond.

La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie.

La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet si les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs. (*ibid.*, p. 1846)

§26

L'on retrouve dans ces réflexions le charme que la théorie de la composition de Poe a sur Baudelaire : comme la nouvelle ou le poème, la couleur dans l'art figuratif doit être composée en fonction du dénouement et d'un effet à la fois total et précis. Seulement ainsi la couleur peut laisser un souvenir dans l'esprit du spectateur ; et si elle en est capable, en tant que mélodie, il est inutile de chercher dans l'œuvre un sens ultérieur. Baudelaire attribue une véritable responsabilité au spectateur, dont le « répertoire des souvenirs » se fait *volens nolens* un critère de jugement, puisque « le beau s'imprime dans la mémoire d'une manière indélébile » (1859, p. 433).

LE SOUVENIR, UT PICTURA POESIS ?

§27

Ces différentes acceptions du rôle du souvenir dans l'art nous semblent témoigner de la centralité du thème dans la pensée baudelairienne, non seulement parce que leur

⁹Nous nous référons aux derniers vers d'« Élévation » (*Les Fleurs du Mal*) : « Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / s'élancer vers les champs lumineux et sereins ; // celui dont les pensées, comme des alouettes, / vers les cieux le matin prennent un libre essor, / – qui plane sur la vie, et comprend sans effort / le langage des fleurs et des choses muettes ! », v. 15-20.

présence est diffuse et leur conception complexe, mais également parce qu'elles côtoient constamment des éléments fondamentaux. Les relations complexes entre idéal et mimésis, le rôle du poncif et de sa conscience, la faculté imaginative et son pouvoir dans la création, le beau et l'harmonie, ne sauraient être conçus sans ces réflexions sur la mémoire; et l'on sait leur rôle central dans la pensée de Baudelaire, à la fois en tant que critique et en tant que poète.

§28 En effet, si le souvenir a une place importante dans la poétique des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, c'est parce qu'il a partie liée avec la polarité la plus intrinsèque à l'être humain : celle du spleen et de l'idéal. Entre le *memento mori* et le *carpe diem*, l'irruption du souvenir est porteuse, dans de nombreux poèmes, du parfum, du rêve et du lointain, et en même temps de la réalité, du choc, de l'expérience aliénante de la modernité. Nous n'entendons pas tomber dans le piège téléologique de vouloir lire la critique artistique de Baudelaire à la lumière de sa poétique, mais nous nous permettons d'émettre une réserve sur la polarisation, proposée par Zanetta, entre « deux modes distincts » de la mémoire dans la critique et dans la poésie, « l'un brassant, cherchant, synthétisant la masse des souvenirs qu'il a accumulés, l'autre cédant sous cette masse et ressassant infiniment un passé paralysant¹⁰ ».

§29 En effet, certaines occurrences des processus propres à la mémoire côtoient, dans le chant, une dimension explicitement artistique et nous semblent par là témoigner des différentes formes et acceptions que les trois *Salons* évoquent. L'on connaît le célèbre quatrain d'« Une charogne » qui explicite la transfiguration de la carcasse en une scène à la fois onirique et artistique :

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir¹¹.

§30 Dès l'incipit du poème, la contemplation de la charogne se fait sur le mode de l'injonction : la destinataire du poème est sommée de *se rappeler* l'épisode qu'elle a vécu avec le sujet poétique, et le lecteur est lui aussi, en quelque sorte, contraint à se faire spectateur de la scène.

§31 Si l'on a très souvent parlé d'*ekphrasis* à propos d'« Une charogne », cela nous paraît d'autant plus pertinent à la lumière de notre approfondissement des conceptions de

¹⁰J. Zanetta, *op. cit.*, p. 25.

¹¹« Une charogne » (*Les Fleurs du Mal*), v. 29-32.

la mémoire dans la création artistique. Le sujet poétique construit le poème en suivant exactement le processus que le Baudelaire critique théorise pour la peinture : la mimésis est refusée en faveur d'une mnémotechnie qui part des impressions et des sensations engendrées par le modèle et le redresse vers un idéal à l'aide de la faculté imaginative. C'est pourquoi le quatrain que nous venons de citer n'est pas seulement une métaphore, mais une mise en abyme du processus de composition du poème lui-même.

§32

L'exécipit du poème présente une autre conception de la mémoire en lien avec l'art, qui seul serait capable de « garde[r] la forme et l'essence divine¹² » de ce qui autrement ne deviendrait que vermine. Et si le sujet peut affirmer à l'exclamative qu'il aura été capable de rendre pérenne le souvenir, c'est justement parce qu'il l'a chanté. Cette acception de la mémoire dans l'art, plus attendue, est présente également en explicite du « Portrait », quatrième et dernier poème du polyptyque « Un fantôme », où le sujet s'adresse au Temps personnifié :

Noir assassin de la Vie et de l'Art,
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire !¹³

§33

Encore une fois, dans ce poème composé une dizaine d'années après « Une charogne », la mémoire intervient en lien étroit avec l'art figuratif, non seulement parce que le titre est « Le Portrait », mais également parce que le poème précédent dans le polyptyque – « Le Cadre » – s'ouvre sur une comparaison explicite :

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.¹⁴

§34

¹² *Ibid.*, v. 47.

¹³ « Un fantôme », IV : « Le Portrait » (*Les Fleurs du Mal*), v. 12-14.

¹⁴ « Un fantôme », III : « Le Cadre » (*Les Fleurs du Mal*), v. 1-8.

Il nous semble que l'on retrouve ici la surenchère de détails qui, décrite dans la critique artistique, peut assumer un caractère positif si elle est bien canalisée : le cadre permet de sciemment isoler l'œuvre, pour que le spectateur puisse en percevoir l'unité et l'harmonie, et que ses éléments, au lieu de se faire simples poncifs, déclenchent un processus imaginaire orienté vers le beau idéal.

§35

Ce rôle du cadre est d'autant plus intéressant qu'il est en accord avec la conception de la forme dont Baudelaire témoigne dans sa lettre à Armand Fraisse : en parlant du sonnet, le poète affirme que « parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense¹⁵ ». Et ce n'est pas un hasard si ce polyptyque est constitué de quatre sonnets – forme métrique des plus contraignantes, du point de vue à la fois formel et traditionnel – présentant tous un lien avec l'art figuratif : dans le premier le sujet poétique se compare à un peintre condamné à créer dans les ténèbres, sans couleurs, et le deuxième peint une scène d'intérieur intime et sensuelle qui évoque celle décrite, un an après, au début de « La Chambre double », avant que le souvenir fasse irruption dans la rêverie du sujet.

§36

Dans ce poème en prose, le souvenir tel qu'il est mis en scène est porteur d'horreur et du choc du retour à la réalité, mais la composition globale de l'œuvre dans son ensemble témoigne – dès le titre – de l'ambivalence intrinsèque au rôle de la mémoire dans le processus imaginaire et créatif. Dans « La Chambre double » comme dans les poèmes en vers analysés, il nous semble alors que Baudelaire joue avec les liens entre art figuratif et poésie : en suivant une démarche propre à la création artistique, il construit un chant qui met en scène la peinture et les formes et fonctions que la mémoire y assume.

§37

Les réflexions de Baudelaire sur le langage et la création poétique semblent s'opposer à l'expression horatienne d'*ut pictura poesis*, que nous nous sommes permis d'utiliser sous forme interrogative. Non, les matériaux et les instruments de la poésie et de la peinture ne sont pas les mêmes, et Baudelaire n'encourage pas d'influence mutuelle entre les deux arts. Mais nous croyons avoir montré que les trois premiers *Salons* de Baudelaire dessinent une pluralité de conceptions de la mémoire et du souvenir et que ce thème polymorphe demeure un des fondements de sa conception et de sa pratique de la création.

¹⁵Lettre à A. Fraisse du 18 février 1860, dans Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1973, tome I, p. 196-197.

Quelques mots à propos de : Silvia Giudice

Silvia Giudice est agrégée de Lettres modernes, doctorante en littérature comparée à l'Université Paris-Nanterre, et ATER à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France. Ses recherches, sous la direction de William Marx, portent sur les liens entre poésie et philosophie et sur la poésie italienne et française des XIX^e et XX^e siècles –notamment sur l'œuvre de Giacomo Leopardi, Charles Baudelaire, Paul Valéry et Eugenio Montale. Elle a étudié la poétique baudelairienne dans une dizaine de contributions scientifiques –parues ou à paraître –, approfondissant ses dimensions poétique, linguistique et philosophique.

Pour citer cet article

Silvia Giudice, « La mémoire de l'artiste, du critique, du spectateur. », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023 , mis à jour le : 06/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=748>.

La photographie, à quels titres ?

Pierre Laforgue

§1

Avec les deux chapitres sur l'imagination, celui sur la photographie est un des plus connus du *Salon de 1859*. Tout a été dit dessus, et nous n'avons pas l'intention d'apporter du nouveau, au moins en ce qui concerne la photographie, même si cette dénonciation de la photographie par Baudelaire ne peut manquer de susciter la perplexité ou même l'amusement : il se trouve que Baudelaire a été photographié plusieurs fois par Nadar et Carjat et que chacune de leurs photographies est un chef-d'œuvre incontestable, elles sont toutes plus belles les unes que les autres, et, n'en déplaise à l'intéressé lui-même, sont des œuvres d'art admirables, en aucune façon des *mugshots* destinés à l'anthropométrie judiciaire. Ces photographies de Nadar ou de Carjat font la preuve que la photographie est bien un art, elles sont, pour ce qui est de Baudelaire, aussi belles, esthétiquement, que les représentations du poète par Courbet¹.

§2

Ce qui nous retiendra dans ce chapitre, c'est d'abord sa composition, la dysorthographe du titre de notre article indique immédiatement cet objet de notre étude. Les considérations de Baudelaire sur la photographie ne sauraient être isolées du chapitre dans

¹Voir Gustave Courbet, *Portrait de Baudelaire*, Musée Fabre, Montpellier et *L'Atelier du peintre*, Musée d'Orsay, Paris.

lequel elles prennent place et ne constituent pas un développement autonome, lequel serait la matière même de ce chapitre intitulé « La photographie et le public moderne ». Outre que la photographie n'est pas appréhendée en elle-même, comme elle le serait si, par exemple, le chapitre lui étant consacré avait pour titre « l'art de la photographie » ou « l'art et la photographie », et qu'elle est pensée dans la relation qu'elle entretient avec le public, et non pas en elle-même, dans son idéalité de photographie, les invectives de Baudelaire à son égard et du public qui la contemple, sont précédées de deux pages sur les titres étranges, ridicules, incompréhensibles, que portent certains tableaux du Salon de peinture et qui suscitent l'étonnement amusé ou scandalisé de Baudelaire. Mais que ces titres, pour certains absurdes, ont à faire avec la dénonciation de photographie comme art ?

§3

Ces titres en eux-mêmes sont édifiants, et à leur propos Baudelaire s'en donne à cœur joie, et pourrait, comme il le dit au directeur de la *Revue française*, M*** [Jean Morel], à qui ce *Salon* est adressé, l'« égayer² », « en feuilletant le catalogue et en faisant un extrait de tous les titres ridicules et de tous les sujets cocasses qui ont l'ambition d'attirer les yeux ». Il ne résiste pas au plaisir de s'attarder là-dessus et commence par se livrer à une typologie de ces titres : « le titre comique à la manière des vaudevillistes, le titre sentimental auquel il ne manque que le point d'exclamation, le titre calembour, le titre profond et philosophique, le titre trompeur, ou titre à piège » ; puis il donne des exemples, qu'il analyse en étant partagé entre l'hilarité et la consternation. Le premier est celui d'un tableau ayant pour titre *Amour et Gibelotte*, qui suscite de sa part ce commentaire : « Comme la curiosité se trouve tout de suite en appétit, n'est-ce pas ? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour et l'idée d'un lapin dépouillé et arrangé en ragoût. Je ne puis vraiment pas supposer que l'imagination du peintre soit allée jusqu'à adapter un carquois, des ailes et un bandeau sur le cadavre d'un animal domestique ». Le plaisant de la chose est que l'étrangeté de ce titre suscite chez Baudelaire une autre idée, à la suite de celle du lapin en ragoût, encore plus facétieuse, celle d'un lapin transformé en Cupidon avec ses attributs obligés. Second exemple où Baudelaire fait preuve de la même verve rigolarde, le tableau intitulé *Monarchique, catholique et soldat*. À quoi donc peut correspondre un tel titre ? Réponse : « Ce tableau ne peut représenter qu'un personnage qui fait trois choses *à la fois*, se bat, communie et assiste au petit lever de Louis XIV. Peut-être est-ce un guerrier tatoué de fleurs de lys et d'images de dévotion³ ». « Mais à quoi bon s'égarer ? », conclut sagement Baudelaire.

² *Salon de 1859*, in *Écrits sur l'art*, édition de Francis Moulinat, Le Livre de poche, 1992, p. 359, ainsi que les citations suivantes.

³ *Salon de 1859*, éd. cit., p. 360, et les citations suivantes.

§4

De ces tristes exemples sont tirées quelques conclusions. La plus importante est que ces titres absurdes sont « un moyen, perfide et stérile, d'étonnement », et que les « horreurs » qui en résultent sont à considérer « comme une grâce spéciale attribuée à la race française », dont l'apanage est « l'esprit⁴ ». L'étonnement recherché par les artistes est une complaisance misérable à l'égard du public. La raison profonde est que ni les uns (les artistes) ni les autres (le public), ne croient, au sens religieux, à la peinture, à l'art : « “Ô race incrédule et dépravée ! dit Notre-Seigneur, jusques à quand serai-je avec vous ? jusques à quand souffrirai-je ?” Cette race, en effet, artistes et public, a si peu de foi dans la peinture, qu'elle cherche sans cesse à la déguiser et à l'envelopper comme une médecine désagréable dans des capsules de sucre ; et quel sucre, grand Dieu ! » (*Salon de 1859*, p. 359), ce qui conduit, par exemple, les peintres à « cultive[r] inutilement le rébus » (*Salon de 1859*, p. 360). Entre artistes et public s'établit une relation perverse détestable qui fait proposer au public par les artistes des « capsules de sucre » qui lui plairont, et qui fait attendre par ce public des productions artistiques correspondant à ses goûts, eux-même entretenus par les artistes, « car si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance⁵ ».

§5

Cette relation est révélatrice aux yeux de Baudelaire de la philosophie dominante du progrès, mais sans qu'une explication soit donnée par lui en ce qui concerne cet abêtissement mutuel des artistes et du public et la « domination progressive de la matière ». La présence de l'idée de progrès en cet endroit du chapitre, au terme du développement sur les titres, est là en attente du développement suivant sur la photographie, expression d'un progrès technique moderne, où sont pareillement engagées des réflexions sur le peu de cas dans lequel est tenu l'art par le public contemporain, celui-là même qui visite le Salon de peinture. Rien d'étonnant, c'est le cas de le dire, si Baudelaire peu après, dans ces pages maintenant sur la photographie, écrit : « je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare » (*Salon de 1859*, p. 364). Avec la photographie le ci-devant progrès triomphe.

§6

Notre lecture est confirmée par la seconde partie du chapitre ainsi introduite : « Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. *It is a happiness to wonder*, c'est un bonheur d'être étonné ; mais aussi, *it is a happiness to dream*, “c'est un bonheur de rêver” » (*Salon de 1859*, p. 361-362). Il semblerait que la photographie participe de la même ambition que

⁴Voir *Salon de 1859*, éd. cit., p. 359 : « C'est là l'esprit français ».

⁵*Salon de 1859*, éd. cit., p. 361, et les citations suivantes.

les tableaux aux titres extravagants et se propose aussi d'étonner le public, et qu'elle y réussisse, si grand est le succès honteux qu'elle rencontre auprès des foules. C'est que le public « veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût⁶ », et que la photographie lui donne l'illusion d'accéder à l'absolu de l'art, coïncidant à ses yeux avec la reproduction de la nature. Seulement l'étonnement que Baudelaire célèbre est une commotion d'ordre esthétique, qui n'a rien à voir avec celui que provoque la photographie : « Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau⁷. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie et de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ». Horreur : « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal » (*Salon de 1859*, p. 363).

§7

Plus généralement, tout a lieu comme si Baudelaire rabattait la première partie du chapitre (les titres) sur la seconde (la photographie). C'est visible dans le cas de l'étonnement qui vient de nous retenir, mais également dans le cas du progrès⁸ ou dans celui des références religieuses sur le manque de foi dans la peinture⁹. Le propos est le même dans l'une et l'autre partie : montrer le caractère faussé de la relation conjointe du public et des artistes à l'art, dont il redit que c'est une adultération : « Que l'artiste agisse sur le public, et que le public réagisse sur le public, c'est une loi incontestable et irrésistible; d'ailleurs les faits, terribles témoins, sont faciles à étudier; on peut constater le désastre » (*Salon de 1859*, p. 365). L'étonnement sollicité par le public et procuré par les artistes, comme la philosophie du progrès qui envahit le domaine de l'art ou comme la dénaturation de la religion de l'art en une hérésie, aboutit à un constat de la dégénérescence esthétique contemporaine, contre laquelle réagit Baudelaire dans les pages sur la photographie. Sur les titres extravagants, il n'argumente pas, parce qu'évidemment il n'y a rien à dire dessus, et se contente, c'est compréhensible, de faire preuve d'humour, d'ironie et de sarcasme. Sur la photographie, au contraire, il développe un discours construit visant à réduire ses prétentions ou celles qui lui sont prêtées, en la remettant proprement à sa place. C'est assez brutal, mais prévisible : « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'im-

⁶ *Salon de 1859*, éd. cit., p. 362, et la citation suivante.

⁷ Cf. *Exposition universelle (1855)*, in *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 257 : « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. »

⁸ Cf. *Salon de 1859*, éd. cit., p. 361 et p. 364.

⁹ Cf. *Salon de 1859*, éd. cit., p. 359 et p. 362-363.

primerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature » (*Salon de 1859*, p. 364). La photographie comme *ancilla scientiarum et artis*, donc, ou encore « le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle » (*Salon de 1859*, p. 365). Mais il est hors de question qu'elle se substitue à l'art : « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude » (*Salon de 1859*, p. 364); en ce cas elle serait, pour reprendre une expression de Rousseau qui ne s'applique bien sûr pas à la photographie, un « dangereux supplément ». Ce qui importe avant tout, c'est pour la photographie de ne pas « empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme » (*Salon de 1859*, p. 365), car « l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie » (*Salon de 1859*, p. 364).

§8

Pour conclure provisoirement, disons que la netteté de la structuration du chapitre met bien évidence les deux enjeux que Baudelaire se propose de mettre au jour : montrer la dépravation ou la dénaturation de l'art auxquelles s'emploient les artistes comme le public; dénoncer, à la suite, la confusion, induite par cette dénaturation qui affecte la peinture elle-même, entre la peinture et le goût dépravé du public et des artistes en matière d'art. Une telle confusion tient à l'ignorance de ce qu'est la peinture elle-même et se formule dans le *Credo* suivant : « Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature » (*Salon de 1859*, p. 362-363), avec cette conclusion : « Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu » (*Salon de 1859*, p. 363). C'est une hérésie pure et simple, qui ignore pour Baudelaire la part de l'imagination, de la rêverie, de la poésie. De ce point de vue, « l'art, c'est la photographie » (*ibid.*). Cela ne signifie pas, remarquons-le, que la photographie, c'est de l'art, ni non plus que ce n'est pas de l'art. Là n'est pas la question. Baudelaire pas un instant n'envisage que la photographie puisse être un art autonome avec des Cartier-Bresson ou des Doisneau. Dans son esprit la photographie n'est conçue que comme une forme de peinture mécanique, industrielle, concurrençant la peinture par des moyens techniques, lesquels peuvent rendre une image exacte de la réalité, croient les ignorantins, ou les imbéciles, c'est pareil, qui considèrent qu'elle est la vérité.

§9

Les enjeux que nous avons isolés désignent à la bande l'objet même de ce chapitre. Car de quoi s'agit-il ? de la peinture comme représentation. Mais comme représentation de quoi ? de la réalité, sauf que cette réalité, il est difficile d'apprécier ce qu'elle est. Le public et les mauvais peintres croient, eux, le savoir : elle est la nature. L'art consiste donc à reproduire la nature, et à la reproduire de telle façon que son image coïncide parfaitement avec elle, sans qu'intervienne rien entre elle et son image. C'est « la voie du progrès »

(*Salon de 1859*, p. 361). C'est pourquoi « les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement artistique français, déjà si rare » (*Salon de 1859*, p. 364). Nulle place dès lors pour la poésie, pour tout ce qui est étranger à cette philosophie du progrès : « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre » (*ibid.*).

§10

Ce dont il est question dans ce chapitre, qu'il s'agisse des titres des tableaux ou de la photographie, c'est la représentation. En ce qui concerne la photographie, nulle difficulté : ce nouveau *medium* est en lui-même directement un moyen de représentation, puisqu'il s'offre comme production d'images et que celles-ci sont supposées reproduire à l'identique ce qui est vu. Pour ce qui est des titres de tableaux, c'est un peu plus compliqué. Non seulement parce que Baudelaire n'a pas vu les tableaux dont il commente à partir du livret du Salon les titres bizarres, mais aussi parce que, ces tableaux eussent-ils été vus, les titres dont ils sont flanqués n'ont avec eux qu'un rapport qui ne correspond que sur le mode bouffon ou saugrenu à ce qui est représenté. Tout se passe dès lors comme si les tableaux en question étaient matériellement décollés de leurs titres. C'est dérisoire et ridicule, mais cela a une conséquence philosophique. Car ce que ces titres extravagants mettent en évidence, c'est la débâcle du sens qui est à l'œuvre et qui montre la représentation picturale distordue par un titre n'entretenant qu'un rapport allusif avec elle. C'est de l'allégorie, mais une allégorie « vraiment trop obscure » (*Salon de 1859*, p. 360), qui n'a rien à voir avec celles de Delacroix (« La Liberté guidant le peuple » ou « La Grèce sur les ruines de Missolonghi ») ou même les allégories réelles de Courbet (« L'Atelier du peintre », « Les Cribleuses de blé »). Ce sont des allégories idiotes, qui sacrifient la peinture, ou plutôt le sens de la peinture à un calembour, un jeu de mots, un trait d'esprit, les peintres de tels tableaux s'occupant non pas de la peinture, ce qu'elle est, mais de ce qu'ils la veulent voir signifier, pour créer une basse connivence avec le public, qui sera sensible au *Witz* de ces misérables peintres, et non pas à leur peinture, laquelle est nulle. La représentation de ces tableaux, ceux qui ont des titres stupides ou ceux qui ressemblent à des photographies, résulte d'un dévoiement de la représentation elle-même et au bout du compte de la peinture. De fait, celle-ci ne se trouve être que picturalité. Le résultat est que la représentation, au lieu de son acception philosophique, n'est plus que théâtrale, se donnant comme spectacle, comme mise en scène¹⁰. Mais spectacle ou mise en scène de quoi ? de la réalité, bien entendu. Si ce n'est que cette réalité est une fausse réalité, à supposer qu'il y en ait une vraie ; c'est une réalité qui n'existe que comme

¹⁰Voir *Salon de 1859*, éd. cit., p. 363.

représentation frelatée. Comme cette ci-devant réalité n'a pas de réalité et que donc ses représentations ne peuvent être que des simulacres inanes, la peinture se trouve privée de sens.

§11

Comment dans ces conditions redonner à la peinture un sens ? La réponse est fournie dans les deux chapitres suivants, auxquels le chapitre sur la photographie sert à sa façon d'introduction, en étant pour ainsi dire le repoussoir anticipé. Ces deux chapitres célèbrent l'imagination comme « reine des facultés », comme ce qui rend possible la peinture véritable, alors que la photographie la frappait de nullité, en prônant comme seul objectif pour la peinture l'imitation pure et simple de la nature, sans que rien d'autre eût part dans la production des tableaux. Cette absurdité d'un art comme *mimesis* radicale, c'est-à-dire en fait comme non-art, est dénoncée dans une attaque de Baudelaire contre la nature conçue comme unique modèle esthétique :

Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes :
« Copiez la nature ; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature ». Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie (*Salon de 1859*, p. 366).

§12

Est désignée au début de ce chapitre « La reine des facultés » comme une erreur complète, une représentation qui ne serait que la copie de la nature. Copie de la réalité, en fait, tant il est clair que Baudelaire identifie la nature à la réalité elle-même. Ces « derniers temps », ces « jours déplorables » (*Salon de 1859*, p. 362), selon Baudelaire qui parle comme un prophète de l'Ancien Testament, sont ceux qui ont vu l'émergence du réalisme comme nouvelle esthétique et nouvelle poétique. Et c'est contre le réalisme que Baudelaire dirige son argumentation, en faisant le procès de la photographie, et subsidiairement contre les peintres qui en donnant des titres allégoriques à leurs tableaux dévoient ce que devrait être la peinture si elle se proposait d'être une représentation du réel qui ne fût pas une plaisanterie inepte et qui préservât en elle-même dans ses représentations mêmes le seul but à rechercher par elle : le Beau.

§13

Cette argumentation est compréhensible et se suit sans difficulté, sauf sur un point : pourquoi Baudelaire, au lieu d'employer le mot de nature, qu'il assimile à la réalité, n'emploie-t-il pas le mot de réalisme ? Il n'est question que de lui dans les années 1850 et tout le monde depuis Courbet, Champfleury, Duranty et consorts sait ce qu'est le réalisme. Lui-même le premier le sait d'ailleurs mieux que tout le monde, puisqu'il avait projeté en 1855, au moment où était montée par Courbet son exposition *Du réalisme*, d'écrire un

article intitulé « Puisque réalisme il y a¹¹ » ; puisque dans les attendus du jugement qui condamnait *Les Fleurs du mal* figurait le grief de « réalisme grossier et offensant pour la pudeur¹² ».

§14

Au lieu de ce mot attendu de réalisme, pourtant, c'est celui de nature qui revient dans le *Salon de 1859*. Toutes sortes d'explications peuvent être avancées. Par exemple, Baudelaire aurait voulu faire échapper son propos à l'actualité polémique touchant au réalisme en ne se référant pas à lui et, au lieu de cela, développer un discours philosophique au-dessus de ces querelles circonstanciées. Ce n'est pas impossible, mais l'opposition entre imagination et nature est moins opératoire philosophiquement que l'opposition entre imagination et réalité.

§15

Reste que « nature » est un gros concept, dirait Deleuze, aussi difficile à manier que celui, tout aussi gros, de « réalité ». Baudelaire doit en avoir conscience, et, s'il n'en a pas conscience, le texte, lui, montre qu'il y a là quelque chose qui n'est pas clair et qui résiste à l'espèce de coup de force visant à promouvoir, au lieu du réalisme, la nature comme ennemie de l'imagination. C'est visible dans un passage du chapitre sur la photographie. Après avoir dénoncé le progrès comme l'idéologie néfaste qui expliquerait les turlupinades d'aucuns mauvais peintres qui se déshonorent en donnant des titres à prétention spirituelle à leurs tableaux, Baudelaire écrit tout à trac :

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement (*Salon de 1859*, p. 361).

§16

Ce paragraphe est d'une difficulté redoutable : si l'idée générale, portée par l'opposition entre le Beau et le Vrai, se laisse dégager à peu près, les articulations, n'en déplaie à Baudelaire, sont un peu confuses. Qu'est-ce, par exemple, que « le peintre naturel », « le poète naturel », et en quoi consiste leur monstruosité ? Est-ce une monstruosité qui leur serait propre parce qu'ils sont *naturels*, ou est-ce la monstruosité que leur prêterait

¹¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. C. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 57-59.

¹² Voir *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1182.

le public ? Celle-ci le serait parce qu'ils cultiveraient le naturel et qu'ils voudraient représenter le Vrai. Interprétation impossible, puisque le public veut le Vrai contre le Beau. La monstruosité alors tiendrait à ce qu'ils sont, au nom du Beau, naturels, c'est-à-dire cultivant la nature. Ce brouillamini est rendu encore plus incompréhensible par l'introduction à la fin du paragraphe de l'opposition entre analyse et synthèse (les correspondances étaient en embuscade). N'y aurait-il pas une faute de raisonnement entre vérité et réalité, le vrai étant dans la pensée de Baudelaire de l'ordre de la nature, quand celle-ci devrait être correspondre à la réalité – ce qui sera fait à bas bruit au début du chapitre « La reine des facultés » que nous avons cité ? Confondre en art la réalité et la vérité est une faute sérieuse, presque... une monstruosité. En somme, dans ces différents quiproquos entre vrai, beau et nature, le terme de réalité fait défaut. Son identification à la vérité, et celle-ci à la nature, aboutit à une monstruosité, esthétique autant que philosophique, dont fait les frais le beau, que Baudelaire essaie de récupérer acrobatiquement en convoquant l'opposition entre la synthèse et l'analyse, sans que cela ait un bien grand sens.

§17

Nous ne voulons pas pinailler Baudelaire sur son maniement approximatif de concepts philosophiques et leur association périlleuse ; nous voulons seulement isoler celui de ces concepts qui est absent, la réalité, et dont l'absence désigne le nœud problématique du discours qu'il s'efforce de composer. La réalité absente, c'est du même coup la représentation qui est en question, et peut-être même est-elle en cause. Car qu'est-ce qu'une représentation fondée sur l'imagination qui renierait la nature ou la réalité (*natura sive realitas* ?) Baudelaire trouve son échappatoire dans un idéalisme absolu, façon Novalis : « De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit » (*Salon de 1859*, p. 365). Bien entendu, il est hors de question de faire de Baudelaire un précurseur, et à son insu évidemment, de l'art abstrait, qui réglera la question de la réalité et de sa représentation, et de la représentation elle-même. Seule compte en ces années 1850, quand le réalisme porte de sérieux coups de boutoir à l'idéalisme académique, la reproblématisation des concepts qui le fondaient. Baudelaire s'y emploie, en recourant à une appréhension métaphorique et métonymique, indécidablement, la photographie, comme substitut moderne de la peinture, et la dévalorisant par sa réduction préalable aux calembredaines des mauvais peintres qui ruinent la représentation de ce qu'ils peignent en dénaturant bêtement leurs œuvres par des titres qui leur ôtent toute signification, et plus encore tout sens.

§18

Nous terminerons sur un détail qui n'est pas, comme tout détail, insignifiant, à savoir l'emploi de l'adjectif « moderne » dans le titre des deux premiers chapitres du *Salon de 1859* : « L'artiste moderne » et « Le public moderne et la photographie ». L'adjectif

de « contemporain » aurait pu être employé, l'un et l'autre sont à peu près synonymes. Si ce n'est que « moderne » n'est pas dissociable de « modernité », et qu'en cette année 1859 Baudelaire entreprend de la théoriser¹³. Sans doute la modernité est-elle la nouvelle poétique du romantisme en fin de course et ouvre-t-elle une nouvelle période esthétique, mais si elle a produit « l'art moderne » et « le public moderne », il y a de quoi s'interroger sur elle. L'insistance de la part de Baudelaire à employer cet adjectif, dont la première mention remonte au *Salon de 1846*, et qu'il va transformer abusivement en 1859 en modernité, est assez suspect ; il est à tout le moins révélateur de la crise philosophique, esthétique et poétique que la peinture connaît en ces années.

Quelques mots à propos de : Pierre Laforgue

Professeur émérite à l'université Bordeaux Montaigne, Pierre Laforgue travaille sur l'œuvre de Hugo, ce qui ne l'a pas empêché de publier sur Baudelaire : *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme* (Presses Universitaires de Lyon, 2000), *Céleste à Lesbos. Baudelaire, la femme, la poésie* (Eurédit, 2002), *Baudelaire dépolitiqué. Quatre études sur Les Fleurs du Mal* (Eurédit, 2002), *Politiques de Baudelaire* (Eurédit, 2014).

Pour citer cet article

Pierre Laforgue, « La photographie, à quels titres ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 05/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=751>.

¹³Si *Le Peintre de la vie moderne* n'a été publié qu'en 1863, il était achevé au second semestre de 1859 et a été écrit à la suite du *Salon de 1859*.

« Il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au
fait. »
Représentation et thématisation du franc-parler dans les
Salons de Baudelaire.

Dominique Vaugeois

« Mais où est aujourd'hui la critique franche et loyale ? Comptez sur vos doigts ceux qui s'enrouent à crier ce qu'ils pensent ; comptez-les, et dites-nous si jamais la parole a été plus scandaleusement prostituée¹ ! »

§I

La meilleure définition des accents de ce que l'on nomme ordinairement *franc-parler* nous est donnée par Montaigne au livre I des *Essais* : « un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche ; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque² ». Interroger les salons baudelairiens sous l'angle

¹Gustave Planché, « De la critique française en 1835 », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1835, p. 6.

²Montaigne, *Œuvres complètes*, textes établis par A. Thibaudet et M. Rat, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 171.

du franc-parler ne va pas de soi tant l'ironie, cette figure du détour et de l'inversion, s'impose comme le principal moyen d'expression de la vision décadente du monde de l'art qui se développe dans les *Salons*. Mais elle permet de mettre l'accent sur les figures énonciatives et les stratégies discursives d'une critique qui, tout en empruntant aux joutes codifiées des salonniers, tente d'instaurer sa propre légitimité. Elle invite également à repenser la nébuleuse de valeurs par laquelle Baudelaire revendique, en tant qu'artiste, un parler franc, authentique, à *cœur ouvert*, sur ce sujet d'une importance capitale qu'est pour lui la peinture.

§2

Envisager le franc-parler dans la critique d'art revient à considérer la forme dans laquelle s'énonce un jugement esthétique. Par conséquent, la nature de cet acte de langage qu'est le jugement critique, marqué, au XIX^e siècle, à la fois par l'héritage de la philosophie esthétique kantienne et par le cadre social et institutionnel dans lequel il s'exerce, va déterminer la signification à accorder au franc-parler dans la critique des poètes. De la même manière, les sèmes de *liberté* ou d'*honnêteté* que porte l'expression ne donneront pas lieu tout à fait aux mêmes interprétations que dans d'autres types de texte. Tantôt relevant de la droiture morale tantôt du direct porté sur le ring, le franc-parler articule quelques-unes de contradictions, réelles ou apparentes, de la critique baudelairienne.

FIGURES DE LA « CRITIQUE SPONTANÉE »

§3

Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, les publications autour des salons de peinture adoptent des formes dialoguées qui mettent en scène des types de jugements distincts mais font la part belle aux réactions sur le vif. *Le Chinois au Salon*, publié en 1769, décrit à travers le regard de ce neveu du persan de Montesquieu, natif de Pékin, les brochures journalistiques sur les salons de peinture qui se développent aux XVIII^e siècle³ :

Voulez-vous savoir comment se fait une critique en peinture ? ceux qui ont du temps de reste s'attroupent chez un élégant ; chacun dit son mot, l'envie souffle, celui qui est voué au bleu charge celui qui donne dans le rouge, tous les deux se raccommode en tombant sur le noir ; une plume alerte recueille tout cela, ils mettent une liaison au goût du siècle, le public rit de la plaisanterie et vient au Salon comme vous pour juger par soi-même et avoir du plaisir.

§4

³Voir Florence Ferran, « De quelques expérimentations littéraires de la critique ou comment arranger les Salons selon des "liaisons au goût du siècle" », *L'écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, dir. D. Vaugois, Pau, PUPPA, 2005, p. 67-83

Cette littérature, comme l'a montré Annie Becq, « se tient au plus près des conversations entre amateurs⁴ ». Et l'on pourrait y voir une manifestation du franc-parler à condition de faire abstraction, dans le cadre précis de la conversation mondaine décrite dans *Le Chinois au Salon*, des contraintes socio-linguistiques et culturelles qui pèsent évidemment sur l'expression de sa pensée en public.

§5

En 1930, Albert Thibaudet, dressant le bilan d'un siècle de critique littéraire, définit une première « tendance vivante » de la critique celle de la « critique spontanée⁵ ». D'abord orale et « faite par le public lui-même », ou plutôt, ajoute-t-il, « par la partie éclairée du public et par ses interprètes immédiats⁶ », elle relève de cette plume journalistique alerte qu'évoquait *Le Chinois au Salon* et dont Thibaudet, citant Sainte-Beuve, fait « le secrétaire du public, mais un secrétaire qui n'attend pas qu'on lui dicte, et qui devine, qui démêle et rédige chaque matin la pensée de tout le monde⁷. » Dans sa meilleure version, celle des « honnêtes gens⁸ », cette critique du contemporain est « alerte, ingénue », et sa « nouveauté d'étonnement et d'admiration est prête à vibrer avec la nouveauté de l'œuvre d'art⁹ ».

§6

En 1851, dans ses *Lettres sur l'art français*, Philippe de Chenevières construit un *ethos* discursif qui correspond à cette critique spontanée et de franc-parler :

Donc tu avais raison mon cher Gustave, de dire, il y a dix ans, ta franche pensée sur l'exposition d'alors; et c'est sans les regarder à travers la lorgnette des écoles passées que je voudrais te parler des hommes et des tableaux de 1850. Au diable Finsonius et Quentin Varin : c'est Jean-de-Falaise qui ira au Palais-Royal¹⁰ et qui te dira demain ce qu'il y a vu¹¹.

§7

Jean-de-Falaise est le pseudonyme de l'auteur, né à Falaise, dont il use pour ses recueils de *Contes normands*. Celui qui se propose de prendre la parole sur l'art est à l'image du narrateur des contes, un normand à la parole facile et sans contrainte, « car si les Normands se grisent souvent, c'est surtout à force de parler¹² ». Le marquis de Chenevières

⁴ Annie Becq, « Le XVIII^e siècle a-t-il inventé la critique d'art ? », *L'Invention de la critique d'art*, dir. P.-H. Frangne et J.-M. Poinot, Rennes, PUR, 2002, p. 97.

⁵ Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, NRF, 1930, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.* p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ À partir de 1850, le Salon se déplace du Louvre au Palais Royal.

¹¹ Philippe de Chenevières-Pointel, *Lettres sur l'art français en 1850*, Argentan, Imp. Barbier, 1851, p. 7.

¹² *Les Derniers contes* de Jean de Falaise, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 80

répudie à travers lui la voix de la critique, « trop instruite, trop érudite, trop embarrassée du passé¹³ » pour avoir les coudées franches : « Au diable Finsonius et Quentin Varin ». Baudelaire fut le condisciple de Chennevières *alias* Jean de Falaise à la pension Bailly¹⁴. Faisant l'éloge du recueil de contes *Historiettes baguenaudières* (1845) dans un numéro du *Corsaire-Satan*, Baudelaire constate que ce qui en fait « le mérite particulier » est « une naïveté d'impressions toute fraîche », « Pendant que tous les auteurs s'attachent aujourd'hui à se faire un tempérament et une âme d'emprunt, Jean de Falaise a donné la sienne, la sienne vraie, la sienne pour de bon [...] »¹⁵. Cette voix sans entrave, qui se laisse aller à son propre mouvement et ne s'embarrasse pas du poids du savoir séduit Baudelaire.

§8

Le premier intérêt de ce détour par Jean de Falaise est de conduire à des figures voisines dans les *Salons* de Baudelaire. La représentation de cet énoncé sans fard qu'est le franc-parler, passe d'abord, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, par la mise en scène d'« âme[s] d'emprunt » au discours *direct* – où la forme du discours rapporté est aussi la marque de sa valeur. Le discours direct est suffisamment rare dans les salons pour attirer l'attention. Ainsi, en 1846, à l'occasion de l'éloge du peintre orientaliste Decamps :

L'an passé, quand M. Decamps, armé d'un crayon, voulut lutter avec Raphaël et Poussin, — les flâneurs enthousiastes de la plaine et de la montagne, ceux-là qui ont un cœur grand comme le monde, mais qui ne veulent pas pendre les citrouilles aux branches des chênes, et qui adoraient tous M. Decamps comme un des produits les plus curieux de la création, se dirent entre eux : « Si Raphaël empêche Decamps de dormir, adieu nos Decamps ! Qui les fera désormais¹⁶ » ?

§9

Depuis le milieu du XVIII^e siècle, le flâneur est la figure du promeneur-observateur à la recherche de ce qui peut le surprendre dans la ville de son temps – dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire évoque le « parfait flâneur », « l'observateur passionné » (p. 513-514). Bien que marquée par une référence d'histoire de l'art, la parole des « flâneurs enthousiastes » transcrite au style direct et caractérisée par l'expressivité des modes

¹³ Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 32. Cette critique correspond à la seconde tendance, celle de la critique professionnelle, c'est-à-dire, pour Thibaudet, la critique des professeurs dont la fin du XIX^e siècle marquera l'avènement. Voir, à ce sujet, Bernard Vouilloux, « Les trois âges de la critique d'art française », *RHLF*, 2011/2 vol. III, p. 387-403

¹⁴ Sur Chennevières et Baudelaire, voir Jean-Luc Steinmetz, « Chennevières en discontinu », *Studi Francesi*, 194 (LXV | II) | 2021, p. 273-278.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, dir. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 595.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, éd. Francis Moulinat, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1992, p. 182. Toutes les références entre parenthèses dans le corps du texte renverront à cette édition.

exclamatifs et interrogatifs, marque le jaillissement d'une voix spontanément réactive : un cri du cœur attesté par le possessif à valeur affective. Il est à l'image de ce à quoi les flâneurs ne veulent pas voir Decamps renoncer pour l'imitation des maîtres anciens : la spontanéité de son intuition d'artiste.

§IO

Un mot sur les citrouilles pendues aux branches des chênes, qui me permettent en passant de corriger une coquille de l'édition au programme : « pendre » et non « prendre ». L'expression fait référence à la fable de La Fontaine, « Le gland et la citrouille », dans laquelle le villageois Garo a la présomption de trouver un défaut dans l'harmonie de la Création divine : la taille de la citrouille serait tout de même mieux proportionnée à celle du chêne que la petitesse du gland. Ce qui fait dire à Diderot dans *Jacques le Fataliste* : « Si au lieu de glands, le chêne avait porté des citrouilles, est-ce que cette bête de Garo se serait endormi sous un chêne ? » En effet, dans la fable, Garo s'endort sous un chêne, reçoit un gland qui lui blesse le nez et en conclut que Dieu, dans sa sagesse, a bien fait les choses. Diderot, dans sa sagesse plus grande encore, en a déduit qu'aucun mal, même cette meurtrissure au nez, ne serait arrivé devant la masse dissuasive d'une citrouille pendue à l'arbre. La question de l'existence de la Providence divine n'est pas ici le souci de Baudelaire, qui voit en ces flâneurs fervents, au grand cœur et dénué de toute bêtise prétentieuse, l'attitude opposée à celle des professeurs dont il fait le portrait dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 : « Le *professeur-juré*, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu » (p. 257, souligné par l'auteur). Autrement dit, d'un homme qui a voulu pendre des citrouilles aux branches du chêne ! Et dont le jugement érudit est incapable de saisir le beau comme « produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle » (p. 256) .

§II

Dans le même compte rendu, c'est à Balzac que Baudelaire confie cette parole devant l'œuvre d'art désignée au lecteur « telle qu'au papier à la bouche » :

On raconte que Balzac (qui n'écouterait avec respect toutes les anecdotes, si petites qu'elles soient, qui se rapportent à ce grand génie ?), se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clair-semé de cabanes et de paysans chétifs, — après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria : « Que c'est beau ! Mais que font-ils dans cette cabane ? à quoi pensent-ils ? quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? *ils ont sans doute des échéances à payer ?* »

Rira qui voudra de M. de Balzac. J'ignore quel est le peintre qui a eu l'honneur de faire vibrer, conjecturer et s'inquiéter l'âme du grand romancier, mais je pense qu'il nous a donné ainsi, avec son adorable naïveté, une excellente leçon de critique. (p. 258, souligné par l'auteur)

§12 Plusieurs spécialistes de Baudelaire ont lu dans la phrase en italiques l'expression du fond de la pensée de Baudelaire, dont les embarras financiers si fréquemment mentionnés dans sa correspondance consistaient, pour une part, peu de temps avant la rédaction du premier Salon, en des endettements pour achat de tableaux¹⁷. Une franchise donc, qui se livre masquée ! L'« adorable naïveté » du grand romancier de l'argent servirait à révéler des obsessions baudelairiennes très éloignées du transport vers l'infini attendu de la relation esthétique. En tout état de cause, la relation critique prêtée à Balzac est, elle, jugée exemplaire.

§13 La naïveté n'est pas forcément un *ethos* compatible avec le franc-parler qui peut caractériser au contraire une personnalité à la perspicacité développée. Mais l'importance du terme chez Baudelaire, en lien avec le naturel, rejoint la définition de Kant dans la section de la *Critique de la faculté de juger* consacrée à l'« Analytique du sublime » : « On trouvera un composé de ces deux sentiments [sentiment physique, et sentiment spirituel] dans la *naïveté*, où la franchise naturelle et originelle de l'humanité éclate face à l'art de feindre devenu seconde nature¹⁸ ». Le franc-parler, c'est alors le cri des entrailles devant ce « plaisir physique », selon le terme de Baudelaire, éprouvé devant la peinture :

Je venais de considérer avec tristesse tout un chaos, plâtreux et terreux, d'horreur et de vulgarité, et, quand je m'approchai de cette riche et lumineuse peinture, je sentis mes entrailles crier : Enfin, nous voici dans la belle société ! Comme elles sont fraîches, ces eaux qui amènent par troupes ces convives distingués sous ce portique ruisselant de lierre et de roses ! (Salon de 1859, p. 398-399)

§14 Parler de prosopopée, même teintée d'humour, serait sans doute excessif, mais on peut considérer que les exclamations viennent donner existence corporelle vibratoire à un jugement esthétique fondé au plus profond.

PARLER FRANC EN ESTHÉTIQUE ?

§15 Mais qu'est-ce que parler franc en esthétique ? Je défais ici la formule et emprunte une piste de traverse puisque le franc-parler dans les textes, on l'a vu, correspond d'abord une

¹⁷Pour l'affaire des tableaux et du brocanteur, voir la biographie de Claude Pichois et Jean-Ziegler (Julliard, 1987, p. 161) et l'ouvrage de Philippe Bonnefis, *Mesures de l'ombre : Baudelaire, Flaubert, Laforgue et Verne*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

¹⁸Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, éd. publiée sous la dir. de F. Alquié, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 295. Kant souligne.

posture énonciative. Il s'agit à présent de s'intéresser aux conditions de la parole franche et aux formes qu'elles prennent chez Baudelaire.

§16

Si je pose ainsi la question, ce n'est pas sans arrière-pensée puisque j'ai déjà en tête une réponse, celle de Gérard Genette qui, dans *La Relation esthétique*, le deuxième volume de *L'Œuvre de l'art* publié en 1997, examine les conditions du jugement de valeur. Selon Genette, toute formulation, même minimale, usant d'un prédicat esthétique, du type « cette peinture est belle », revient inévitablement à objectifier de façon illusoire un « ce tableau me plaît ». Cette illusion est constitutive de l'évaluation esthétique, et nul ne peut y échapper¹⁹. Mais elle n'est pas sans conséquence dès lors que le jugement s'inscrit dans le cadre d'un discours argumentatif ou d'autorité, comme c'est le cas pour la critique d'art. Guider le public, défendre l'intérêt de tel ou tel artiste, suppose d'utiliser des énoncés tels que « ce dessin est élégant », comme des « définitions persuasives²⁰ » de l'objet artistique en passant sous silence leur valeur subjective.

§17

Par conséquent, si l'on suit Genette, Baudelaire a beau avoir « si franchement déployé [ses] sympathies » (*Salon de 1845*, p. 65) pour William Haussoulier, l'énoncé par lequel il introduit *La Fontaine de Jouvence* dissimule néanmoins ses fondements subjectifs : « Après les tableaux merveilleux de M. Delacroix, celui-ci est véritablement le morceau capital de l'Exposition » (*ibid.* p. 63). Ce jugement, porté par un groupe nominal attribut (« le morceau capital de l'Exposition ») et l'adjectif épithète « merveilleux » se présente comme objectif – au sens « de attribué à l'objet » – et sa formulation contribue à imposer au lecteur en contrebande une préférence subjective. La question de l'impartialité et de l'objectivité du jugement, c'est-à-dire de la présence ou non d'intérêts extérieurs ou de valeurs subjectives venant déformer la perception de la vraie valeur esthétique, est vaine du point de vue de Genette, qui la remplace par une autre : la valeur esthétique est-elle propre à l'objet ou est-elle toujours la projection objectifiée d'un sentiment du sujet ? La réponse de Genette est la suivante : dès lors que, nous sommes dans le domaine esthétique, l'objectivité est une illusion.

§18

Discuter les conclusions de Genette nous amènerait trop loin de Baudelaire et du cadre de pensée dans lequel, au XIX^e siècle, se développe son discours sur l'art. Toutefois, au-delà de la position de relativisme absolu concernant les valeurs à laquelle la réflexion de Genette nous amène, le refus des systèmes théoriques et des analyses érudites manifes-

¹⁹Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. II, *La relation esthétique*, Paris, éditions du Seuil, 1997, p. 105. Voir aussi mes articles : « Faut-il avoir peur des valeurs ? », *Revue des Sciences Humaines*, n° 283, 2006, p. 13-30 et « Quelle autorité pour l'écrivain critique d'art au XX^e siècle ? », *L'Autorité en littérature*, dir. E. Bouju, Rennes, PUR, 2010, p. 415-424.

²⁰Gérard Genette, *op. cit.*, p. 115.

té par Baudelaire ainsi que l'importance accordée à la description de « l'effet produit sur l'âme du spectateur » (*Salon de 1846*, p. 161), c'est-à-dire sur sa mémoire et sur son imagination, replacent l'appréciation dans l'ordre subjectif. Au terme du commentaire sur *La Fontaine de Jouvence*, le jugement a accompli une conversion. La conclusion, tout aussi élogieuse que l'introduction mais très brève, apparaît en effet formellement différente de la phrase qui introduisait l'*ekphrasis* : « le sentiment de ce tableau est exquis » (p. 64). Le qualificatif, cette fois, n'est pas directement attribué au tableau mais au sentiment suscité par l'œuvre chez le critique.

§19

Cependant, contrairement à Genette, le beau *existe* pour Baudelaire et toute la pensée de *Salons* est fondée sur l'existence symétrique d'un tempérament capable de le sentir et de la créer, celui de l'artiste véritable, qu'il soit peintre ou poète. Or ce tempérament, ce *naturel*, conformément au sens que prend le mot tempérament au XIX^e siècle, n'est un vrai tempérament qu'à condition de correspondre pleinement à cette orientation signifiante, c'est-à-dire de laisser toute sa place à la nature profonde et originelle de l'individu. Ainsi l'on est « *naturellement* peintre ». (*Salon de 1859*, p. 359, Baudelaire souligne.) Bien entendu, cette nature, susceptible de sentir le Beau n'est pas n'importe quelle nature : elle doit être avant tout imaginative. Mais si l'imagination est la faculté cardinale dans le domaine esthétique, l'absence de naturel semble, quoi qu'il en soit, compromettre à la source tout accès au beau.

§20

L'évaluation de l'œuvre d'art, *parce qu'elle vise le Beau*, demande une parole sincère et entière. Il s'agit, pour le poète critique, de laisser parler son naturel afin d'atteindre, par-delà les oripeaux de la critique et dans un mouvement analogique caractéristique, cet autre centre primitif, originel, brut, au principe de la création du peintre : « la critique est toujours métaphysique » nous dit aussi le *Salon de 1846*.

§21

Comment se concrétise cette parole franche et naturelle, née à la fois du cri des entrailles et de l'intelligence du sentiment, capable d'ouvrir les yeux et les âmes des lecteurs et des spectateurs à la beauté des œuvres ? Ce serait dans les échappées ménagées par la prose poétique sur les marines d'Eugène Boudin, sur les dessins de Meryon, deux ensembles d'études du chapitre sur le paysage du *Salon de 1859*, que l'on pourrait alors reconnaître le parler franc. Ou encore dans l'association des sensibilités littéraires et picturales provoquée par l'*Ovide chez les Scythes* de Delacroix dans le célèbre commentaire du *Salon de 1846*²¹.

§22

Ces miroirs poétiques où la beauté vient livrer les effets qu'elle produit sur celui qui la

²¹Voir Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 149-158.

contemple ne sont toutefois pas si fréquents. D'une part, l'écriture argumentative, celle des petits traités contre la copie et pour l'imagination qu'élaborent respectivement les *Salons* de 1846 et 1859, occupe une place importante et, d'autre part, le poète mobilise une bonne partie de l'énergie de sa plume à ferrailer pour faire place nette et délimiter le périmètre vital d'une critique dans laquelle il puisse se reconnaître. Car le récit de l'expérience esthétique individuelle est précisément ce qui fonde (Baudelaire n'est pas Genette) l'autorité de ses jugements de valeur. Le franc-parler de « la critique partielle et passionnée » (p. 141) nous ramène alors aux formes d'une parole procédant avec aplomb et une certaine violence à son propre affranchissement.

AUDACE ET VIOLENCE : LA PAROLE AFFRANCHIE

§23 De quoi veut et doit s'affranchir la critique de Baudelaire ? D'abord de l'encens ; celui offert aux mauvais artistes par un Théophile Gautier par exemple qui, en 1846, aurait été la victime, suppose Baudelaire avec humour, de philtres préparés par les peintres :

Je ne sais pourquoi M. Théophile Gautier a endossé cette année le carrick et la pèlerine de l'*homme bienfaisant* ; car il a loué tout le monde, et il n'est si malheureux barbouilleur dont il n'ait catalogué les tableaux. [...] Tout le monde sait quelle sauvage admiration il a toujours témoignée pour les œuvres franches et abondantes. Quel breuvage MM. les peintres ont-ils versé cette année dans son vin, ou quelle lorgnette a-t-il choisie pour aller à sa tâche ? (p. 198-199, souligné par l'auteur).

§24 En 1859 il lui reprochera encore son urbanité, occasion pour lui d'opposer une parole plus directe : « une école que Théophile Gautier, dans sa bénignité, appelle poliment l'école néo-grecque, et que je nommerai, si vous le voulez bien, l'école des *pointus* » (p. 387), autrement dit des pédants.

§25 Un examen de toutes les formes du sarcasme ou de l'invective, celles qui relèvent de l'insolence, de la hardiesse excessive, de la liberté vis-à-vis des formes de la bienséance dans le discours montrerait bien sûr à quel point Baudelaire est inventif dans les procédés de démolition de ce « désordre fourmillant de médiocrités » (p. 236). On sait toutefois que le dénigrement des artistes contemporains est une voie déjà bien tracée par la critique. Elle ouvre le *Salon de 1767* de Diderot comme le *Salon* stendhalien de 1822 :

Je regrette à présent l'imprudente promesse que j'ai faite de vous rendre compte de cet ensemble. Ce n'est pas de ne pouvoir trouver dans l'ensemble que huit ou dix tableaux passables qui m'afflige, mais la perspective, peu réjouissante pour le

futur, qu'annonce le caractère général de l'exposition. La médiocrité bruyante et criarde qui surgit de toutes parts laisse peu d'espoir pour cette école française [...] aujourd'hui on ne trouve que niaiserie, et une faiblesse générale dans le dessin, dans le coloris et par-dessus tout dans le clair-obscur. [...] La seule vigueur de coloris perceptible est celle des rubans des différents ordres; mais à cet égard il n'y a pas matière à se plaindre. Sur six portraits, deux au moins éblouissent par le rouge ou le bleu de leurs cordons²².

§26

Baudelaire continue sur le même ton dans le *Salon de 1859* :

La première fois que je mis les pieds au *Salon*, je fis, dans l'escalier même, la rencontre d'un de nos critiques les plus subtils et les plus estimés, et, à la première question, à la question naturelle que je devais lui adresser, il répondit : « Plat, médiocre; j'ai rarement vu un *Salon* aussi maussade. » Il avait à la fois tort et raison. Une exposition qui possède de nombreux ouvrages de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin, ne peut pas être maussade; mais, par un examen général, je vis qu'il était dans le vrai. Que dans tous les temps la médiocrité ait dominé, cela est indubitable; mais qu'elle règne plus que jamais, qu'elle devienne absolument triomphante et encombrante, c'est ce qui est aussi vrai qu'affligeant. (p. 354)

§27

Cette dénonciation de la parole apprivoisée venant couvrir les mauvais tableaux ou au contraire des charges injustes est très bien représentée dès l'introduction du *Salon de 1845*, dans un texte qui demande à ce que l'on interprète son insolence et sa cruauté comme des signes d'impartialité :

Nous pouvons dire au moins avec autant de justesse qu'un écrivain bien connu à propos de ses petits livres : ce que nous disons, les journaux n'oseraient l'imprimer : nous serons donc bien cruels et bien insolents ? non pas, au contraire, impartiaux. Nous n'avons pas d'amis, c'est un grand point, et pas d'ennemis. (p. 51).

§28

Baudelaire entre en critique avec la conversion immédiate de la hardiesse des propos en parole intègre et juste. Cette déclaration d'impartialité qui s'accompagne d'une opposition à la voix des journaux affirme sa liberté vis-à-vis d'une critique jugée tantôt « furieuse, tantôt niaise, jamais indépendante » (*ibid.*). Le franc-parler est alors la marque du refus d'un assujettissement aux coteries et la ligne de conduite d'une critique des poètes qui se construira comme critique de la critique et comme critique de franc-tireur, sans

²²Stendhal, *Salons*, éd. Martine Reid et Stéphane Guégan, Gallimard, coll. « Le promeneur », 2002, p. 49 et 51.

craindre de se brouiller avec les artistes. Baudelaire peut toutefois se le permettre dans la mesure où il n'occupe pas une place de premier plan dans un grand journal comme *Décluze* à qui il rend d'ailleurs hommage pour « avoir su toujours sauvegarder ses franchises » (*ibid.*)

§29 Mais le franc-tireur ne nie pas toujours sa propre cruauté. Très conscient des effets de sa parole, Baudelaire, souligne les effets de ses propos :

M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. Cela est ainsi, qu'y faire ? Aucun des amis de M. Delacroix, et des plus enthousiastes, n'a osé le dire simplement, crûment, impudemment, comme nous. (*Salon de 1845*, p. 54).

§30 Le retour sur son appréciation de Delacroix désigne clairement le jugement comme un franc-parler : l'audace d'une parole sans artifice et sans gêne. Mais les deux derniers adverbess identifient également une certaine agressivité. L'impudence fait offense, la crudité choque. La violence du franc-parler ne se résume pas à la vitupération : le jugement, même élogieux, est ici une tentative de prise de pouvoir, d'imposition de valeurs qui en combattent d'autres. Le superlatif absolu de l'éloge porte l'attaque. La critique est un champ de bataille comme la politique.

§31 La voix du franc-parler est directe, comme celle du « paysan du Danube » dans les premières lignes du *Salon de 1845*. Une note de l'éditeur rappelle que « l'épithète "paysan du Danube" est tirée des *Fables* de La Fontaine », encore une fois, et qu'elle « peut signifier un personnage dont les discours vont droit au but, sans s'embarrasser de circonlocutions mais non sans finesse. » (p. 51) C'est Gustave Planche, critique littéraire à la *Revue des deux Mondes* à partir de 1831, qui est qualifié de « paysan du Danube ». Il n'est pas choisi au hasard puisqu'il représente déjà, à l'époque où Baudelaire écrit, un ethos critique appelé à devenir « proverbial²³ ». Planche est « "l'exécuteur des hautes œuvres" alias "Gustave le cruel" selon l'expression de Musset²⁴ ». Son « éloquence impérative » (p. 51) accompagne, comme l'a montré Anthony Glinoe, le « personnage social, hautement déconsidéré, du critique littéraire » qu'il endosse pleinement, « comme un défi aux hiérarchies du champ littéraire²⁵ » à l'époque romantique. Baudelaire se reconnaît aucun doute dans cette marginalité, et cette manière qu'a Planche d'embrasser de façon

²³Anthony Glinoe, « Portrait de Gustave Planche en porte-étendard de la critique littéraire », *RHLF*, 106^e année, n° 4, octobre-décembre 2006, p. 885.

²⁴*Ibid.*

²⁵*Ibid.*, p. 889.

affirmée le statut de critique littéraire et de chercher à en assainir l'atmosphère. « Les camaraderies effrontées » (p. 51) dénoncées par Baudelaire sont les mêmes, dans le champ artistique, que celles combattues par Planche en littérature dix ans plus tôt. « Parler franchement, c'est se condamner à vivre seul²⁶ », concluait Planche en 1835. Les premiers pas du jeune Baudelaire dans la critique sont accompagnés par cette ombre tutélaire nommément identifiée d'emblée dont les protestations de bonne foi vont de pair avec une plume hyperbolique et guerrière. Il n'est pas jusqu'à l'« hugophobie²⁷ » de Planche dont on ne retrouve quelque chose chez Baudelaire²⁸.

§32

Cette parole qui va directement au but ramène au titre de cet article : « il n'est pas imprudent d'être brutal et de frapper droit ». La phrase figure dans le chapitre du *Salon de 1846* consacré au peintre Horace Vernet, la plus visible des haines de Baudelaire notamment en raison de ses tableaux militaires et patriotiques et qu'il va aborder dans le même registre belliqueux : « Bien des gens, partisans de la ligne courbe en matière d'éreintage²⁹, et qui n'aiment pas mieux que moi M. Horace Vernet, me reprocheront d'être maladroit. Il n'est pas imprudent d'être brutal et de frapper droit [...] » (p. 208)

§33

Le franc-parler est le contraire de la ligne courbe. L'image est développée la même année dans les *Conseils aux jeunes littérateurs* :

Il y a deux méthodes d'éreintage : par la ligne courbe, et par la ligne droite, qui est le plus court chemin.

On trouvera suffisamment d'exemples de la ligne courbe dans les feuillets de J. Janin. La ligne courbe amuse la galerie, mais ne l'instruit pas.

La ligne droite est pratiquée maintenant avec succès par quelques journalistes anglais ; à Paris, elle est tombée en désuétude ; M. Granier de Cassagnac lui-même me

²⁶ Gustave Planche, « De la critique française en 1835 », art. cit., p. 9.

²⁷ A. Glinier, art. cit., p. 895.

²⁸ Le portrait que fait Baudelaire de Hugo en 1846 comme ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, « travailleur bien plus correct que créateur » (p. 157) est proche de celui de Planche en 1837 : « Il est donc permis d'affirmer que la poésie lyrique de M. Hugo appartient plutôt à la langue qu'à la pensée, et c'est ce qui explique pourquoi l'auteur des *Orientales*, après avoir exécuté, dans ses strophes disciplinées, les plus savantes évolutions, après avoir fait manœuvrer la césure et la rime en tacticien consommé, n'a pas réussi à nous montrer des hommes de la famille humaine » (« Les Voix intérieures de Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, t. II, juillet 1837, p. 162).

²⁹ « Ce mot est un cruel hapax. Seul Baudelaire l'utilise, formé sur le suffixe -age, désignant l'action ou le résultat de l'action, comme coloriage ou papillotage, pour signifier une critique violente et malveillante. Les autres parlent d'éreintement, terme qui est lui aussi un néologisme contemporain, apparu dans le milieu des petits journaux et illustrant la férocité des mœurs littéraires » (Antoine Compagnon, « Delenda est », *Critique et violence*, dir. É. Marty, Hermann, coll. « Cahier Textuel », 2014, 9782705688363. fhal-01599001, p. 3)

semble l'avoir oubliée. Elle consiste à dire : « M. X... est un malhonnête homme, et de plus un imbécile ; c'est ce que je vais prouver, » — et de le prouver ! — primo, secundo, tertio, — etc... Je recommande cette méthode à tous ceux qui ont la foi de la raison et le poing solide³⁰.

§34

Antoine Compagnon a replacé l'image de la ligne dans le champ lexical de l'escrime en citant *Les Armes et le duel*, traité d'Augustin Grisier, ami d'Alexandre Dumas, publié en 1847 : « “On appelle ligne la direction que doit avoir l'épée pour menacer l'adversaire, ou se défendre contre lui.”[...] ». Compagnon conclut : « C'est la méthode que Baudelaire applique à la peinture d'Horace Vernet, peintre militaire exécuté à la hussarde dans le Salon de 1846 [...] »³¹.

§35

La ligne droite, ce peut être celle du style. Axiomatique, souvent, sans être trop théorique. Elle a aussi sa place dans le redressement opéré par l'épanorthose dont les *Salons* font un usage assez abondant — celui de 1846 au premier chef, où il s'agit de remettre la critique d'aplomb. L'épanorthose, figure de correction, a pour racine *orthos* qui, en grec signifie « droit ». On l'associe le plus souvent à l'expression de l'irrésolution qui vient interrompre et ralentir la flèche ; le retour sur soi qu'elle figure représenterait les tâtonnements de l'écriture, comme dans la prose de Claude Simon, ou de la pensée. Mais, chez Baudelaire, cette suspension sert davantage à enfoncer le clou ou « la plume de fer » plus « franchement », plus complètement.

§36

Le *Salon de 1846* offre ainsi de nombreux usages de la locution « c'est-à-dire » employée à cet effet. Il en va ainsi dans sa diatribe contre la disparition des écoles et des maîtres en peinture et contre les « douteurs » : « Il y avait encore des écoles sous Louis XV, il y en avait une sous l'Empire, — une école, c'est-à-dire une foi, c'est-à-dire l'impossibilité du doute. » (p. 234).

§37

Mais revenons au passage sur Horace Vernet que voici au complet :

Bien des gens, partisans de la ligne courbe en matière d'éreintage, et qui n'aiment pas mieux que moi M. Horace Vernet, me reprocheront d'être maladroit.

Cependant il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait quand à chaque phrase le je couvre un nous, nous immense, nous silencieux et invisible, — nous, toute une génération nouvelle, ennemie de la guerre et des sottises nationales, une

³⁰Charles Baudelaire, « Conseil aux jeunes littérateurs », *L'Esprit public*, 15 avril 1846. Repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 480-481. Antoine Compagnon souligne l'influence de Balzac dans cette vision de « l'escrime littéraire » (« Delenda est », art. cit., p. 2)

³¹Antoine Compagnon, « La plume de fer », *L'Année Baudelaire*, vol. 23, 2019, p. 144.

génération pleine de santé, parce qu'elle est jeune, et qui pousse déjà à la queue, coudoie et fait ses trous, — sérieuse, railleuse et menaçante ! (p. 208)

§38

L'attaque contre Vernet, qui expose en 1845 *La prise de la Smala d'Abdel Kader*, se fait contre un illustrateur du colonialisme au service de l'état bourgeois de Louis-Philippe. Au-delà d'une forme de socialisme utopique ou de romantisme de gauche dont les spécialistes de Baudelaire ont étudié les formes et les limites, je me contenterai de constater que le franc-parler de la critique dépasse les enjeux esthétiques pour accéder à une dimension politique. En 1846, le véritable sujet de la critique est un « nous », pas seulement celui dit « de modestie » dont use Baudelaire dans le *Salon de 1845* avant d'adopter le « je » dans les autres salons. En 1845, le « nous » couvre principalement un « je » sujet de verbes énonciatifs, avec assez rarement l'inclusion des lecteurs et spectateurs. Les célèbres dernières lignes font exception en annonçant la valeur qu'aura le pronom pluriel dès l'année suivante :

Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. — Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf* ! (*Salon de 1845*, p. 120, souligné par l'auteur)

§39

Le pronom parle pour la jeunesse, pour la révolution de 1848 qui se prépare, pour cette « génération pleine de santé » que Baudelaire gratifie de trois adjectifs, « sérieuse, railleuse et menaçante », qui sont aussi ceux qui infusent sa propre voix critique. En 1846, le « nous » se distingue du « je » et se fait collectif. Il vaut pour l'époque³² dans l'ensemble du chapitre XVIII comme dans le troisième chapitre sur le romantisme : « C'est parce que quelques-uns l'ont placé dans la perfection du métier que nous avons eu le rococo du romantisme, le plus insupportable de tous sans contredit. » (p. 144). Mais, en 1859, ce nous-époque sera devenu celui de la décadence regardé avec mépris par le je-dandy dans le dédoublement de l'ironie : « Aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière) [...]. Chez nous le peintre naturel comme le poète naturel est un monstre. » (p. 361). La génération démocratique est devenue une menace *pour* le poète.

³²Voir l'usage différencié du « je » et du « nous » : « M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l'Institut, quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d'une voix prophétique : « Tu seras de l'Académie ! » » (*Salon de 1846*, p. 157)

§40

Ajoutons pour finir que le « sérieux » n'est pas à négliger dans les traits de cet ethos critique. Le devoir qui incombe au vrai critique, lorsqu'il doit écrire autre chose que des sonnets destinés à des recueils poétiques, l'éloigne résolument de cette figure de critique que Planche appelle « spirituel », « dont l'unique désir, [l]a constante ambition, c'est d'éblouir, d'amuser la foule, d'appeler sur lui l'attention. Pourvu qu'il arrache un sourire à l'oisiveté ennuyée, pourvu qu'il déride le front de la bourgeoisie affairée, sa tâche est remplie³³ ».

§41

Cette critique baudelairienne qui revendique comme raison d'être l'authenticité teintée d'absolu et la singularité d'un *tempérament d'artiste* et affirme son indépendance est en même temps, comme l'écrit très justement Julien Zanetta dans *L'Hôpital de la peinture*, « le contraire d'une parole solitaire, elle est adressée, en prise sur son époque³⁴ ». Même si Baudelaire sera « dépolitiqué », selon son propre terme, après 1852 – *Baudelaire dépolitiqué* est aussi le titre de quatre études de Pierre Laforgue sur *Les Fleurs du mal* qui entendent montrer au contraire la persistance du politique –, on peut estimer que la parole critique, chez le poète, est l'espace où la vive sensibilité et la fascination profonde pour les images trouvent à se dépasser vers une scène publique. L'ethos ambivalent qu'invite à explorer un franc-parler oscillant entre l'expression d'âme à âme et l'excès verbal n'est peut-être pas sans rapport avec la réticence de certains lecteurs face à ces textes. À l'évidence, quoi qu'il en soit, l'énergie et l'obstination du poète à désigner au regard, par l'argumentation comme par la poésie des effets, un art que l'imagination a débarrassé des faux-semblants, affranchissent ces écrits sur l'art de la médiocrité qui menace la critique salonnière, circonstancielle et mondaine.

³³Gustave Planche, « De la critique française en 1835 », art. cit., p. 11.

³⁴Julien Zanetta, *L'Hôpital de la peinture. Baudelaire, la critique d'art et son lexique*, Rue d'Ulm, 2022, p. 10.

Quelques mots à propos de : Dominique Vaugeois

Dominique Vaugeois est professeure de littérature française à l'Université Rennes 2 et membre du CELLAM. Elle a créé la version numérique d'*Op. cit.* qu'elle co-dirige depuis 2016. Ses recherches principales concernent la critique des écrivains et l'essai esthétique moderne en France. Elle est l'auteur de deux autres articles sur les *Salons* de Baudelaire : « L'étoile et la boussole : de la faculté de juger dans les *Salons* de Baudelaire », *Lire les Salons de Baudelaire*, A. Schellino et J. Zanetta (dir.), Rennes, PUR, 2023, p. 145-158 et « La critique moderne des artistes entre exclusion et ouverture : Les *Salons* de Baudelaire », *Relire les Salons de Charles Baudelaire*, D. Philippot et H. Scépi (dir.), Classiques Garnier, 2023 p. 241-255.

Pour citer cet article

Dominique Vaugeois, « « Il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait. » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 09/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=769>.

Le Silence : une traversée de l'emprise

Pascale Fautrier

« Les mots ne peuvent pas atteindre ça. »

Nathalie Sarraute, Conversations avec Claude Régy

§1 Sarraute a rédigé la pièce *Le Silence* à une époque où ce sont de plus en plus des formules, mots, groupe de mots, expressions lexicalisées de la conversation courante, qui sont à l'origine des tropismes dans ses romans. Le théâtre, et en particulier le théâtre classique, a été pensé depuis le XVII^e siècle, Arnaud Rykner le rappelle dans la préface de l'édition de référence¹, comme identifiant « action théâtrale et action discursive ». On appréciera l'humour sarrautien qui consiste à inaugurer son œuvre théâtrale, par... un silence. Plus tard, Sarraute qualifiera son théâtre de « théâtre de langage » : l'absence de parole en est l'évidente négation. *Le Silence* est donc un cas limite non seulement du théâtre en général, mais également du théâtre de Sarraute et de toute son œuvre.

§2 Le silence persistant d'un interlocuteur est à la fois un phénomène vraisemblable, représentable au niveau réaliste, en même temps qu'une transgression, plus ou moins

1

violente en fonction de sa durée, des normes acceptables de l'échange. Son commentaire appartient au registre de la sous-conservation intérieure : le retournement de la sous-conversation en conversation, le ressassement du silence intervenu au niveau de la conversation réaliste, constitue ce que A. Rykner nomme le postulat antiréaliste de la pièce. On le suivra ici de même pour qualifier de psychodrame le niveau de la lecture réaliste, et de logodrame le niveau de la lecture antiréaliste. Ce qui fait la génialité du théâtre de Sarraute est l'entremêlement de ces deux niveaux de lecture, réaliste et antiréaliste, abstrait et sensible – ou « psychologique ». À l'examen successif du psychodrame et du logodrame devra donc succéder l'examen du tropisme de cette pièce comme « élément psychique à l'état pur », « réalité nouvelle » que Sarraute prétend dévoiler.

LE NIVEAU DES APPARENCES : « LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE »

§3

Ce « théâtre de langage », même menacé par sa propre autodissolution, n'en continue pas moins d'être un théâtre de la parole, et on peut considérer qu'il porte les potentialités du théâtre classique à leurs limites rationnelles, à la limite du partage entre le normal et le pathologique. N'en demeure pas moins une intrigue certes limite mais vraisemblable. Comme *Pour un oui ou pour un non*, *Le Silence* peut être lue comme un psychodrame collectif, au sens à la fois de cette méthode thérapeutique inventée par le psychiatre Moreno, qui consiste à rejouer la scène traumatique dite originelle pour en surmonter les effets toxiques (voir note 1 p. 51, p. 90 du dossier), et au sens courant de « situation dramatiquement tendue, révélatrice d'un conflit ». On trouve dans cette pièce comme dans les autres les « structures » narratives du psychodrame au sens 1 : une « scène originelle » ayant provoqué le silence de l'une des voix, un conflit d'interprétation portant sur cette scène originelle, qui donne lieu à des saynètes contradictoires. Le but du psychodrame est de rallier Jean-Pierre à la conversation générale, de faire cesser son silence. À cet égard, H1, parleur dominant et maître du psychodrame, on va le voir, s'oppose frontalement à Jean-Pierre silencieux. Ces conflits constituent bien une « action dramatique véritable », comme l'affirme Sarraute (cf. interview de 1967 incluse dans le dossier de l'édition prescrite, p. 74), et on peut repérer « des péripéties, des retournements, du suspense » ainsi qu' une « progression » dramatique, « qui n'est produite que par le langage ».

§4

La pièce a également un dénouement : H1 reprend le cours de la conversation normale où il en était resté, aux « petits auvents », et Jean-Pierre lui donne la réplique. Ce dénouement résout le conflit entre H1 et Jean-Pierre, mais retourne également en « oui » le « non » de H1 qui constituait la situation initiale : l'interruption de la conversation

« normale » ou bienséante, et plus précisément l'interruption du monologue de H₁. Je nomme ici « pseudo-scène d'exposition » la portion de texte du début à « Je vous comprends, je sais ce que c'est... » (p. 33, fin de la tirade de H₁) : s'y trouve exposé le cadre spatio-temporel de la situation initiale, la caractérisation des voix, et présentés les fils et nœuds de l'intrigue. De fait, un premier retournement du « non » en « oui » a lieu dans cette portion de texte : dans la situation initiale, H₁ refuse d'abord de jouer le jeu du psychodrame, qu'il accuse F₁, H₂ et F₃ de « déclencher », pour s'affirmer d'entrée de jeu comme le personnage le plus disert et le plus actif dans ce registre de la sous-conversation psychodramatique.

§5 Quant à la progression du psychodrame, elle aboutit, comme dans *Pour un oui ou pour un non*, à l'aggravation du conflit des interprétations, jusqu'à déboucher sur un malaise mutique et rempli de « soupirs » (p. 62). La résolution de la tension initiale provoquée par le mutisme de Jean-Pierre intervient à la suite de cet échec, comme un coup de théâtre, qu'on peut difficilement, sur le plan de la vraisemblance, considérer comme la suite du psychodrame : il s'agit plutôt de son interruption. H₁ interrompt aussi brutalement le psychodrame qu'il l'avait lancé par son refus de poursuivre son monologue sur les « petits auvents ». La première réplique de F₁ (p. 31) attribuant à Jean-Pierre le faible rire indiqué par la didascalie, et plaçant de ce fait ce personnage muet au centre de l'échange, est un autre élément essentiel de la pseudo-scène d'exposition. Cette attribution, notamment pour les raisons que Rykner donne dans la note 1 de page 31 (p. 86), problématise la vraisemblance de la sous-conversation psychodramatique : c'est seulement à partir de ce moment que le silence de Jean-Pierre devient audible par les auditeurs-spectateurs. Interpelé nommément par tous les personnages les uns après les autres dans les répliques suivantes, il construit par son absence de réponse la centralité du silence qui donne son titre à la pièce. Alors, et alors seulement, démarre le conflit des interprétations dont ce silence devient l'objet, occultant les « petits auvents » dont H₂ explique pourtant qu'ils sont la « source » du problème.

§6 Le conflit sur le silence de Jean-Pierre oppose trois interprétations du silence : ce silence est soit neutre (indifférent : Jean-Pierre n'a peut-être « rien à dire », suggère F₃ p. 42), soit actif, soit passif (subi). Si le silence est passif, il est l'effet d'une vulnérabilité, comme le suggèrent F₂ et F₃ surtout, et comme le récuse H₁, parce qu'alors son discours sur les « auvents de bois » n'en est plus la cause. En revanche s'il est actif, il a le sens d'une réticence qui vise soit le discours de H₁ directement, soit il est l'instrument d'une volonté de domination paradoxale de l'échange. Soit le silence n'existe qu'au présent du « jeu » sur la scène, comme silence constaté aussi par les lecteurs-auditeurs-spectateurs à partir de la page 31 du texte, thèse des « autres », soit il a pour origine la « scène originelle » du

psychodrame, c'est-à-dire le discours interrompu de H₁, thèse de H₁, à laquelle semble se rallier H₂ p. 34-35, mais sur le ton de l'ironie, et d'une manière équivoque : « C'est par une remarque sur les petits auvents [...] que tout a commencé » (p. 35). Un autre antagonisme se dessine dès la pseudo-scène d'exposition entre H₁ et H₂ : le premier est constamment « gémissant », tandis que l'autre se moque et « joue ». Enfin il faudra rendre compte de deux autres oppositions : l'opposition entre ceux qui ont un nom, Jean-Pierre et F₄-Marthe, et ceux qui sont désignés par H ou F, et l'opposition entre les F et les H (voir *infra*).

§7

H₁ ne cessera pas d'interpréter le silence de Jean-Pierre comme étant une réponse à son propre discours, et donc lié à la « scène originelle » du psychodrame. Mais ses longues variations approximatives échouent à stabiliser une signification : le psychodrame échoue à le détacher de sa fixation sur Jean-Pierre et son silence, fixation dans laquelle finalement tous seront entraînés. De fait, dès la situation initiale, les six voix sont prises dans le conflit d'interprétation et en conséquence dans le double échec du psychodrame, échec herméneutique à stabiliser un sens, et échec comme thérapeutique pacificatrice visant à stabiliser harmonieusement les relations et les rôles (les places respectives de chacun). Seulement la négation du tropisme provoqué par le silence (et/ou les « petits auvents ») dénoue la tension.

Langage soutenu et bienséance bourgeoise

§8

Ces sept personnages sont peu caractérisés socialement, certes, mais ils le sont, et ce peu mérite qu'on s'y arrête. Langage parlé mais de registre soutenu, références culturelles sophistiquées, les règles de cette conversation policée sont sociologiquement marquées : ce sont les règles implicites de l'échange convivial dans un milieu bourgeois du début des années 1960. Cette convivialité n'est pas sans évoquer le film de Luis Buñuel, *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), en particulier par son caractère de conversation « fantastiquement » étirée (p. 73) : les effets parodiques, patents, sont cependant bien moins marqués que dans le film de Buñuel, et sans intention proprement « surréaliste ». Le « fantastique » est gommé par le maintien constant d'un cadre de conversation à peu près vraisemblable.

§9

Dans la mesure où Sarraute n'en surligne pas les traits, notamment concernant la différence des genres (que Buñuel accentue parfois jusqu'au grotesque avec une gourmandise cruelle), cette courtoisie nous apparaît comme un peu moins datée, un peu moins surannée qu'elle ne l'est chez le cinéaste. De fait le « principe de convivialité » des conversations policées qu'Arnaud Rykner évoque dans sa préface (p. 17) est encore

en vigueur aujourd'hui dans certains milieux : il « interdit à l'interlocuteur de souligner ce qui dans le discours de l'autre échappe à l'économie du dialogue », « lapsus », « petit mensonge », « prononciation suspecte », et bien sûr, silence insistant et prolongé. Le fait même que ces transgressions soient relevées comme symptôme d'un comportement malséant caractérise le milieu social auquel sont censées appartenir les voix : CSP+, dirait-on aujourd'hui. Ce que confirme la mention de l'Ecole des mines à propos de Jean-Pierre (p. 43), ou celle des études de « droit financier » de H1 (p. 46, voir note 1 de la page 46, p. 89).

§10

D'autre part les actes transgressifs restent dans un registre très mesuré et purement verbal, comme dans le théâtre classique du XVII^e siècle : aucun passage à l'acte violent, pas même des gestes déplacés, ne viennent interrompre définitivement cette sociabilité « conviviale ». Jean-Pierre se lève à un moment, mais c'est pour bâiller et s'étirer. D'où d'ailleurs un respect de la règle classique des trois unités : unité de lieu, de temps, d'action, qu'assure la temporalité d'une unique conversation. La destruction de la sociabilité ou de la convivialité plane certes comme une menace, mais elle n'a finalement pas lieu. La conversation dans le théâtre de Sarraute demeure bienséante, même affolée par le tropisme, ce qui n'est pas toujours le cas dans ses romans. Cette bienséance permet paradoxalement de rendre davantage sensible la contradiction interne à toute conversation : instituer le contact, perpétuer le lien social, en même temps que les distinctions et séparations que le langage ne cesse de signifier le menacent.

Examen des références culturelles : intellectuels et techniciens du savoir pratique

§11

La sophistication des nombreuses références culturelles qui émaillent cette conversation, lisible dès le début du texte, sont une marque évidente de sa distinction bourgeoise. On en trouve deux sortes : religieuses (chrétiennes) et littéraires (au sens large). Commençons par les premières : dès la page 32 une citation des Évangiles, tirée de Luc (23, 34), lieu commun de la culture occidentale chrétienne. Et dans le dénouement, des « églises », de « petites églises » et des « chapelles » (p. 62) de style byzantin. C'est l'évocation d'un livre sur l'art du christianisme oriental qui fait finalement réagir le dénommé Jean-Pierre – nom chrétien s'il en est, associant l'évangéliste Jean au fondateur de l'Eglise. L'autre prénom, Marthe (que Sarraute a substitué à un originel « Marianne » non moins chrétien), est également évangélique : le personnage de Marthe de Béthanie, sœur de Marie et de Lazare, apparaît dans l'Évangile de Luc dans la scène de la résurrection de Lazare. Jean-Pierre est à la fin de la pièce un « Lazare » ressuscité : Sarraute s'amuse. Enfin, en écho à la citation de l'Évangile de Luc, on constate toute une thématique très-catholique du « pardon » (p. 36, 59 et p. 33) où la phrase de H1 : « Un petit mot de vous et on se sentirait délivré », renvoie à la formule du rituel catholique : « Dis-moi une parole et je serai

guéri. »

§12

Cette allusion n'est audible (aujourd'hui) que par un public partageant cette culture chrétienne et liturgique qui est celle dans laquelle baigne encore la bourgeoisie dirigeante des années 1960. Mais d'autre part, cette phrase place Jean-Pierre en position quasi-divine ou christique (position à laquelle renvoie toute une thématique du sacrifice). Il y a dans le discours de H1 dès le début de la pièce une nette tonalité d'imploration du pardon voire de prière, qui finira par se retourner en révolte rageuse (cf. p. 59). Notons que la thématique de la *compréhension* du silence de Jean-Pierre, insistante dès les premières pages, croise la thématique du pardon, ce que dit explicitement la réplique de F2 page 32 : « Tout comprendre, c'est tout pardonner. »

§13

Ce fil spirituel de la *compréhension* d'autrui (et du tropisme) nous amène à la citation du *Louis Lambert* de Balzac que cite F3 page 55 (elle contient d'ailleurs le verbe « comprendre », voir note 1 de cette page, p. 91) : or cette citation signifie au contraire une limite à la compréhension : certaines présences paralysent « les voix et les cœurs ». Il s'agit chez Balzac d'une allusion à la théorie mystique de la hiérarchie des « sphères » séparant les âmes au point qu'elles deviennent incapables de se comprendre. Y a-t-il une « sphère supérieure » et une « sphère inférieure » totalement étanches l'une à l'autre ? Cette hiérarchie a une résonance religieuse et sociale, et pose dans son équivoque la relation (ou la disjonction) entre le religieux et le social, entre le pouvoir divin et le pouvoir politique, dans la mesure où cette coupure spirituelle radicale d'incompréhension justifierait la domination des esprits supérieurs sur les esprits inférieurs.

§14

Cette allusion à Balzac conclut tout un développement autour de l'antagonisme entre les « intellectuels » et les « gens pratiques » (p. 54), en l'occurrence les ingénieurs : ces techniciens du savoir pratique sont-ils des intellectuels ? H1 se pose cette question page 43, et F1 tranche : « l'École des Mines est une pépinière [d'intellectuels] ». C'est au Sartre de *Plaidoyer pour les intellectuels* (1972) que j'emprunte cette expression de « technicien du savoir pratique » : l'écrivain-philosophe y examine les conditions qui peuvent faire d'eux des intellectuels, à peu près à l'époque où cette pièce a été écrite et jouée. La question sous-jacente à ces débats, très communs dans la bourgeoisie cultivée de la seconde moitié du XX^e siècle, est celle de l'« échelle de valeurs » : la valeur la plus haute est-elle le réalisme de l'action ou l'idéalisme de la culture ? Doit-on honorer les « intellectuels » ou les « manuels » (p. 42-43) ? Elle traverse le milieu social auquel Sarraute appartient, partagé entre ingénieurs (son père), avocats (son mari) et écrivains ou artistes (Sarraute et sa mère).

§15

La pierre de touche décisive de cette distinction bourgeoise qui valorise la « culture » est, dans cette pièce comme dans la précédente, la « poésie » : elle arrive sur le tapis dès la

pseudo-scène d'exposition page 28 (réplique de F3). Ce n'est pas le nom de Verlaine qui est évoqué dans cette pièce, mais celui de Baudelaire (p. 49). Les allusions à ces poètes sont ici des lieux communs de ces conversations de bourgeois cultivés qui se piquent d'avoir « du goût », de « connaître [leurs] classiques par cœur » (p. 54) : la « poésie » ou la littérature (ou l'art), ont une valeur sociale comme signe de connivence, de distinction et de reconnaissance. Cette valeur sociale du mot « poésie » semble provoquer, ici comme dans *Pour un oui ou pour un non*, la « rage froide et désespérée » de H1 (p. 28). Cela est confirmé par la tirade des pages 54-55, où H1 se présente – et on pense à H2 – dans la pièce précédente, comme un poète sans nom, sans reconnaissance, et que, pour cette raison, on ne peut pas prendre au sérieux : « Combien ça vous rapporte ? [...] Qu'est-ce que vous en avez tiré de vos petits auvents ? » (p. 55).

§16

Comme dans la pièce précédente, la contemplation gratuite, par la fenêtre dans *Pour un oui ou pour un non*, et ici de « fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé » (p. 27), semble provoquer le tropisme dont le silence de Jean-Pierre n'est que le miroir grossissant : quelque chose dans cette contemplation échappe aux lieux communs culturels et au langage, les déborde, de même que dans *Pour un oui ou pour un non*, « la vie » semblait à H2 émaner « de cette ruelle, de ce petit mur, [...] de ce toit ». Quelque chose gêne et échappe, que la « poésie » peut dire, à condition de cesser d'être un signe de distinction, une valeur sociale : l'objet distingué d'une conversation bienséante.

La description des petits « auvents de bois » : une expérience vécue par Sarraute ?

§17

Dans la préface de l'édition prescrite, Arnaud Rykner cite cette page de *Martereau* dont *Le Silence* paraît être l'amplification et la transposition théâtrale (voir p. 12-13). Dans la notice des *Œuvres complètes*², il montre qu'une page des *Fruits d'or* (OC, p. 591) en semble également une préfiguration. Il est tentant de penser qu'ici comme souvent Sarraute part d'une expérience vécue, autour de laquelle elle tourne, à laquelle elle revient. Un autre écho de la pièce, très remarquable, dans une œuvre ultérieure, *Enfance*, conforte cette hypothèse. Rykner le remarque dans la note 1 de la page 27 (p. 86) : « Ces “fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé” sont un souvenir des maisons d'Ivanovo. »

§18

Les « petits auvents » qui ont troublé H1 au point qu'il refuse de poursuivre son monologue appartiennent donc à la « maison natale » de Sarraute : « une longue mai-

²Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1992. Les références aux *Œuvres complètes* figureront à partir d'ici dans le corps du texte, entre parenthèses, sous la forme OC suivie du numéro de page.

son de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelle, de petits auvents de bois ciselé... » (OC, p. 1010). La maison natale de Sarraute, ou plutôt son souvenir idéalisé, réinventé : une note (OC, p. 1949) nous apprend en effet que la véritable maison natale d'Ivanovo était en pierres et non en bois, Sarraute le constatera avec étonnement lors d'un voyage en 1990. Cette image énigmatique et puissante, inventée ou reconstruite, est également reprise dans *Entre la vie et la mort* (OC 635).

§19 Il n'est pas du tout certain que Sarraute « se moque parfaitement des auvents de bois du malheureux H1 » (Rykner, édition prescrite, p. 11), mais ils disent une profonde et indicible ambivalence. On peut imaginer que la situation de H1 évoquant cette image obsédante lors d'une conversation entre amis a été vécue par Sarraute elle-même. Ce dialogue, s'il n'a pas été vécu entre amis, fut en tout cas un débat intérieur pour l'écrivain : dans *Enfance*, la description de la « vraie maison de conte de Noël » (OC 1010) d'Ivanovo fait partie de ces « beaux souvenirs d'enfance » qu'elle a eu des « scrupules » à écrire (OC 1009). De quelle nature fut ce scrupule ? Cette image, « quelque chose l'empêche de figurer parmi les "beaux souvenirs d'enfance" », parce qu'elle est liée à « l'absence de ma mère » (OC 1010), écrit encore Sarraute.

§20 Un autre passage lyrique d'*Enfance*, qu'elle lit à Claude Régy dans le film *Conversations*, reprend des motifs de la description idyllique du *Silence*, mais aussi de la vue par la fenêtre dans *Pour un oui ou pour un non* (le « petit mur »). Empreint de « joie », de « vie à l'état pur », de « vie tout court, quel autre mot ? » (OC 1025), ce passage commence ainsi : « Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé... » (OC 1024). H1, échouant à dire l'effet sur lui des « auvents de bois » sans devenir « emphatique » (p. 37), redoutant par-dessus tout la « mauvaise littérature » et la « poésie de pacotille », est aussi, entre autres, un porte-voix de Sarraute écrivain, parvenant une vingtaine d'années plus tard à surmonter ses « scrupules » en écrivant *Enfance*, assumant enfin en première personne ces souvenirs extatiques hantés par une absente.

§21 Au début de la pièce, H1 qualifie son discours d'« enfantin », la seconde réplique de F1 répète l'adjectif « petit », H2 parle d'« enfances captées [...] dans cette douceur », et cela fait « rougir » H1, qui se sent « ridicule » (p. 28 et 37), d'autant plus que le tropisme qu'il a tenté d'exprimer s'est trouvé recouvert et délégitimé par les adjectifs « joli » et « beau », employés par F1 dans ses deux premières répliques (p. 27), et finalement par le mot « poésie » (F3, p. 28), qui provoque sa « rage désespérée ». Si la conversation était réaliste, H1 n'aurait pas interrompu son discours, la honte et la rage auraient été surmontés, il aurait repris son monologue comme il le fait dans le dénouement, où le

motif de l'enfance est de nouveau associé aux « auvents de bois », mais cette fois pleinement assumé : les maisons sont « comme dans des contes de fées » : « Oui, là-bas, tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance... Il y a partout répandue une candeur... » (p. 62). On notera également l'adjectif « petit » : les « petites églises ». Surtout, il aurait enchaîné sur « l'art byzantin », référence culturelle qui aurait validé socialement les termes de « lyrisme » (p. 28), « candeur », « enfance », « sentimentalité » (p. 46) et « impudeur » (p. 36) : le sérieux adulte de ce livre sur l'art byzantin, dont Jean-Pierre lui demande la référence, les auraient occultés.

§22 La focalisation sur le silence de Jean-Pierre, dans la seconde partie de la pseudo-scène d'exposition, détourne notre attention du tropisme initial provoqué par les « auvents de bois », malgré l'insistance de H1 (et de H2) ». Ce silence « spectaculaire » n'est pas sans faire songer au proverbe chinois, « l'homme montre la lune, et l'imbécile regarde le doigt ». Il nous faudra revenir à la « maison natale » d'Ivanovo.

H1 maître du psychodrame et pathétique « chasseur de tropismes »

§23 Le but thérapeutique du psychodrame est de désamorcer la douleur et la violence des conflits, en stabilisant des positions identitaires et des relations vivables entre les protagonistes. Rejouer la « scène originelle » en en changeant les termes permet de parvenir à cette stabilisation. Ici, non seulement la sous-conversation psychodramatique n'atteint pas ce but, mais au contraire les voix perdent peu à peu toute consistance de « personnages ». À commencer par le parleur en chef, H1.

§24 H1, comme H2, l'homme du non, dans *Pour un oui ou pour un non*, refuse d'abord de parler, d'entamer la sous-conversation psychodramatique, parce que comme H2, il prévoit à raison que le psychodrame va mal tourner. Malgré cela, H1 comme H2 se résolvent à accumuler les variations approximatives et les saynètes qui multiplient les interprétations, les traductions, jamais satisfaisantes, du tropisme. À l'inverse du H1 de *Pour un oui ou pour un non*, qui en attend un bienfait pour la relation, H1 comme H2 se lancent à corps perdu dans cette aventure de la parole dont ils connaissent l'issue catastrophique. Le déchaînement d'interprétations sur la signification du silence de Jean-Pierre paraissent autant de tentatives de renouer le contact avec lui, alors qu'elles sont d'avance vouées à l'échec.

§25 À partir de la page 32, H1 s'adresse à Jean-Pierre quasi exclusivement, alors qu'au début de la pièce, il s'adressait aux autres voix sans distinguer un interlocuteur en particulier. Il daigne assez peu s'adresser directement à ses « amis » (p. 62) : trois fois à F3, deux fois à F4, une fois à H2. Jean-Pierre silencieux est son interlocuteur privilégié : il

le supplie de lui répondre, lui adresse ses interprétations de son silence, qui constituent jusqu'à la page 57 autant de péripéties et de rebondissements de la pièce. La prolixité de H₁ et le silence de Jean-Pierre forment un duo pivot de la structure narrative de la pièce. La symétrie paradoxale des rôles de Jean-Pierre le silencieux et de H₁ le bavard qui veut initialement se taire, est soulignée par la dernière phrase de la tirade de H₁ p. 33 : « Je vous comprends, je sais ce que c'est... » D'une certaine manière, H₁ parle pour deux. Examinons les phases successives de sa « compréhension » problématique du silence de Jean-Pierre : elles proposent des portraits contradictoires de celui-ci.

§26

H₁ le décrit d'abord comme un demi-dieu, et la citation de l'Évangile de Luc le met lui-même en position christique d'intercession auprès de Jean-Pierre-Dieu, en faveur des « autres ». On a ici un premier sens métaphorique du triangle H₁-Jean-Pierre-les autres voix : le Fils-Christ (H₁), le Père-Dieu (Jean-Pierre) et les pécheurs (tous les autres). Cette caractérisation religieuse du triangle est une métaphore de sa propre position de meneur de jeu du psychodrame et de maître des interprétations : H₁ se dévoue, comme un prêtre (ou comme un psychanalyste), pour se faire le traducteur d'un silence divin (le tropisme) auprès de ceux qui ne « comprennent rien » (p. 38). H₁ traque la vérité métaphysique du silence de Jean-Pierre, capable de conférer à chacun sa place dans un collectif pacifié. C'est par ces mots « ils ne savent pas ce qu'ils font », que le Christ en croix demandait au Père de pardonner à ceux qui l'ont condamné. On retrouve ce motif christique du sacrifice à la fin de la pièce : H₁ baisse le rideau du psychodrame en déclarant que « tous les sacrifices sont inutiles » (p. 61).

§27

H₁ récuse l'interprétation de F₃, celle d'un silence dû à la « timidité » de Jean-Pierre qui invaliderait tout rapport de ce silence avec les « auvents de bois », hypothèse centrale de H₁ fondant son rapport privilégié, négatif ou positif, avec Jean-Pierre placé en position de surplomb. Décrivant à nouveau la « scène originelle », H₁ s'y présente comme possédé par un « démon » qui l'aurait incité à prononcer des « mots sacrilèges », comme il arrive qu'on en ait l'impulsion « pendant la messe » (p. 36). Le « silence » de Jean-Pierre, qui l'y aurait « poussé », de divin devient diabolique, démoniaque, ce que confirmera la suite. Mais dans un premier temps l'idéalisation positive de Jean-Pierre reprend le dessus : il est « d'une pureté d'ange » (p. 37).

§28

L'idéalisation religieuse se métabolise ensuite en idéalisation littéraire : Jean-Pierre est présenté en juge, d'abord empathique et compréhensif (« Vous étiez gêné pour moi », p. 37), puis plus sévère, réprouvant la « littérature » de « pacotille », « forme » sous laquelle H₁ se serait laissé aller à « livrer » « ces auvents de dentelle peinte », auxquels il déclare « tenir ». Mais l'arbitre des élégances littéraires devient bientôt un vulgaire « homme de goût », « sensible » même s'il n'a pas « beaucoup lu », et qui connaît le

poids des mots (p. 38). L'hypothèse d'un éventuel « complexe » culturel à cause de ce manque de connaissances est même soulevée : bref, Jean-Pierre s'humanise en *alter ego* de ces bourgeois cultivés.

§29

Cette destitution désidéalisante de Jean-Pierre conduit à un premier mouvement de révolte contre son silence persistant : « *Criant* », H_I passe de la supplication à la colère. Surgit alors pour la première fois un « nous » (et un « on », p. 40), qui modifie la situation d'interlocution : H_I se solidarise avec les autres voix, pour faire face avec eux à celui qu'il place encore en position de supériorité. Pour la première fois également, il nomme Jean-Pierre à la troisième personne du singulier, l'excluant de la situation d'interlocution : « Monsieur nous méprise » (p. 41), et il lui oppose « notre opinion » (*ibid.*). La caractérisation métaphorique de Jean-Pierre se fait politique : il « trône » (p. 42), mais elle est teintée d'ironie : cette position de souveraineté, parce qu'elle est conçue en termes politiques, devient contestable et relative. Jean-Pierre n'est plus une statue de « Commandeur ».

§30

Retour à la case littérature, ensuite, sous un autre angle : celui de l'opposition entre les « intellectuels » et les « manuels », où intervient la précision sociologique déjà relevée. Jean-Pierre est un ingénieur, il a fait l'École des Mines (p. 43), et H_I entame une sorte de confession publique ou d'auto-analyse. On remarquera au passage comme la référence culturelle à la psychanalyse (par exemple le chœur des « autres » p. 37 analysant l'enfance de H_I, « grand nerveux ») vraisemblabilise la sous-conversation. H_I raconte qu'il a fait des études de « droit financier » et la conversation porte sur la capacité de cette bourgeoisie de « techniciens du savoir pratique », à se montrer « sensibles » – qualité qui est concédée à Jean-Pierre, et où H_I voit encore le gage d'une possibilité de compréhension réciproque. Mais H_I croit entendre le mot « esthétisme » prononcé par Jean-Pierre, et cette suspension hallucinée contredit sa première hypothèse d'une sensibilité également partagée (le texte « Esthétique » de *L'Usage de la parole*, 1980, OC 955, est une amplification de ce passage).

§31

H_I est sur le point de faire de Jean-Pierre un *alter ego*, lorsqu'il s'auto-accuse soudain de « sentimentalité » (p. 46). Une nouvelle opposition sémantique, fragile, réversible, se fait jour entre les idéalistes (sentimentaux, esthètes) et les « gens pratiques ». Mais la confession de H_I renverse la situation d'interprétation : ce n'est plus H_I qui interprète le silence de Jean-Pierre, mais Jean-Pierre qui est mis en position de psychanalyste (ou de prêtre) : H_I confesse avoir rompu parce que son amoureuse préférerait réviser le droit financier plutôt que contempler le paysage. Il qualifie de « pathologique » (p. 47) cette manière d'avoir rompu pour un oui ou pour un non (on a ici clairement une anticipation de *Pour un oui ou pour un non*). À partir de ce moment, H_I s'auto-destitue de fait de son

rôle de maître du psychodrame, de maître de l'interprétation. Jean-Pierre est néanmoins l'objet d'un transfert, et demeure en position de surmoi, voire de « père » (p. 47). H₁ se réjouit de le faire rire (*ibid.*) et réclame l'« honneur » d'écouter à son tour sa confession.

§32

L'échec de la tentative de renversement des positions provoqué par le silence persistant de Jean-Pierre conduit à un nouveau mouvement de révolte, dans lequel H₁ cherche et réussit à entraîner les autres. Une dernière fois cependant, H₁ déclare à Jean-Pierre : « je vous comprends » (p. 48), et le replace sur un piédestal littéraire : il est un « poète. Un vrai... » (p. 49). F₃ remarque ironiquement : « Toujours les extrêmes. Tout à l'heure c'était un béotien. Maintenant c'est Baudelaire ». Mais F₂ suit H₁ et compare Jean-Pierre à George Sand, connue pour ses silences. H₁ déclare que Jean-Pierre est « plus fort » : « Sans œuvre, c'est plus fort. Sans rien faire – c'est très fort. » (p. 50). Or c'est à cette position de poète (du tropisme) sans œuvre, qu'il va lui-même s'identifier un peu plus loin. Les deux positions de H₁ et de Jean-Pierre deviennent réversibles. On observe alors dans la même tirade une montée en généralité de l'analyse du silence de Jean-Pierre par H₁ : c'est moins Jean-Pierre que H₁ caractérise maintenant que « cette pression qu'on exerce » par un certain silence, celui, actif, qui est un instrument de domination. S'ensuit ce qu'on pourrait nommer la révolte du silence : tous y compris H₁ tentent de s'approprier cette arme, sur la proposition de F₁. Et échouent.

§33

Après l'échec de la révolte, H₁ s'accroche de nouveau à la singularité « lourde » de Jean-Pierre (même si cette réplique est déjà équivoque, on l'analysera plus loin) : « Chez lui, c'est lourd, c'est plein à craquer. » (p. 51) Et à nouveau, il revient à cette question de « forme » littéraire, de « style », plaçant Jean-Pierre en position d'« homme au goût raffiné » (p. 53), ne tolérant pas qu'on « galvaude » les « auvents de bois » en les laissant traîner dans une conversation : « Dans un recueil de poèmes, vous auriez daigné... » Mais les phrases pas finies, les auto-accusations de ne pas avoir « travaillé » en poète la description des « auvents », auto-accusations de plus en plus violentes (« Je suis un paresseux », un « propre à rien », un « resquilleur », p. 52), indiquent qu'on est arrivé à un paroxysme masochiste du « sacrifice », qui ne s'appuie plus sur aucune caractérisation de Jean-Pierre, et tourne, comme H₁ finit par le noter lui-même, au « délire de générosité » (p. 53).

§34

Fin de l'auto-analyse jugée masochiste : s'opère un renversement qui destitue définitivement Jean-Pierre de toute position de supériorité, et la colère devient hurlement haineux, accusatoire. Après la didascalie « *Il crie tout à coup* », les accusations pleuvent. C'est H₁ qui juge à présent sans appel, c'est lui « l'homme de goût » : « Vous haïssez la poésie », « Vous êtes pratique ». L'antagonisme amorcé plus haut entre les « gens pratiques » et les idéalistes devient irréconciliable, insurmontable, invivable, potentiel-

lement meurtrier : « Oh, il n'y a pas de place pour nous deux en ce monde. Je ne peux pas vivre où vous vous trouvez. J'étouffe, je meurs... Vous êtes destructeur. Je vais vous réduire à merci. Je vais vous forcer à vous agenouiller. » (p. 54). On retrouvera cette opposition entre H2 et H1 dans *Pour un oui ou pour un non*. Remarquons la disparition des points de suspension dans ce moment de lutte à mort, toute verbale, entre positions de force égale, entre les « gens pratiques » qui « aiment la renommée » et la réussite économique (p. 54), et ceux qui décrivent de « petits auvents », deux tendances en fait inhérentes à cette bourgeoisie de cadres cultivés.

§35 La violence de cette lutte égalitaire entre deux *alter ego* est aussitôt désamorcée par une autre hallucination auditive comique de H1. Mais Jean-Pierre destitué de son ultime piédestal littéraire devient l'exclu, l'intrus, le tiers absent de l'échange, « sans droit », un « imposteur » (p. 55), un individu de la « sphère inférieure », qui s'est glissé dans la sphère supérieure (*ibid.*). De cette métaphore qui a une tonalité spirituelle de justification de l'inégalité politique, on repasse à la métaphore politique de la révolution égalitaire : « Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux », déclare H1 (p. 56). Jean-Pierre, « béotien » appartenant à la « sphère inférieure », devient l'incarnation d'une confiscation de la souveraineté, d'une usurpation, d'un abus de pouvoir. L'insulte « imposteur » fait réagir Jean-Pierre : « il se lève » (p. 56), comme le note H1. Mais ce mouvement, le seul à être indiqué dans la pièce, est aussitôt dédramatisé dans la réplique suivante : « Il a baillé, il s'étire » (*ibid.*) La rupture n'a pas lieu, l'« ami » Jean-Pierre reste dans le cercle.

§36 Mais sa destitution d'une position de surplomb idéalisée ne supprime pas ce qu'il faut bien nommer son emprise sur les autres. Des cieux angéliques certes il est redescendu dans les bas-fonds, mais du dieu qu'il était au début, il est devenu le diable : celui pour qui « on serait prêt à se laisser damner » (p. 59), celui qui « prostitue les âmes » (*ibid.*). Et c'est bien en effet ce que fait H1 : il vend son âme en répudiant ces « maudits auvents du diable » (p. 57). De meneur du psychodrame, il se transforme en pitoyable bouffon, cherchant à faire rire le diable par une anecdote doucement sacrilège sur le péché (p. 58). Il troque sa gravité un peu « emphatique » pour la légèreté rieuse de H2 – au risque de perdre son identité de voix, au risque de se confondre avec H2. Mais ce « sacrifice » de son « âme » est inutile comme les autres : Jean-Pierre se tait toujours. Seule son ultime métamorphose en amateur de l'art byzantin réussira à faire cesser un silence – qui n'a peut-être jamais eu lieu.

§37 H1 le bavard, l'ex-meneur de jeu du psychodrame, l'intercesseur, le prêtre, le psychanalyste ou auto-analyste ou l'analysant, le poète sans œuvre se sent « très mal » (p. 61) à la fin du psychodrame : son identité de « voix » ou de personnage est littéralement

dissoute. La prière comme la révolte ont tourné au fiasco. Le tropisme l'a vaincu, il n'a pas réussi à lui donner un nom, à le qualifier d'une manière univoque, et il lui reste à faire comme s'il n'avait jamais existé : évoquer les « auvents de bois » enfantins sous couvert du sérieux et adulte art byzantin. Jean-Pierre redevient aussitôt un *alter ego* de la conversation « normale » bienséante entre un ingénieur et un avocat d'affaires : entre membres de cette bourgeoisie se piquant de s'intéresser à tous les aspects de la culture.

H2 ou la part du rire : une résistance lucide au psychodrame ?

§38

Si H1 est le plus souvent dans le registre dramatique d'une recherche d'identité en miroir des caractérisations successives de Jean-Pierre corrélatives aux tentatives de comprendre son silence jusqu'à l'échec final (p. 62), le registre de H2 est, presque aussi constamment, celui de la moquerie, de l'humour, de l'ironie, du rire. Il forme avec H1 un duo sans réciprocité : s'adressant le plus souvent à H1, il n'est pas payé de retour (cf. p. 38-39 ou p. 47). H1 l'ignore (sauf tardivement dans la pièce, p. 60), et sa moquerie vise constamment à alléger l'atmosphère psychodramatique de la sous-conversation, à maintenir l'échange dans les limites d'une bienséance qui exclut les propos trop vifs, les affects pénibles.

§39

C'est particulièrement le cas dans la réplique du haut de la page 56, où il coupe la parole à H1 pour se moquer de lui, désamorçant un moment particulièrement dramatique, puisque H1 vient de proférer l'insulte qui fait lever Jean-Pierre de sa chaise. Les « Rires » dominant ensuite l'échange, qui n'est pas franchement comique, comme la situation psychodramatique n'était pas franchement tragique : ce sont des rires de connivence, ou de relâchement de la tension provoquée par le conflit d'interprétation. Les interventions de H2 comme les rires ont une fonction de maintien du contact – ils introduisent une distance de bon aloi, faisant contrepoids aux affects exprimés par H1 (rage, pleurs, cris). Quand H1 semble vouloir lui ravir son rôle de comique, et se confondre avec lui en racontant à son tour une anecdote drôle, page 57, H2 ne rit pas avec les autres (pas davantage que F1, F4 ou Jean-Pierre). Il est même « gêné », et enchaîne très significativement avec une blague... sur le rire mondain, le rire obligatoire de la « comédie sociale » qui est justement un rire du même type que ceux de la pièce : rire non pas provoqué par une situation burlesque ou comique, mais manifestant une distance distinguée. On peut voir aussi dans cette blague une auto-ironie du personnage, dont le trait le plus constant est de chercher à ne pas être dupe, à ne pas se faire « rouler » (p. 35) par les affects et les situations : en l'occurrence ici, la bouffonnerie pathétique où H1 s'abîme en définitive.

§40

Ce personnage est équivoque : son ironie relève d'une certaine posture mondaine, une manière d'en être en même temps que de ne pas en être, d'être ni trop loin ni trop

près, au « juste milieu ». Dans une dernière tentative de sauver la conversation (et la connivence bienséante), H2 raconte l'histoire de Marthe qui « se noie dans un verre d'eau », on y reviendra. Mais l'échec est total. Le ton « *sévère* » de sa dernière tentative pour désamorcer l'échec du psychodrame dément son discours : « C'était désopilant. » (p. 61) H1 a le dernier mot : les efforts du rire mondain pour renouer le contact sont vains : « c'est inutile », H2 est lui-même aussi « *triste* » que H1, même s'il ne l'avouera pas. H2 incarne l'équivoque de la bienséance en soi : ne jamais avouer la défaite d'une certaine distance mesurée à l'égard des situations relationnelles, quelles qu'elles soient.

§41

Pendant le dénouement, H2 ne reprend qu'une fois la parole, après avoir manifesté en chœur avec le groupe de femmes son étonnement joyeux d'avoir entendu Jean-Pierre parler : « Voyez sur des choses précises. Sérieuses. L'art byzantin... C'est que ça, c'est tout de même autre chose que... (*ricanant*) ». Son ricanement terminal demeure dans le registre mondain de la distance ironique, tout en laissant entendre une dissonance avec la pseudo-harmonie rétablie de la conversation « normale ». Il faut ici se souvenir de ses deux premières répliques dans la pièce, qui indiquaient une forte volonté de connivence avec H1 – le H1 des « petits auvents » : « Nous moquer ? Mais qui se moque, voyons... Moi aussi, ça m'a touché... » (p. 28). L'effacement lexical (« ça ») renvoyait à la charge d'émotion des « petits auvents ». H2 réaffirme-t-il finalement sa fidélité initiale au « ça » dont H1 n'avait pas assumé la tentative maladroite d'expression ? Est-il à la fin de la pièce dans le camp de la conversation normale avec H1 et Jean-Pierre, ou dans celui des F, bien seules à se souvenir du silence de Jean-Pierre ? Est-il, comme le chœur des femmes, mal convaincu du déni du malaise (du tropisme), prix à payer du contact rétabli entre les sept amis, et de toute conversation bienséante ? C'est indécidable.

§42

La cohérence du personnage semble surtout résider dans sa distance maintenue avec le psychodrame : il est le seul à ne pas déclarer qu'il se sent mal lorsque son échec est patent (p. 62). Alors que le duo H1-H2 semble à première vue antagonique, pathos contre humour ou ironie, la réplique des pages 34-35 laisse apercevoir une autre profondeur de H2. Elle ne vise pas seulement le maintien d'un contact superficiel et mondain : cette tirade est le résumé le plus exact de la pièce :

« Moi je suis pris au jeu. Ça commence à m'amuser. [...] C'est que mon instinct de conservation, à moi aussi, a été éveillé. Voyons un peu. Prenons le mystère à la gorge, ou plutôt remontons à sa source. C'est par une remarque sur les petits auvents [...] que tout a commencé. » (p. 35)

§43

Si H1 échoue en définitive à « comprendre » Jean-Pierre (et à se comprendre lui-même), cette tirade montre que H2, lui, « comprend » parfaitement H1, ou plutôt la

recherche du tropisme qui est le moteur de l'écriture sarrautienne. Mais cette « compréhension » ne se situe pas au niveau de la représentation classique et de ses outils d'analyse psychologique ou herméneutique. H2 indique dans cette réplique, certes sur le ton de l'ironie, que le « mystère » dont il s'agit est en-deçà ou au-delà de la compréhension et des mots, en-dessous ou à l'origine. « Remontons à la source », propose-t-il : à la source du désir de compréhension – de contact – qui motive souterrainement tout échange, et que les paroles prononcées découvrent et occultent à la fois, voire interrompent par les séparations et oppositions identitaires qu'elles instaurent. H2, résistant par son ironie au psychodrame, même si elle est équivoque et fondamentalement bienséante, nous met sur la voie du logodrame et de la découverte d'une autre « psychologie ». Peut-être n'est-il pas moins que H1 le porte-voix du tropisme : en tout cas, son identité de personnage est en fin de compte bien fragile, et semble se confondre avec la compréhension réflexive de la pièce.

Pourquoi des H et des F ?

§44

On a vu que Sarraute s'amuse à comparer le silence de Jean-Pierre à celui d'une femme écrivain : George Sand. J'écris qu'elle s'amuse parce qu'elle sait qu'elle trouble ainsi les stéréotypes de genre – déjà bousculés par Sand elle-même, comme le rappelle F1 (« les gros cigares » qu'elle fumait). Sarraute fut l'amie de Monique Wittig à partir de 1964 (cf. la biographie d'Ann Jefferson) : l'auteure des *Guérillères*, théoricienne féministe et militante lesbienne des mouvements des années 1970, partageait avec Sarraute une idée non binaire du « niveau profond » des êtres humains. Sarraute considère de même qu'au niveau de l'expérience du tropisme, le sexe ne joue aucun rôle, qu'à ce niveau, « nous sommes tous pareils » (expression reprise dans la pièce par H1, p. 56, j'y reviendrai). L'égalité est pour Sarraute un postulat : nous sommes « tous égaux » à un certain niveau de profondeur, qui est celui qui l'intéresse. À un certain niveau de profondeur, nous possédons potentiellement toutes les identités, nous ne sommes plus des personnes caractérisables, des « moi », des « soi ».

§45

Ce niveau de profondeur est *a priori* incompatible avec la représentation théâtrale classique où chaque corps sur scène est identifié comme personnage genré (et de même pour les voix à la radio). Sarraute pense comme Wittig que les différences de genre imposées par la bienséance, en particulier la bienséance bourgeoise des années 1960, enferme les femmes dans un certain rôle convenu : que ces différences sont un obstacle de plus à l'accès au niveau non binaire, indifférencié, universel, du tropisme. On entend par « genre » ici une différenciation marquée et stable des comportements d'« hommes »

et de « femmes », selon les représentations hétérosexuelles dominantes dans un certain milieu et à une certaine époque. La distance critique de Sarraute, par rapport à ce système de représentation, a des conséquences paradoxales. Elle déclare préférer mettre en scène des hommes dans *Pour un oui ou pour un non*, parce que leur présence lui paraît plus « neutre » : l'appareillage « féminin » imposé par la société (maquillage, costume, transformation de la voix, de la démarche etc.) empêche d'accéder au caractère universel du tropisme, parce que le genre masculin s'est approprié l'universel sous le vocable « homme » qui signifie également « humain » en français.

§46 Mais alors pourquoi quatre F et trois H dans *Le silence*, alors que cette pièce est rédigée l'année même où Sarraute rencontre Wittig ? Parce que l'écriture de Sarraute ne supprime pas entièrement le niveau des apparences sociales : le genre fait partie des identifications repérables dans les discours et les comportements normés par la conversation bienséante, comme les identifications de classe et culturelles. Seule la question de la racisation est absente, notamment la judéité de Sarraute : c'est particulièrement flagrant ici où les références chrétiennes abondent (dans d'autres textes, l'Ancien Testament est davantage présent, sans que cela toutefois puisse être interprété comme une marque identitaire).

§47 Le cadre bourgeois christianisé pouvait passer pour une neutralisation à visée universaliste dans les années 1960 : même si la mondialisation culturelle rend cette neutralisation moins évidente aujourd'hui, c'est dans ce contexte historico-politique de la réception littéraire en France qu'il faut interpréter les intentions universalistes de Sarraute. Il s'agit de neutraliser au maximum les différences de genre, de classe ou de culture, parce qu'elles ne jouent pas de rôle au niveau de la « substance » universelle du tropisme. Ses personnages se conforment aux stéréotypes de genre de leur milieu, à la bienséance du comportement différencié que les femmes et les hommes doivent y adopter. Les voix sont genrées, et les « lieux communs » qu'en tant que telles elles (et ils) véhiculent sont la toile de fond, le décor, qui permet de mieux apercevoir, par contraste, les tropismes non binaires qui donnent accès à ce qui se passe sous la volonté de communion dans les stéréotypes de distinction sociale, culturelle ou genrée. On peut même parler, dans une certaine mesure, de typification parodique de ce milieu bourgeois, le tropisme introduisant une distance ironique et critique.

§48 Quatre F donc, dont une seule, F₄, est pourvue d'un prénom : c'est le personnage le moins disert, après Jean-Pierre, et la seule aussi à être qualifiée de « jeune ». Est-ce qu'il s'agit de « varier les tons » en introduisant une voix « jeune » ? N'écartons pas cette hypothèse, avec sa dimension musicale, j'y reviendrai. Cela signifie en tout cas que les autres femmes le sont moins, et qu'il n'y a pas de mention de l'âge des hommes, conformément

aux rôles hétérosexués qui font de la jeunesse un critère de séduction uniquement pour les femmes. Examinons d'abord les tirades des trois F, éloquentes et cruelles quant au caractère nécessairement genré des voix dans ce milieu.

§49

F1 est la première à parler, et c'est elle qui affirme que le « faible rire » est un rire de Jean-Pierre, qui trouve la première que son silence est « très fort » (p. 41), et qui précise sa formation (l'École des Mines). Elle pousse H1 à se raconter (p. 46). Ses répliques sont souvent exclamatives (admiratives du discours de H1), ou interrogatives (elle interroge H1), et elle fait mention à deux reprises de sa faiblesse par opposition à la force de Jean-Pierre (p. 41 et 49), puis de son désir de garder « toujours » le silence si elle avait eu cette force (p. 49). Mais c'est elle aussi qui donne la précision sur les « gros cigares » de Sand (*ibid.*), et surtout, lance le jeu du silence (p. 51), en l'associant à une « dignité » recouvrée. Mais à la fin de la pièce, elle prend le relais des histoires drôles, qu'elle raconte d'une voix « *de plus en plus hésitante* » jusqu'à ce que, « *suppliante, chuchotante* », elle apporte la première son âme « en offrande » aux « pieds » de Jean-Pierre (p. 60). A la fin du psychodrame, elle exprime clairement « l'angoisse » qui la « gagne », parce qu'elle est « vidée » (p. 62). F1 est une incarnation du silence subi des femmes, s'identifiant à la faiblesse, mais elle tente de retourner ce stigmate, j'y reviendrai.

§50

F2 n'intervient qu'à partir de la page 30, et sa brève réplique est interrogative, de même (p. 31) à propos de Jean-Pierre, qu'elle interpelle en l'appelant « mon pauvre Jean-Pierre ». Elle qualifie la sous-conversation de « folie » (p. 31). Mais elle peut manier l'ironie à l'égard de H1 (p. 32), contre qui elle se met en colère (elle s'énervé aussi contre Jean-Pierre, p. 36), lui intimant de « laisser ce pauvre garçon tranquille » (p. 34). Cependant, elle se décrit comme « craintive », « très refoulée » (autre référence à la psychanalyse, qui fait partie du bagage culturel de cette bourgeoisie cultivée des années 1960), reprenant à son compte, comme F1, le jugement d'autrui sur elle-même. Mais elle va plus loin encore dans l'intériorisation de la misogynie, en approuvant celle de H1 (p. 48). Pourtant, elle est la première à évoquer George Sand et ses silences (p. 49) et approuve la citation de Balzac de F3 (p. 55). Mais « *pouffe de rire* » pendant le jeu du silence (p. 51). Comme F1, elle défend Jean-Pierre contre H1 (p. 54), mais le rejette ensuite dans la « sphère inférieure » (p. 56). À la fin du psychodrame, elle se trouve sans « courage », « une petite tache bue par un buvard ». F2 oscille, non moins que F1, entre soumission et énervement.

§51

F3 quant à elle déclenche la sous-conversation en commettant l'impair de qualifier les « petits auvents » de poétiques : « C'est d'une poésie » (p. 28), provoquant la « rage » de H1. Elle aussi manie l'ironie ou la moquerie à l'égard de H1 (p. 41 par exemple), qui « l'inquiète », et vole au secours de Jean-Pierre, qu'elle déclare « timide » : c'est elle qui énonce le plus clairement l'hypothèse d'un silence indifférent (p. 42). Provoquant

à nouveau une réaction hostile de H₁, comme F₂, elle se met en colère contre lui. Mais pour réclamer aussitôt qu'il continue à parler de son « pays de rêve » (p. 36, et à nouveau p. 44). Elle déclare que le silence de Jean-Pierre ne l'« impressionne pas », puis qu'il l'« angoisse », mais elle rit. Elle confesse avoir eu comme F₄ l'expérience d'un phénomène d'emprise, qu'elle met sur le compte de « l'âge » : « ça m'a passé » (*ibid.*). Elle est le personnage féminin le plus en butte à l'agressivité de H₁, et celle qui le tance le plus durement : « Voilà. Toujours les extrêmes » (p. 49). Elle est assurément le personnage le plus agressif et le plus ambivalent des F à l'égard de son rôle de dominée, mais elle faiblit comme les autres. Elle propose elle aussi son âme au diable, mais une âme « Désabusée ? Nostalgique ? » (p. 60), et sent à la fin du psychodrame « comme une solitude ». F₃ est le personnage féminin le moins soumis, le plus affirmé, mais sa révolte est non moins limitée que celle de F₁.

§52

F₄ enfin contraste avec les trois autres par au moins trois traits : son silence persistant (elle a très peu de répliques), son identification avec le chasseur de tropismes H₁ (« j'ai eu ça moi aussi », p. 39) et sa jeunesse qui semble infléchir la manière dont les deux hommes s'adressent à elle. L'un, H₁, paternaliste, l'enjoint de ne pas tomber amoureuse d'un intellectuel, tandis que l'autre, H₂, qui est peut-être son mari, fait d'elle un objet de risée, la décrivant comme empotée voire stupide (elle croit se noyer alors qu'elle a pied). Cette objectivation et l'aveu de la fascination qu'elle confesse avoir éprouvée à quinze ans pour un ami de son père (p. 42) la place davantage que les autres en position de proie, davantage même que F₁. Le paradoxe intéressant mais apparent est qu'elle prend sous son aile le parleur dominant, H₁, qu'elle veut guérir de son désarroi en le guidant vers la reprise d'une conversation normale. Paradoxe apparent, parce que, d'une manière très juste, cette attitude de compassion déplacée à l'égard de ce personnage bavard, agressif et misogyne, est typique de sa position de proie, et qu'elle prend pour un refuge les normes pourtant assujettissantes de la conversation bienséante. Son prénom est la marque de cette objectivation. De même Jean-Pierre est affublé d'un prénom parce qu'il est surtout l'objet du discours des autres. Le prénom de ces deux personnages, qui est la marque d'une caractérisation, culturelle, genrée, plus précise, est paradoxalement le signe d'une subjectivation plus problématique : ce sont les deux personnages qui parlent le moins et sont le plus souvent l'objet du discours des autres.

§53

Tout l'échange est marqué par une misogynie qui place les femmes, dont aucune n'a droit à une aussi longue tirade que H₁ ou H₂, dans une position d'infériorité — une position, à quelques nuances près, tendanciellement interchangeable ou moins distincte que celles de H₁ et H₂. D'où leur solidarité avec Jean-Pierre, le « pauvre garçon », dans la mesure où, à rebours de H₁, elles interprètent d'abord son silence comme un silence passif :

un silence subi de dominé, ou bien indifférent. Cependant F₁ et F₃ font l'hypothèse d'un silence actif, ce que dit la citation de Balzac : Jean-Pierre n'est pas paralysé par la timidité, c'est lui qui paralyse « les voix et les cœurs ». F₃, qui manie avec le plus d'assurance les dénominations et les références culturelles, est celle des F qui est la moins susceptible d'être sensible au tropisme, dont elle finit tout de même par subir les « émanations ». À l'inverse, F₄, la plus dominée, est la plus sensible au tropisme. F₃ énonce la « loi » du silence actif : il « paralyse les voix et les cœurs ».

§54

H₁, le parleur dominant, ne s'adresse que très peu au groupe des femmes, et réagit d'une manière très hostile quand F₃ ose lui tenir tête. Sa misogynie est clairement revendiquée dans l'anecdote qu'il raconte page 44 sur cette petite fille « forte en thème » en proie à la détestation de ses parents, et qui suscite en lui de la répulsion : « le vrai bas-bleu... une vraie petite vieille ». De même il traite F₁ de « pauvrete » (p. 59). Mais H₂ n'est finalement pas en reste : l'objectivation infantilissante qu'il fait subir à F₄/Marthe dans son récit n'est pas moins dépourvue de misogynie. Ces femmes sont pourtant non moins cultivées que les H : ce sont F₂ et F₃ qui évoquent Sand et Balzac. Mais H₁ et H₂ sont les deux meneurs de jeu, l'un du psychodrame, le second du logodrame. Il est très remarquable cependant que les quatre F soient les seules à se souvenir du silence de Jean-Pierre dans les dernières répliques de la pièce, même si F₄/Marthe entérine leur défaite, la défaite du tropisme recouvert par la conversation sur l'art byzantin. Paradoxalement la retenue bienséante de leur parole les situe davantage du côté du tropisme et du silence que du côté du discours assertif et normatif (de la conversation « normale ») : phrases interrogatives, reprises en « écho » du discours des autres, identification avec ce discours, même quand il est misogyne (F₂), indistinction chorale de leurs voix. Les F sont-elles pour autant les voix du tropisme : de ce qui trouble la conversation normée ? Sont-elles, en tant que femmes, « l'éternelle ironie de la communauté », comme le philosophe Hegel qualifiait Antigone révoltée ? En tout cas, elles ne sont pas par essence des Antigone. Et on va voir que leur visage n'est pas davantage double, duplice, complice et distant, que celui de toutes les voix : elles ne sont pas les seules victimes d'une emprise, qui n'est pas pour Sarraute l'apanage de la position féminine.

LOGODRAME ET EFFACEMENT LEXICAL : TROPISME ET EMPRISE

§55

Arnaud Rykner suggère, dans la préface de l'édition de référence, que cette pièce n'est pas seulement une anti-pièce, mot forgé sur celui d'antiroman que Sartre avait utilisé pour qualifier l'art romanesque de Sarraute dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*. Sa liste de négations justifiant cette qualification est impressionnante, mais j'espère

avoir montré qu'une lecture réaliste de la sous-conversation psychodramatique est également nécessaire à la compréhension de la pièce. L'art théâtral de Sarraute n'en est pas moins fondé, comme l'écrit Rykner, sur un « postulat antiréaliste » : dans le cadre d'un théâtre purement réaliste, aucun doute qu'on ne trouverait pas « semblable dramatisation d'une gêne aussi infime » que celle provoquée par le silence d'un interlocuteur dans une conversation banale.

L'anamorphose que le tropisme fait subir à la conversation

§56

Cette dramatisation remet en cause le lien organique entre théâtre, pouvoir et règles de la conversation (bienséance). Ce lien organique, historique, a un sens social et politique depuis les origines : celui ou celle qui prend la parole a droit de cité dans le théâtre antique et classique, et la hiérarchie des rôles performe, sur scène comme hors de la scène, une hiérarchie de pouvoir. Traditionnellement celui qui parle publiquement est aussi celui qui a la puissance d'agir. Le théâtre rend audibles et visibles des rapports de domination. De ce fait, en tant que signe conversationnel, au niveau de la représentation réaliste de l'échange verbal, le silence insistant a nécessairement un sens. Technique de domination de l'échange ou au contraire signe d'une vulnérabilité, d'une difficulté à prendre la parole, caractéristique sociale des dominés, le silence n'est pas neutre. S'il est indifférent, il est au minimum malséant et impoli : l'indifférence peut être aussi une violence.

§57

Sarraute utilise le psychodrame comme technique d'amplification, mais cette technique déréalise le contexte social et intime de la domination pour atteindre à un niveau plus universel de compréhension : le niveau du tropisme. Le grossissement psychodramatique fait subir une anamorphose au cadre spatio-temporel et narratif de la représentation classique. Commençons par décrire l'anamorphose du cadre temporel : on observe un ralentissement de l'action. La temporalité de la sous-conversation psychodramatique est un étirement de la suspension ou de l'interruption de la conversation « normale » bienséante : le monologue de H₁ sur les « petits auvents » s'interrompt parce qu'il aurait provoqué un mouvement intérieur chez Jean-Pierre. Il se peut que ce mouvement intérieur ne soit au niveau vraisemblable qu'une projection d'un tropisme intérieur à H₁. Mais au niveau de la sous-conversation, tout se passe comme si H₁ entraînait les cinq autres voix dans l'analyse psychodramatique du tropisme : le silence de Jean-Pierre n'est monstrueux que parce qu'il est exclu de fait de cette analyse psychodramatique. Le silence de Jean-Pierre fantastiquement étiré est au niveau du logodrame une métonymie de sa supposée réaction énigmatique, de son supposé mouvement intérieur, qui n'est peut-être qu'une intuition projective intérieure à H₁ et qui n'a duré qu'un instant. Tout

se passe comme si le temps s'était arrêté, et qu'il reprenait son cours lorsque H₁ reprend son monologue.

§58 Ce ralentissement de l'action, la conversation devenant une sous-conversation réflexive et psychodramatique menée par H₁, se double d'une anamorphose spatiale : le dedans devient le dehors. Ce qui n'était ni exprimé ni exprimable dans le temps d'une conversation normale est dit : ce qui était sous la conversation, ou intérieur à H₁, prend le dessus, s'extériorise. Les sensations infraverbaux sont dépliées en « variations approximatives » successives et contradictoires³.

§59 L'anamorphose opère également sur le plan de la logique narrative : les variations approximatives, on l'a vu avec les caractérisations contradictoires de Jean-Pierre, se contredisent quant au sens à donner au silence de celui-ci. Le niveau du tropisme rejette le postulat de non-contradiction qui est à la base de nos raisonnements « logiques ». Il faut comprendre qu'au niveau du logodrame, les interprétations s'additionnent sans s'invalidiser. Mais il faut comprendre également que ces contradictions n'invalident pas leur effet critique par exemple. Les contradictions entre le niveau de lecture réaliste ou celui du tropisme ne s'invalident pas mutuellement. Ces significations ne se neutralisent pas. Le tropisme « grossit » « comme vu au microscope » de toutes les potentialités signifiantes que la temporalité de la conversation « normale » occulte (cf. Sarraute, entretien, dossier édition prescrite, p. 73) et donne à sentir tous les effets possibles du silence.

La technique de l'effacement lexical : « rien » et « ça »

§60 Au niveau réaliste, la pièce commence *in medias res* par la poursuite problématique d'une conversation entamée avant que le rideau ne se lève, entre sept « voix », trois « voix d'hommes » et quatre « voix de femmes ». Il faut attendre la tirade de H₁ page 33 pour que la situation soit exposée, devienne explicite : « Vous êtes "emmuré dans votre silence" », dit H₁ en s'adressant à Jean-Pierre. L'élément essentiel de l'intrigue, le silence de Jean-Pierre, est, au niveau réaliste, une fiction. Au niveau logodramatique, il est l'espace où la réflexion sur la scène originelle, la résonance problématique des « petits auvents » dont la mention a interrompu le monologue de H₁, peut être discutée. Le conflit d'interprétation sur le silence de Jean-Pierre doit « remonter à la source » (les « petits auvents ») en amont du silence de Jean-Pierre, comme le signale H₂. Et c'est cette remontée à la source, que la lecture logodramatique doit permettre.

³Je me permets de renvoyer à mon article « Tropisme et rhétorique de l'approximation », *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, textes réunis et présentés par Agnès Fontvieille et Philippe Wahl, 2003.

§61

Il faut observer que dans les premières répliques, l'effacement lexical du « ça », procédé récurrent de la stylistique sarrautienne, renvoie non à l'effet du silence de Jean-Pierre, mais à l'effet du discours de H₁ : « Parlez-nous encore de ça » ; « Comment vous avez dit ça ? ». Ce discours, qualifié ensuite d'« enfantin » et relevant d'un « lyrisme » « idiot », H₁ suggère cependant qu'il a pu susciter de la part de Jean-Pierre des « émanations » (p. 30). Dans la situation initiale, les répliques de F₁, H₂ et F₃ sont autant de variations approximatives de l'effet produit sur eux trois par la description de H₁. En revanche, dans la seconde partie de cette pseudo scène d'exposition, le silence de Jean-Pierre devient l'objet de l'attention de tous les personnages, en même temps qu'il devient audible, patent pour le spectateur.

§62

Examinons le second effacement lexical, après la didascalie « *On entend un faible rire* », dans la réplique de H₁ : « Vous avez entendu ? Vous l'entendez ? Il n'a pas pu le contenir. Ça a débordé » (p. 31). Le pronom personnel COD « le » se réfère au « faible rire », que la réplique suivante de F₁ attribue à Jean-Pierre. Mais il peut aussi avoir pour antécédent l'effet sur Jean-Pierre du discours de H₁. Cette seconde partie de la pseudo scène d'exposition construit un lien de causalité entre le silence de Jean-Pierre et les « émanations » censées avoir été produites par le discours sur les « auvents » de H₁, et dont l'évocation le fait rire (d'après H₁ et F₁). Ce rire de Jean-Pierre dément-il cette hypothèse ? En tout cas, le lien de causalité est problématique, et il est remis en cause par les interlocuteurs de H₁ comme une « folie », comme une projection délirante. De fait, au niveau réaliste, le silence de Jean-Pierre est une projection délirante : un « délire de générosité », comme le dira H₁ lui-même.

§63

Répetons que le texte de Sarraute – tous les textes de Sarraute – doit être lu dans une logique additive et non soustractive : l'effet du discours de H₁ et l'effet du silence de Jean-Pierre sont l'envers et l'endroit d'un même tropisme. H₁ avoue d'ailleurs avoir anticipé le tropisme qu'il construit comme « mystère » : « Je sais exactement ce que vous pensiez. Je le savais en le disant, j'aurais dû me retenir, mais je ne pouvais pas. » (p. 36). H₁ avoue qu'il a refusé de poursuivre sa description des « auvents de bois » (situation initiale) parce qu'il a anticipé et/ou senti une réaction de Jean-Pierre à ce qu'il disait. Le silence persistant de Jean-Pierre ne lui donne raison que sur un plan fictionnel : au niveau du logodrame, comme expérience à la fois invraisemblable et vraisemblabilisée par le psychodrame, et ce n'est pas rien. Du reste on peut supposer à ce niveau que H₁ provoque le silence persistant de Jean-Pierre par ses mises en cause mêmes. Par ailleurs, si le malaise de H₁ et sa projection imaginaire demeuraient purement intérieurs, la pièce de théâtre n'existerait pas. Ou plutôt elle commencerait par ce qui est le dénouement de la pièce (p. 62) : H₁ reprendrait la description des « auvents de bois » et enchaînerait sur

l'art byzantin.

§64

Sarraute l'explique dans l'interview jointe au dossier : « De telles conversations n'ont jamais eu lieu, en réalité. » (p. 73). Au niveau antiréaliste de cette sous-conversation impossible, le silence de Jean-Pierre fonctionne comme l'écran blanc sur lequel H_I, puis finalement les autres voix, projettent leurs hypothèses interprétatives. Le tropisme, au sens où il désigne l'écriture dramatique de Sarraute, est l'addition de toutes ces hypothèses, dont l'avalanche est déclenchée par la réitération du refus de H_I dans un crescendo de tension : six « Non » en deux pages, qui provoque chez trois des « voix » la description commentée de son discours interrompu avant le début de la pièce. Le mot de « poésie » dans la troisième réplique de F₃ a un effet inattendu sur H_I (sauf pour les lecteurs de *Pour un oui ou pour un non*) : il est pris de « *rage froide et désespérée* » (p. 28). Ce mot aggrave la situation initiale, et rend irréversible la mécanique verbale « mise en branle » (p. 29). Cette mécanique, c'est la folie irréaliste, tragique et burlesque, de la sous-conversation : d'une conversation au second degré dont l'objet est le décortilage d'une autre conversation. Ce second degré offre un autre éclairage, plus analytique et réflexif que narratif et dramatique, sur le tropisme : le tropisme n'est pas seulement un mouvement intérieur mais il désigne aussi l'effort de le rendre sensible par le langage en tant qu'il échappe au langage. Le logodrame est cet effort discursif auquel participent finalement toutes les voix.

§65

Les réticences, points de suspension et l'effacement lexical (« ce que », « ce qui ») dans la réplique de H_I du bas de la page 29 (« ce que vous avez déclenché », « ce qui a été mis en branle », « ce que je redoutais ») désignent le tropisme en ce sens : une mécanique verbale collective qui se met en route pour tenter de cerner le malaise de H_I, qu'elle rend contagieuse. Cette mécanique logodramatique d'amplification théâtrale d'un malaise infime, la pièce de théâtre elle-même en tant qu'elle n'est pas réaliste, en tant qu'elle transforme en longue conversation un tropisme instantané, une sous-conversation fugitive, est qualifiée de « folie » par F₂ (p. 31) : elle relèverait de la pathologie si elle avait « vraiment » lieu. Mais elle a « vraiment lieu », sur scène, comme expérimentation psychodramatique fictive. Paradoxalement, ce jugement porté par F₂ lui confère une dimension réaliste : comme conversation réaliste limite, cette conversation n'est pas impossible, c'est une conversation qu'on peut qualifier au minimum de toxique. On voit ici comment se mêlent d'une manière indécidable interprétations réaliste et antiréaliste.

§66

L'attitude conforme à la bienséance courtoise commande, lorsqu'un tel malaise survient, de « faire comme si » de rien n'était : c'est ce que H_I fera « *avec détermination* » à la fin de la pièce (p. 62). Et c'est avec autant de détermination, même s'il ne s'y résout pas d'abord, qu'il se lance dans l'interprétation du silence de Jean-Pierre. Il commence par

accuser les autres de se cacher à eux-mêmes le tropisme, de « faire comme si » de rien n'était, et puis à l'inverse de déclencher la mécanique de la mise en mots du malaise, qu'il juge, à raison, destructrice. H₁ comme « voix », parleur dominant et meneur de jeu du psychodrame, chasseur de tropismes finalement dépouillé de toute identité, appartient aux deux registres de la conversation bienséante et du tropisme. Dans la situation initiale, son refus de poursuivre une conversation « normale » est l'acte qui contraint ses interlocuteurs à adopter une attitude réflexive à l'égard de la conversation. Il déclare vouloir se taire, comme Jean-Pierre, mais comme le fait remarquer ironiquement H₂ (p. 56) : « Vous n'avez jamais autant parlé. » Et finalement, celui qui se tait lui donnera la réplique. C'est lui et non Jean-Pierre qui est d'abord défini par son refus de parler. Comme « voix », il échappe à la logique de non-contradiction qui régit la représentation réaliste : en cela, il est une voix typique du tropisme et du niveau antiréaliste.

§67

Comme dans une scène d'exposition du théâtre classique, où l'entrée du personnage principal est à la fois retardée et préparée, Jean-Pierre est au centre de l'attention à la fin de la pseudo-scène d'exposition : tous les autres personnages l'interpellent, commentent sa situation voire son caractère, tandis qu'il est décrit par F₁ comme « assis là » (p. 31), avec les autres certes, mais muet. Évidente (et amusante) transgression de la scène d'exposition classique, le retardement de son « entrée » dure toute la pièce — et sa prise de parole en constitue le dénouement. De ce fait même, la position de protagoniste de Jean-Pierre, personnage quasi-muet, est parfaitement problématique : comme « voix », il est le destinataire muet d'un monologue, l'Autre auquel tout discours s'adresse.

§68

Le dénouement est la négation du tropisme par la reprise de la conversation bienséante comme si de rien n'était, mais c'est la sous-conversation qui a le dernier mot à partir de « TOUS, *joyeux, émerveillés* » jusqu'à « H₁ : Mais quel silence ? [...] Je n'ai rien remarqué » (p. 64). Ce « rien » final est l'effacement lexical typique du tropisme, comme on le voit abondamment dans *Pour un oui ou pour un non* : négatif au niveau réaliste, il n'est « rien » au niveau des identités sociales ou psychologiques, « rien » en comparaison de l'action et de l'intrigue d'une pièce traditionnelle (histoire d'amour, rivalité politique ou guerrière etc.). Il a le sens positif d'« un rien », au niveau de la conversation antiréaliste, il est ce petit quelque chose qui leur échappe, et qui déclenche la sous-conversation psychodramatique. H₁ déclare dès la situation initiale page 29 : « Rien. Vous n'avez rien dit. Je n'ai rien dit. »

§69

Entendons la double énonciation : l'échange verbal qui a précédé la reprise de la conversation « réaliste » n'est « rien » en tant que glose d'une vague impression muette, fugitive, intérieure. Le sens négatif du « rien » désigne le caractère non réaliste de la sous-conversation retournée en conversation. Mais son sens positif désigne le « réel » du tro-

pisme, entendu comme expérience vécue, toute minuscule qu'elle soit, et comme volonté d'en transmettre l'indicible, d'en représenter au théâtre, étiré dans une spatio-temporalité classique et dans des répliques successives, le caractère d'événement psychique instantané et trouble, à la fois riche de sens et incertain. Sarraute l'explique dans l'entretien au journal *Le Monde* déjà cité : « C'est un moment de malaise fantastiquement grossi, comme vu au microscope. C'est réel, mais ce n'est pas réaliste. » (p. 73).

§70

Sarraute explique au metteur en scène Claude Régy, dans le film *Conversations avec Claude Régy*, que toutes ses pièces vont du rien au rien : il faut entendre le caractère poignant et tragique du dénouement de la pièce *Le Silence*, qui souligne le caractère menacé, fragile, vulnérable de la compréhension du tropisme. Non seulement les « mots ne peuvent pas atteindre ça », ou seulement par approximations successives dont aucune ne saisit à elle seule le tropisme, mais la fragilité de cette réalité sensible est inéluctablement écrasée par les « lieux communs » de la conversation normale. Et il faut aussi entendre qu'en effet, dans le cadre spatio-temporel habituel de notre expérience, le tropisme n'est « rien », une « folie » si on l'explicite. Si on ne maintient pas la lecture réaliste, on ne peut sentir l'humour du théâtre sarrautien, l'auto-ironie constante de la double énonciation. Sarraute assume une certaine « folie » comique de son écriture parce qu'elle pense avec Pascal, comme le souligne Claude Régy, que c'est « être fou par un autre tour de folie que de n'être pas fou » (*Pensées*).

Logodrame et emprise : les chœurs, entre communion topique et communion extatique

§71

Les didascalies sont nombreuses dans cette pièce et de trois types : soit des indications d'intonation ; soit des indications de vocalisations non identifiées, « *voix diverses* », rires, pleurs, soupirs ; soit des silences. Les trois mentions de silences n'interviennent que dans le dernier tiers de la pièce : elles rythment la fin de la pièce comme les « *voix diverses* » rythmaient les deux premiers tiers. Au chœur des voix, se substitue peu à peu le silence général de la fin de la pièce.

§72

Commençons par l'examen des chœurs. Au théâtre, le « chœur » est l'expression depuis l'Antiquité de la *vox populi*, l'opinion populaire, l'assemblée des citoyens commentant l'action des protagonistes. Le chœur énonce la *doxa*, le sens commun, les idées admises par tous, bref, les lieux communs. Nous emploierons ce mot ici dans le sens descriptif d'effet choral de répliques successives où l'identité des voix, la caractérisation des personnages, s'efface.

§73

Laissons de côté la première didascalie « *Voix diverses* », p. 28, qui semble suggérer un brouhaha, mais qui est suivie de répliques attribuées à des voix définies. En revanche,

à la page 33, où la didascalie est associée aux « rires », ainsi qu'aux pages 45 et 51, les trois ou quatre répliques qui la suivent n'ont pas d'attribution. La longue didascalie de la page 37 : « *Les autres pendant ce temps parlent, bruit de fond, des mots s'échappent* », précède l'échange choral de quatre répliques non attribuées. La didascalie du début de la page 38 : « *Puis les mots ressortent davantage* », est suivie de quatre répliques également anonymes. Page 63 enfin, le chœur distingue cinq personnages : « H2, FEMMES », mais les répliques ne sont pas davantage distribuées à des voix spécifiques. Dans ce dernier chœur, la différence H/F est maintenue, mais sans attribution de répliques spécifiques distribuées selon cette différence. Ces chœurs excluent H1 et Jean-Pierre. Les deux premiers incluent-ils F4, qui ne parle qu'à partir de la p. 39 ? C'est une appréciation laissée à la mise en scène. On peut cependant dire qu'on a ici l'incarnation du pôle des « autres », H2 et les 4 F, comme les nomme une didascalie.

§74

Page 51, le chœur des femmes s'accorde avec H2 pour dire que le silence « joué » « ne vaut pas un clou », ce que H1 confirme : cet accord entre les H (sauf Jean-Pierre) et les F a tendance à opposer à Jean-Pierre silencieux l'accord des six autres personnages, en même temps que la conversation est de plus en plus trouée de silence. Le psychodrame se conclut par un accord choral dépressif et douloureux (p. 61-62), précédant un troisième « long silence ». Les répliques, attribuées certes à des voix définies, disent toutes la même chose, le mal-être. H2 ne se joint pas à cet accord dépressif mais sa dernière réplique, au ton « *sévère* » violemment contradictoire avec son intention comique, annonce cet épuisement catastrophique des ressources de la conversation, et son silence le confirme.

§75

Lorsque la sous-conversation reprend, après l'intermède de conversation « normale » entre H1 et Jean-Pierre, les exclamations de surprises chorales (p. 63 et 64), d'émerveillement et de joie (didascalie de la p. 64), indistinguent cette fois H2 et les quatre femmes. H1 se joint-il à ce chœur ? Pas au niveau vraisemblable de la conversation bienséante, où son identité s'est rétablie en tant que parleur dominant. De nouveau les « autres » se trouvent en opposition au duo Jean-Pierre/H1 comme dans la première partie de la pièce. Leur chœur semble alors incarner la sous-conversation tandis que la conversation « normale », bienséante, ne donne voix au chapitre qu'au duo dominant H1/ Jean-Pierre.

§76

Dans la situation finale, seules les quatre femmes résistent à H1, on l'a remarqué, et leurs répliques sont interchangeables. Le silence de H2 est indécidable : il peut être lu comme anticipant la soumission finale du chœur des femmes signifiée par la dernière réplique de F4, ou bien (et) comme une réticence, et donc un accord choral avec la résistance du chœur des F. Disons que le chœur des femmes semble plus difficilement renoncer au tropisme et accepter le retour aux normes de la conversation bienséante, ce qui est normal au niveau réaliste, puisque cette normativité de l'échange verbal leur assigne

une place (substituable, comme F) de dominées. Toutefois leur résistance chorale laisse le dernier mot de la pièce à H_I, le parleur en chef.

§77 Remarquons enfin que la reprise de la conversation bienséante confère à H_I et à Jean-Pierre une identité substituable, interchangeable : certes, H_I demeure le parleur dominant de l'échange, mais Jean-Pierre, renonçant au silence malséant qui le caractérisait, communit avec H_I dans une admiration de bourgeois cultivés pour l'art byzantin.

§78 Les chœurs dénotent une tendance générale à la dissolution de l'identité, mais ils expriment plus précisément une interchangeabilité, une substituabilité positionnelle identitaire, ce qui n'est pas la même chose. L'unisson choral laisse subsister des identités substituables (collectives), notamment l'identité différentielle H/F. On peut dire aussi que, dans la conversation bienséante, dont la sous-conversation devenue conversation ne bouscule que partiellement les lois, les distributions identitaires sont de type choral : elles instituent des identités de groupe H/F, bourgeois cultivés/béotiens, etc., et non des identités individuelles. Quant au bras de fer entre le parleur en chef, H_I, et le taiseux en chef, Jean-Pierre, conflit structurant le psychodrame comme le logodrame (silence/parole), il se dissout de deux manières : d'une part dans le jeu du silence, on y revient, et d'autre part dans la conversation bienséante que Jean-Pierre rejoint finalement.

§79 La conversation bienséante assigne des identités substituables qui sont des places relatives au système hiérarchique d'un groupe social et qui n'apparaissent que par opposition les unes aux autres, l'identité communautaire se manifestant par un accord sur des « lieux communs ». Typiquement, le lieu commun du goût ou de la curiosité partagée pour l'art byzantin a une fonction de distinction et de cohésion communautaire : ces bourgeois se veulent « hommes de goût », et on a vu que la pièce est riche en lieux communs de ce type, les références culturelles fonctionnant comme des signes de distinction identitaires.

§80 Les didascalies signalent également une autre tension : la menace qui pèse sur toute la conversation de sombrer dans un « bruit de fond » (p. 37), où des « mots s'échappent », où le sens a tendance à s'affaiblir en sons vocaux. On peut classer dans cette catégorie d'effet choral sonore les « rires » et « soupirs », émissions vocales non verbales qui, comme actes de langages, ont un sens illocutoire auquel s'identifie un groupe, le groupe des « autres » en particulier. Ces actes de langage non verbaux révèlent la fonction « phatique » de l'effet choral (une des six fonctions du langage selon le linguiste Roman Jakobson) : manifester et maintenir le contact à l'intérieur du groupe des amis, le constituer comme groupe identifiable.

§81 L'effet choral est la manifestation d'un contact établi : d'une communion plus ou moins chargée de sens, qu'on nommera ici une communion topique, même dans ses ver-

sions purement sonores. Ces chœurs ont bien la même fonction que dans le théâtre grec d'exprimer *doxa*, une opinion commune, un sentiment ou un lieu commun, ou un ensemble de lieux communs assurant la cohésion identitaire du groupe. Le dernier chœur est d'ailleurs « émerveillé » et « joyeux » (p. 64), parce que Jean-Pierre a cessé de se taire pour rejoindre la conversation générale. Les voix expriment la joie pure du contact rétabli entre les sept amis, la joie de la cohésion identitaire du groupe de bourgeois cultivés. Ce contact établi dans la communion topique renforce les assignations identitaires de la conversation bienséante normative, que ce soit sur le plan des différences de genre, sociales ou culturelles : deux hommes parlent de leur goût commun pour l'art byzantin, un troisième ironise (H2), mais s'émerveille aussi bien des discours du parleur en chef H1 (avec F1 et F3 au début de la pièce). F2 et F4 se taisent (l'une jusqu'à la p. 30, la plus jeune jusqu'à la p. 39), ou finissent par accepter les lois édictées par H1, que ce soit au niveau de la conversation bienséante que dans la recherche du sens du tropisme : elles se font les adjuvants de H1. H2 est le personnage le plus problématique, qui se tient dans un entre-deux instable et indécidable.

§82

Lorsque H1, au moment où il s'apprête à faire chœur avec « les autres », déclare : « Qu'est-ce que c'est que ces distinctions ? Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux... » (p. 56), ce « nous » est équivoque, alors même qu'il vient d'exprimer son désir de meurtre à l'égard de Jean-Pierre, lequel semble sur le point, d'après sa tirade (p. 57), de partir : « Il n'est plus ici déjà. » Le chœur final du psychodrame ne parvient pas à rallier Jean-Pierre avec une série de blagues emplies, on l'a vu, de lieux communs identitaires. Mais d'un autre côté H1, dans sa tirade de la page 56, déclare désirer établir le contact, par-delà même, précise-t-il, les « distinctions », par-delà, ou en-deça de la communion topique distribuant par fonction des identités substituables et une identité communautaire excluante.

§83

Cette déclaration est un rebondissement du logodrame. Le « nous » des « tous pareils » évoqué par H1 est une autre de ces « montées en généralité » déjà observées qui en sont la marque, qui dévoile ici le désir de fusion identitaire équivoque, que Sarraute nomme après Katherine Mansfield, « *this terrible desire to establish contact* ». Le désir de contact, de communion, comme expérience existentielle universelle sous-jacente à l'échange verbal, comme dynamique cachée qui le sous-tend, est cette « force mystérieuse où le bénéfique le disputerait au maléfique » (Rykner, OC, p. 1992), cette « énergie habituellement réprimée sous la surface des conventions » (Rykner, p. 18). Le désir de contact est terrible, ou maléfique, lorsque la joie de communion topique, symbolique, identitaire, se mue en désir de meurtre à l'égard de celui ou celle qui s'exclut ou qu'on exclut du cercle. Mais d'autre part, le désir de contact est à la fois désir de communion to-

pique et désir de communion extatique : une fusion en-deçà ou au-delà des distinctions énoncées par le langage, destructive de toute identité et de toute subjectivation individuelle.

§84

Le chœur des six parleurs tend à devenir une plainte indistincte, un chœur de « soupirs », un effet choral non verbal, parce qu'il ne parvient pas, face au silence persistant de Jean-Pierre, à maintenir une communion topique, une cohésion identitaire du groupe. Le silence de Jean-Pierre finit par détruire le désir même de lui trouver une signification sur laquelle s'accorder, et menace le groupe d'une définitive rupture de contact. Telle est en définitive (sur le plan du logodrame) le sens de l'emprise angoissante exercée par le silence de Jean-Pierre, ce que l'analyse des silences va confirmer : ce silence est le symptôme de ce qui excède les possibilités de contact par la médiation du langage univoque de la communication (de la conversation bienséante). Le silence de Jean-Pierre devient le symptôme de ce qui excède la médiation symbolique comme rupture de contact, mais aussi comme désir de communion extatique. L'effet choral, dans la mesure où en lui le sens s'exténue pour ne plus exprimer que la pure fonction phatique, laisse entendre ce désir de communion extatique mortifère.

§85

En définitive, les chœurs expriment de manière équivoque une tension entre deux tendances du désir de contact : la tendance à l'accord identitaire, à la *doxa*, à l'expression d'une opinion commune, par nature excluante et renvoyant à un système d'assignation identitaire, que j'appelle ici la communion topique, et un désir de communion extatique, dans le dépassement de toute « distinction » et de toute opinion : de tout sens, et finalement de tout langage. Dans sa modalité extatique, le chœur est désir de silence, entre rire et angoisse.

Le désir de silence, entre extase et catastrophe

§86

La première didascalie « *Silence* » se trouve à la page 51, lorsque tous, sous l'impulsion de F₁, « jouent » à se taire ; la seconde à la page 55, après un nouveau constat d'échec de H₁ ; et enfin à la page 62 : « *Long silence, soupirs...* », après le constat d'échec collectif du psychodrame, échec autant à faire parler Jean-Pierre qu'à conférer un sens stable au tropisme. On a vu que parler, continuer à parler, est problématique dès la première réplique de la pièce. La tentation du silence, incarnée par Jean-Pierre, mais initialement exprimée par H₁ puis par F₁ va finalement concerner toutes les voix. Le désir de se taire fait planer la menace angoissante d'une définitive rupture de contact dès le début de la pièce, mais on va voir qu'il peut réaliser une version joyeuse du désir de communion extatique. Examinons ces trois silences.

§87 La première didascalie « *Silence* » indique que le silence doit être effectivement joué par les comédiens, injonction paradoxale, qui flirte avec la limite du protocole théâtral, avec sa destruction. Condensé d'anti-théâtre dans le théâtre, le jeu du silence suggère une montée en généralité (une réflexion sur le silence et le théâtre) tout en restant lisible comme jeu vraisemblable, comme péripétie du psychodrame, qui fonctionne comme un intermède logodramatique comique du psychodrame, comique mais non moins crucial.

§88 Pour mesurer l'importance du jeu du silence dans la pièce, il faut le resituer dans son économie narrative générale. F₁, qui le propose, est la première à trouver le silence de Jean-Pierre « très fort » (p. 41), et elle déclare (p. 49) : « Moi, si j'avais la force de me retenir, je garderais le silence. Toujours. » Déclaration très puissante, si on veut bien s'y arrêter, et énigmatique. Ce désir de se taire n'est pas un refus de parler, une interruption interne au dialogue, comme l'est celui, initial, de H₁, mais un désir de silence perpétuel, de rupture de tout dialogue. F₁ est l'une des F les plus dominées, en butte aux reproches de son mari (p. 58), à la détestation de son père (p. 59). Elle s'offre pour finir en pâture à Jean-Pierre de la manière la plus pathétique qui soit, en démontrant (elle voulait faire rire), qu'elle ne sait pas même raconter une histoire drôle : sa tirade (p. 58-59) est comme grignotée par ses hésitations. Sa déclaration conclusive : « Je ne sais pas pourquoi », annonce les derniers mots de F₄ dans l'avant-dernière réplique de la pièce : « Je ne sais pas », et dit la même soumission impuissante à la position de non-savoir et de non-maîtrise que la conversation bienséante lui assigne. Son désir de parler semble s'effiloche dans le « vague » (p. 58) de ce non-savoir, qui est justement ce que lui reprochent mari et père : être incapable d'exprimer une idée, ne savoir qu'exprimer un assentiment : « C'était bien », « C'est bien ». D'être littéralement une *in-fans* : quelqu'un qui ne sait pas parler.

§89 Le paradoxe est que cette tirade de F₁ est la plus longue des répliques attribuées aux F. Et il est remarquable que son intention : je suis aussi amusante que ce petit garçon parce que je ne sais pas parler, soit l'inverse de son effet : je suis impotente et ce n'est pas drôle, c'est même pathétique. H₁ diagnostique : F₁ est une « pauvrete » « contaminée » par le silence de Jean-Pierre. Sous l'emprise de Jean-Pierre, elle cherche à le séduire en surjouant le rôle assigné aux dominés par les dominants, la faiblesse, et elle se prend à ce piège *au point de désirer se taire à jamais*. F₁ se trouve dans la situation de certaines victimes de prédateurs qui croyant attirer la pitié se font objet passif inoffensif, ce qui a un effet inverse d'excitation sur l'agresseur, dont la jouissance consiste précisément à les réduire à ce rôle. À la fin de la tirade, F₁ est comme annihilée : « *suffocante, chuchotante* » (p. 59), proie pathétique mi-tragique mi-comique, tant peut paraître drôle sa manière de se « jeter dans la gueule du loup » typique du comportement sous emprise, elle « apporte » son âme « en offrande » aux pieds de Jean-Pierre, et réclame encore l'assentiment de son

bourreau : « Vous plaît-elle ? » (p. 60).

§90

Remarquons que cela résonne fortement, dans notre époque post-#metoo, avec les récits de sidération de femmes violentées ou de fillettes, et, beaucoup plus rarement, de garçons ou d'hommes. Mais F1 fait ici une expérience à laquelle elle est assignée d'une manière qu'on pourrait dire « normale » par la conversation bienséante : la bienséance bourgeoise des années 1960 réclame des femmes qu'elles se comportent en proies séductrices. Mais on peut supposer que l'emprise normative que la conversation impose à F1 justifie son désir de se taire « toujours ». On peut interpréter de trois manières son désir de silence : une intériorisation radicale de sa position passive de séductrice, une démission dépressive, ou bien encore une volonté de renverser le stigmate de son assignation à cette « féminité » normative infantilisée.

§91

C'est ce troisième sens actif, ou réactif, du désir de silence, qu'elle associe à sa proposition de jouer à se taire. H1 vient de donner au silence de Jean-Pierre le sens d'une technique de domination : « Il nous a capturées ». Et F1 répond : « Moi je vais en faire autant. On va tous en faire autant. Nous allons jouer à ça. Silence. Chacun se taira, plein de dignité. » (p. 51). Le jeu du silence est explicitement une tentative de retourner le silence subi des dominés en silence actif et puissant : en instrument d'affirmation subjective, en capacité d'agir, sinon en instrument de domination. Au passage, en faisant cette proposition, F1 inverse un autre stigmate misogynne : le cliché sur l'interminable bavardage des femmes. Lorsque F2 « pouffe de rire », en surjouant l'écervelée bavarde : « la langue me démange », lorsque F1 en rajoute dans son incapacité de parler, ou lorsque F2 « comprend » la misogynie de H1, Sarraute montre l'intériorisation des clichés misogynes, loi non écrite de la « bienséance » en 1964, et sûrement encore aujourd'hui. Et on a vu que les F sont davantage soumises au caractère interchangeable, choral, de leur prise de parole. Le jeu du silence a donc clairement un sens de révolte et d'affirmation féministe.

§92

Mais il a également un sens politique plus général. Les deux hommes, à la fin du psychodrame, ne sont pas moins sous l'emprise du silence de Jean-Pierre. Ils ne vouent pas moins leur âme à ce diable : l'un « sacrifie » Marthe (sa femme ?), qu'il ridiculise, et l'autre, rien moins que ses chers « petits auvents ». Par le jeu du silence, F1 renverse les positions de l'emprise, pas seulement pour elle et les autres F, mais pour toutes les voix. Ce faisant, elle s'érige en maître du psychodrame, en lieu et place du parleur principal H1, et elle énonce la règle du jeu, la nouvelle loi paradoxale, limite, de l'échange verbal : se taire. « Se taire is beautiful », pourrait-on dire sur le modèle du slogan du mouvement noir américain des années 1960 *Black is beautiful*. Le silence passif, qui est le rôle assigné des dominés dans l'échange verbal, devient, comme jeu actif, un acte volontaire et libre, et c'est cette capacité d'agir retrouvée qui permet de recouvrer une « dignité ».

Le jeu du silence comme mise en abyme de la pièce est un moment d'émancipation des voix des normes de la conversation bienséante. Il inverse le signe négatif du silence insistant malséant en signe positif. Le silence est encore, comme règle du jeu, un désir de « lieu commun » normé, réglé, légiféré : un désir de communion topique. Mais cette norme ne distribue plus des identités et les places, il réalise la communion comme substituabilité générale des places et des identités, dans une sorte d'égalité formelle. Il réalise une communion extatique, mais réglée par le jeu.

§93 Cependant l'emprise toxique exercée par le silence de Jean-Pierre reprend et empire aussitôt le jeu terminé, les voix le constatent d'ailleurs dans un bel accord choral. Le silence comme jeu n'est pas un instrument de domination, les dominés ne deviennent pas les dominants, la domination se trouve seulement suspendue le temps du jeu. Demeure une dimension émancipatrice du jeu : il met à nu le caractère arbitraire de toute loi, de toute distribution des places et des identités, et démontre qu'on peut changer les règles de la vie en commun. L'absurdité de ce moment de la pièce, antithéâtral et qui exhibe son caractère d'antithéâtre, est comique, mais comme jeu dans le jeu, il montre que la fonction de la comédie en général est d'affirmer la réversibilité carnavalesque des places et des situations. C'est d'ailleurs ce que les rires signifient comme décharge de la tension de l'emprise, laquelle reprend ses droits dès le jeu terminé.

§94 « Nous ne sommes pas à la hauteur », constate H2. Et H1 tente d'expliquer la différence entre le silence joué et le silence de Jean-Pierre : le premier est un silence « vide » et « léger », alors que le second est « plein à craquer » et « lourd ». Le délestage des assignations identitaires opéré par le jeu, en faisant jouer au silence le rôle d'une loi absurde, d'un lieu commun dénué de sens, n'a pas résolu durablement le problème du rapport entre le langage et le désir de contact. Le silence de Jean-Pierre en tant que silence transgressif, déréglant les normes de la conversation bienséante et n'obéissant à aucune loi, exprime un désir de silence qui est soit un désir de rupture totale de contact, soit un désir de communion extatique non médiatisé par la norme, destructeur de toute loi symbolique, de toute possibilité de communion topique. Le jeu du silence n'avait fait que confirmer le désir de norme commune, le désir de loi, fût-ce d'une loi de l'inversion des normes bienséantes, et en avait allégé le poids. Le silence de Jean-Pierre fait monter au contraire la « pression » d'une inquiétude.

Le second silence : le silence comme lieu de la résonance de la voix

§95 Le second silence (p. 55) intervient significativement après l'énigme évocation par H1, mais sur un mode ironique, des « petits auvents ». Ce second silence rejoue le silence que

sont censés avoir provoqué les « petits auvents », et laisse au public et aux autres voix le loisir d'entendre la manière dont les « petits auvents » résonnent. Comme on l'a vu dans *Pour un oui ou pour un non*, la scène originelle du psychodrame est rejouée au présent de l'action scénique. Censés avoir interrompu la conversation bienséante « avant » le début de la pièce, dans la temporalité diégétique du niveau de la représentation réaliste, les « petits auvents » brisent à nouveau le fil de la conversation : de la sous-conversation retournée en conversation psychodramatique.

§96 Ce second silence jouant le silence liminaire entre conversation et sous-conversation est également la répétition du silence exigé au lever du rideau. Lorsque la parole reprend ses droits, c'est une voix de femme, celle de F3, qui se fait entendre, « *un peu irréaliste* », précise la didascalie, et elle cite Balzac : « Il y a des gens... leur seule présence paralyse et les voix et les cœurs... Et les *voix* et les *cœurs*... » Le second silence confère un caractère solennel à la citation de Balzac, à l'expression répétée, qui fonctionne comme un refrain (on entend d'ailleurs les voix et les « chœurs » aussi bien), résonne avec une certaine solennité. On l'entend mieux, on l'écoute mieux, elle résonne mieux. On sent cette présence de l'autre, de tout autre non identifiable, dont on ne sait que dire et qui laisse « sans voix » : qui provoque le silence.

§97 Le second silence est un espace de résonance de la voix, le « lieu » des voix, l'espace sonore que la résonance des voix construit au-delà de ce qu'elles disent, mais qui ouvre un espace à la présence énigmatique de l'autre. Cette résonance silencieuse contigüe à la voix matérialise ce qui dans le langage résiste comme son à la signification, et ce qui dans la matérialité de la résonance trouble la distinction des corps. Remarquons que la citation de Balzac produit un renversement des positions : ce n'est plus le silence de Jean-Pierre qui est inquiétant, ou pas seulement, c'est une « présence » qui provoque le silence. Le lieu de résonance des « petits auvents » est aussi bien le corps de H1 écoutant ses propres mots, ou les corps des autres voix, ou ceux des auditeurs ou spectateurs. Le second silence est une pause qui fait entendre la résonance de la matérialité des signes linguistiques comme signifiants sonores qui touchent les corps et les relient : leur matérialité musicale, le timbre des voix, les rythmes, etc. Le second silence fait entendre leur effet immédiat comme action sur les corps. Les voix touchent les corps et en ce sens les indistinguent, réalisant une communion extatique troublante au-delà ou en-deçà de la communion topique.

§98 Le silence comme pause sonore est aussi un signe appartenant à cet autre langage, le langage de la musique. « *Un silence.* » : le déterminant de la didascalie du second silence dit la réitérabilité de ce signe, son caractère de ponctuation de la matière sonore, interne à elle. Il a une fonction rythmique, prosodique. Une virtualité assez fascinante de cette

pièce, et dont l'actualisation relève tout entière de la mise en scène ou en espace sonore, est son caractère d'oratorio, cette forme de drame lyrique (religieux) représenté sans costumes ni décor. Les potentialités musicales, ou disons prosodiques, de la pièce, n'ont pas été suffisamment exploitées. Arnaud Rykner a raison d'insister sur les registres des voix, leurs effets purement sonores, les jeux harmoniques ou au contraire de dissonances, d'unisson choral, ou de duos et de solos. La comparaison avec l'oratorio est d'autant plus pertinente que le sens des paroles tend à s'effacer, on l'a vu, pour laisser entendre cette opposition structurante de la pièce entre polyphonie (lignes de voix séparées) et unisson choral. Le silence dramatise la distinction des voix, ce qui les sépare, ou les arrête : ce qui interrompt leur accord harmonique, et incarne leur distinction possible, ou bien au contraire la résonance de leur indistinction, la résonance comme indistinction extatique.

§99

On pense ici au *Canticle II* de Benjamin Britten, où l'unisson des deux voix d'Abraham et d'Isaac, du contralto et du ténor, figurent, à un moment du duo, la voix chorale de Dieu, comme fusion à la fois immanente et transcendante des individualités distinctes. On pourrait de même imaginer ici des chœurs figurant le « lieu commun » du contact établi, dont le jeu du silence serait une autre modalité, tandis que les voix solos marquent la problématique distinction des identités, dissonante et angoissante menace de la rupture totale de contact dont le troisième silence serait la matérialisation dramatique. Il faudrait faire entendre aussi l'angoisse que peut provoquer une communion extatique sauvage, dérégulée. Le premier silence serait dans le registre d'une joyeuse et légère communion extatique *ad libitum*, et le second, le moment où le silence est un lieu de résonance contigüe aux voix, pur trait d'union matériel et immatériel entre les corps, mais fragile et menacé s'il s'éternise à rompre le charme de la communion sonore, comme le troisième silence en prend le risque.

Le troisième silence : silence de mort ou sidération d'une naissance de la parole

§100

Le troisième silence fait entendre, anticipe, l'angoissant silence terminal qui suivra inmanquablement la pièce, silence dont, à la fin de toutes les pièces de théâtre, les applaudissements viennent recouvrir le caractère poignant. « Tirer le rideau », c'est mourir, et cette mort certes jouée dissout vraiment la communauté que le temps du spectacle a réunie. Le « long silence » final de la page 62 est un silence qui signifie l'impossibilité définitive de maintenir la cohésion du groupe par la conversation, l'impossibilité de la communion topique. « L'angoisse » chorale exprimée juste avant (notamment par F1) le remplit : silence de mort, il signifie l'échec de la symbolisation, l'échec à faire communauté par la médiation du langage, par la médiatisation symbolique et nécessairement

normative, réglée, de la mise en contact des corps.

§101

Mais ce silence est aussi la réalisation terminale du désir de silence qui traverse toute la pièce : un désir de silence qui est aussi possiblement un désir de répudier toute médiation symbolique entre les corps. En cela, il renvoie à une régression présymbolique ou présociale d'avant le langage : infantile. On se souvient que telle était l'inquiétude de H1 au début de la pièce, cette inquiétude qui avait interrompu son discours d'avoir fait entendre, par son évocation des « petits auvents », quelque chose d'« enfantin », qui lui faisait honte (p. 28), une nostalgique idylle sentimentale de mauvais goût, qu'il aurait fallu sublimer par la musique de la poésie. Ce troisième long silence rempli de soupirs renvoie au silence bruyant précédant la compréhension du signe : chaos insignifiant de sons, « brouhaha » indistinct de voix diverses, pur « magma » d'une « substance » originelle indistinctement sonore et tactile, cénesthésique, où « rien » ni personne n'est identifiable que la matérialité d'une pure présence désindividualisée, *khora* du *Timée* de Platon ou « chair du monde » de Merleau-Ponty, d'un monde sans contours, indéfini et infini, pas objectivable, qui est ni ceci ni cela, et ceci et cela.

§102

Le monde dérégulé du tropisme comme approche du « terrible désir de contact » devient palpable : ce n'est plus du silence comme jeu qu'il s'agit, ni du silence comme intention signifiante à déchiffrer, mais du silence d'une indistinction originelle, d'une présence des corps que ni la loi du théâtre ni aucune loi ne médiatise plus. Cette angoissante indistinction ne peut pas durer et elle dure : d'ailleurs est-ce la fin de la pièce ? Les spectateurs se trouvent soudain pleinement impliqués, ils deviennent les acteurs de ce silence sans loi. Certains d'entre eux peut-être protestent contre cette situation impossible – qui n'obéit plus à aucune règle du jeu connue.

§103

C'est alors qu'une « voix ferme », celle de H1 le parleur bien sûr, résonne à nouveau. Nous étions plongés dans cette primitive et bruisante obscurité opaque qui a précédé le langage, où la voix est un toucher, la matérialisation d'une contiguïté des corps, et soudain une « voix ferme » nous interpelle, interpelle public et comédiens sur scène : « Eh bien, mes amis, voilà. [...] il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées. Avec des auvents comme des dentelles peintes. Et des jardins pleins d'acacias... Oui, là-bas, tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance. » (p. 62).

§104

Certes, nous sommes soulagés, nous rions peut-être, parce que la fin est reportée à plus tard, parce que la loi du jeu, du théâtre, de la conversation bienséante sur scène ont repris leurs droits, et que cette communion topique, c'est après tout ce que nous appelons la réalité. Mais nous comprenons aussi le refus de parler initial de H1. Pendant le « long silence », nous étions « là-bas », exilés dans l'enfance avec ceux, avec celles qui ne savent pas parler, qui ne comprennent pas, et nous avons été saisis comme des enfants

par la parole de H₁ comme si c'était la première fois. Ce que rejoue ce troisième « long silence » est la scène originelle du surgissement inaugural de la parole. Nous *comprendons* « de quoi » parle H₁ parce que c'est de nous : nous sommes « ce qui » est « intact », intouché, et que brutalement, sa voix a fait vibrer, nous sommes ce qui est atteint, désigné, isolé, nommé – comme si on était une chose séparée.

§105

Écoutant autrement, comme des enfants, des *in-fans*, la reprise de la conversation bienséante et de la pièce de théâtre, nous vivons le « mystère » de la remontée à la source annoncé par H₂ – le mystère de l'interpellation verbale comme si c'était la première fois, comme il arrive que ce soit une fois encore la première fois. Nous sommes (dans) la « maison natale » du langage, (dans) ce moment qui nous sépare à jamais du monde de l'inséparable. Nous sommes ce silence déchiré par le sens qui se souvient de sa part insensée. Nous sommes les deux bords de la déchirure, le nom et ce qu'il désigne, la voix de l'Autre et le lieu où elle résonne. Nous sommes cette dépendance absolue, vitale à l'interpellation qui nous fait advenir comme un effet de sa loi, comme un sujet de sa loi. Nous comprenons le malaise de H₁ et sa honte devant cette emprise originelle et « enfantine » dont la nostalgie nous étreint, et qu'il avait entendue dans ses « petits auvents ». Nous comprenons aussi la violence sidérante et indicible de cette scène originaire qui nous a fait naître comme sujets dans et par la langue, comme sujets parlants. Nous sommes en ce « lieu » où l'angoisse et le rire fusionnent en jouissance extatique.

Quelques mots à propos de : Pascale Fautrier

Professeure agrégée de Lettres modernes au Lycée Jules Siegfried à Paris, Pascale Fautrier a publié plusieurs articles sur Sarraute dont « Tropisme et rhétorique de l'approximation », *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, textes réunis et présentés par Agnès Fontvieille et Philippe Wahl, 2003 et « Enfance, généalogie d'une écriture », *Critique* n° 656-657 spécial Nathalie Sarraute, janvier-février 2002.

Pour citer cet article

Pascale Fautrier, « *Le Silence* : une traversée de l'emprise », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023 , mis à jour le : 06/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=779>.

Le théâtre de l'enfance : poésie et abjection

Isabelle Poulin

Je me suis ainsi trouvée dans la situation de cet homme qui tombé évanoui et percevant à travers le brouillard qui l'enveloppe que le médecin appelé à l'examiner déclare qu'il est mort, rassemble ses forces, ouvre un œil, balbutie : « Mais je ne suis pas mort » et se voit vertement remis à sa place — de mort — par sa femme qui lui dit : « Tais-toi donc. Le docteur le sait mieux que toi ».
« Ce que je cherche à faire¹ »

§I

Cette petite scène, dont se sert Nathalie Sarraute dans une conférence de 1971 pour dire combien son hypothèse de travail (« quelque chose existe hors des mots² ») fut jugée peu crédible à la grande époque de la jeune science linguistique, est emblématique d'enjeux dramatiques caractérisés par un profond sens de l'inadéquation, autrement appelé humour. On essaiera de comprendre comment le théâtre, tout particulièrement, a

¹Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1699.

²*Ibid.*

pu apporter une réponse à la recherche de l'auteure, en prêtant attention à la figure de l'*infans* –qui renvoie étymologiquement à un état d'avant la parole : *in/fans*.

LA QUESTION GÉNÉRIQUE

§2

La proposition d'une lecture conjointe du *Silence* et de *Pour un oui ou pour un non*, attire l'attention sur le choix d'un genre. Il s'agit en effet de la première et de la dernière pièce de l'auteure, dont l'écriture théâtrale couvre une assez longue période (1964-1982). On sait que Nathalie Sarraute a commencé par écrire des récits. Elle continue à le faire pendant la période d'écriture théâtrale, mais en marque alors, plus ostensiblement, la proximité avec la poésie : « *disent les imbéciles* » (1976) est ainsi désigné comme « ce roman, ce poème³ » dans le prière d'insérer ; *L'Usage de la parole* (1980) est présenté comme un ouvrage qui « a repris la forme poétique [des] premiers textes brefs, *Tropismes*⁴ ». Immédiatement après la parution de la dernière pièce, Nathalie Sarraute donne à lire un texte autobiographique, *Enfance* (1983). Le théâtre semble ainsi avoir été une sorte de creuset pour l'expérience créatrice de l'auteure, dont la dernière œuvre s'apparente de fait à la mise en scène de son propre matériau : « Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun [des] drames⁵ » qui composent le dernier livre, *Ouvrez* (1997).

§3

Le passage du récit au théâtre a été souvent étudié⁶ et Nathalie Sarraute s'en est elle-même expliquée à l'aide d'une métaphore qui a donné son titre à l'un de ses textes critiques : « Le gant retourné » (1974). Les « petits drames » développés dans ses textes narratifs étant « des actions dramatiques intérieures » qui « aboutissent, au dehors, au dialogue », il a fallu les transformer en dialogues pour la scène : « le dedans devenait le dehors⁷ ». Le premier titre choisi : *Le Silence*, expose clairement la particularité de cet espace intérieur, fait de « mouvements » appelés *tropismes* « qui glissent rapidement au seuil de notre conscience⁸ » –« hors des mots » –et qu'il s'agit de représenter.

§4

Le devenir autobiographique de l'aventure scénique a été moins abordé. C'est ce qui nous intéressera ici : y a-t-il un lien entre l'expérience de l'écriture théâtrale et le passage à l'acte autobiographique ? On connaît les réticences placées en ouverture d'*Enfance* : « –

³N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1906.

⁴*Ibid.*, p. 1930.

⁵N. Sarraute, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9.

⁶Voir notamment Arnaud Rykner, *Théâtres du nouveau roman*, Paris, Corti, 1988.

⁷N. Sarraute, « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1707-1708.

⁸*Ibid.*, p. 1707.

Alors, tu vas vraiment faire ça ? “Évoquer tes souvenirs d’enfance”...⁹ » : le récit est pris en charge par un dialogue de théâtre. La perspective de l’enfance est certes présente dès les premiers textes de Sarraute (*Tropismes*, 1939), on y reviendra, mais sa constitution en *scène privilégiée* semble l’une des conséquences du passage par le théâtre.

§5

Il faudra certes définir précisément ce qu’on entend par *scène*. Arnaud Rykner a bien montré que l’écriture du Nouveau Roman est elle-même fondée « essentiellement sur la “scène” » comme foyer temporel, contrairement « au récit traditionnel, où l’emportent “sommaire” et “ellipse”¹⁰ ». Le récit d’enfance est quant à lui, contraint par des « scènes » obligées, liées à un événement ou une suite d’événements significatifs comme la naissance, la présentation des parents, de la maison, le premier souvenir, etc. Or l’enfance requiert une dramaturgie plus subtile, suggère la présence d’un double de l’auteure, cette autre voix qui, dans *Enfance*, met constamment en garde contre l’aspect convenu du genre : « tu vas vraiment faire ça ? ». Sarraute écrit en même temps ses deux dernières pièces, *Elle est là* (1980) et *Pour un oui ou pour un non* (1982) et son autobiographie, qu’elle commence en 1980 et publie en 1983. Elle semble perpétuer l’écriture théâtrale. On peut penser inversement que tout a commencé par l’enfance, puisque c’est une image de sa propre jeune vie en Russie, où elle est née, qui a servi d’ouverture à la toute première pièce, « celle d’une longue maison de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelles, de petits auvents de bois ciselé...¹¹ ».

§6

C’est sur ce détail, on le sait, que s’ouvre *Le Silence*, sur le souvenir de « petites maisons... il me semble que je les vois... avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents découpés... comme des dentelles de toutes les couleurs¹² ». Les protagonistes y reviennent à plusieurs reprises : « C’est que j’y tiens, c’est vrai, à cela, à ces auvents de dentelle peinte... » (S, 37), insiste H.I, à qui appartient le souvenir, qu’il a conscience hélas d’avoir restitué sous forme de « pacotille... Quelle littérature...hein ? » (*ibid.*) – « c’est peut-être que tes forces déclinent...¹³ » pourrait-on lui souffler, à la manière dont le fera le double quelques années plus tard, dans *Enfance*. Toujours est-il que sur la scène théâtrale l’enfance est d’emblée une question d’écriture, indissociable d’enjeux poétiques, par-

⁹N. Sarraute, *Enfance*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 989.

¹⁰A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman*, op. cit., p. 19; les termes entre guillemets sont empruntés à la narratologie de Gérard Genette (*Figures III*, Seuil, 1972, repris dans *Discours du récit*, Seuil, coll. « Points », 2007).

¹¹N. Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 1010.

¹²N. Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, collection Folio/Théâtre, 1998, p. 27; toutes les citations du *Silence* seront données dans cette édition, sous la forme désormais abrégée de S, suivie du numéro de page, entre parenthèses.

¹³N. Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 989.

fois bassement économiques (« Qu'est-ce que vous en avez tiré de vos petits auvents ? » S, 55), à l'origine de plusieurs ruptures : celle du personnage de Jean-Pierre, dont le silence qui donne son titre à la pièce est perçu comme jugement dépréciatif ; celle d'une « fille adorable » dont H.1 était amoureux et avec laquelle il dit avoir rompu, contre toute attente, parce qu'elle s'est révélée insensible à la poésie du monde ; ce qui fait dire à H.2 : « Vous voyez bien que vous y tenez, hein, au fond, à vos petits auvents » (S, 47). Au fil du temps H.1 est tenté par la manière forte : « je vais les écrire, moi, ces auvents, et on vous obligera [à y être sensible], que vous le vouliez ou non » (S, 54) ; avant de reprendre plus calmement, une dernière fois : « Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées. Avec des auvents comme des dentelles peintes [...] » (S, 62). « Toutes ces enfances captées... » (S, 27) évoquées en ouverture sont reprises par : « Oui, là-bas tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance... » (S, 62).

§7

Les « auvents » font motif et, en tant que petits pans de toits (« petits toits en saillie » disent les dictionnaires), ils ont la même fonction de « dispositif » qu'Arnaud Rykner a prêtée aux « petits pans de mur » attachés eux aussi à un souvenir d'enfance – on peut citer par exemple la sensation de « vie à l'état pur » éprouvée devant le « petit mur de briques roses¹⁴ » du jardin du Luxembourg, rapportée dans *Enfance*. « Le pan sert à Sarraute [...] comme *dispositif* », analyse Arnaud Rykner, « capable d'ouvrir dans l'œuvre la voie d'un surgissement inespéré du Réel¹⁵ ». C'est ce dont rêve H.1 dans *Le Silence*, mais il échoue à faire naître un monde, s'excusant au contraire d'avoir produit « de la mauvaise littérature » (S, 38). C'est ce que vise H.2 dans *Pour un oui un pour un non* lorsqu'il évoque la « force qui irradie » de « cette ruelle, ce petit mur, là, sur la droite, ce toit...¹⁶ » aperçus par la fenêtre. Il est aussitôt soupçonné par H.1 de verser « dans "le poétique", "la poésie" » (P, 42), ce qui n'est pas un compliment, soufflent les guillemets. Les deux personnages de cette dernière pièce, placés eux aussi au bord de la rupture, se connaissent depuis longtemps, sans doute depuis l'enfance suggère l'une des premières phrases, qui évoque « ...un ami sûr... Tu te souviens comme on attendrissait ta mère?... » (P, 24). Comme l'a signalé Arnaud Rykner, le poème *Sagesse* de Verlaine présent dans la séquence à la fenêtre « ne fait nullement mention du "petit mur"¹⁷ ». Si

¹⁴ *Ibid.*, p. 1024.

¹⁵ A. Rykner, « Le petit pan de mur rose », *Critique*, n° 656-657, *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, Janvier-Février 2002, p. 97 ; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁶ N. Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, « Folio/Théâtre », 1999, p. 40 ; toutes les citations de *Pour un oui ou pour un non* seront données dans cette édition, sous la forme désormais abrégée de P, suivie du numéro de page, entre parenthèses.

¹⁷ A. Rykner, « Le petit pan de mur rose », *op. cit.*, p. 95.

ce n'est pas un référent culturel, on peut penser qu'il vient lui aussi de l'enfance – dont la présence paraît d'abord plus diffuse dans *Pour un oui un pour un non*, mais qui constitue un horizon constant, on va le voir.

§8

Les « pans » attachés à l'enfance créent ainsi des « moments » (P, 40) artistiques spectaculaires, qui s'apparentent à ce que l'historien de l'art Daniel Arasse a appelé « moment du détail » au sens « d'événement¹⁸ ». C'est en ces termes en effet qu'il décrit la scène du « petit pan de mur jaune », détail d'un tableau peint par Johannes Vermeer, *La Vue de Delft*, devant lequel Marcel Proust a symboliquement placé un personnage d'écrivain, Bergotte, dans *La Prisonnière*. Celui-ci meurt à cette occasion, d'une indigestion de pommes de terre, non sans avoir été saisi par « la force qui irradie » de cet autre petit mur : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire¹⁹ » se dit-il, mais trop tard. Les personnages des deux pièces de Sarraute sont confrontés à une même expérience déceptive. L'espace du souvenir dans lequel ils sont placés n'a toutefois rien d'un musée : c'est une zone nouvelle, intime, dans laquelle « tout fluctue, se transforme, s'échappe » comme il est dit au début d'*Enfance*, et qui semble avoir trouvé au théâtre un « milieu propice²⁰ » à sa représentation.

LE MYSTÈRE DE LA CRÉATION : L'IRREPRÉSENTABLE

§9

L'enfance est traversée comme tous les autres âges de la vie, par ces remous intérieurs que Nathalie Sarraute a appelé « tropismes » et qui constituent pour elle la trame des relations humaines. L'enfance entretient par ailleurs un lien privilégié avec la création et le mystère qu'elle représente : « le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté²¹ » selon le mot de Baudelaire. L'auteure y fait implicitement référence lorsqu'elle esquisse une sociologie des artistes :

[...] il peut arriver que des individus isolés, inadaptés, solitaires, morbidement accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue²².

¹⁸D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p.158.

¹⁹Marcel Proust, *La Prisonnière*, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition J.-Y. Tadié, vol. III, 1989, p. 693.

²⁰N. Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 990.

²¹Voir la note d'Ann Jefferson pour cette référence à Baudelaire, N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 2086.

²²N. Sarraute, « Ce que voient les oiseaux », *ibid.*, p. 1619.

§10

On sait que l'expérience esthétique est à l'origine, dans les deux pièces, d'une aggravation de la tension dramatique. Dès l'ouverture du *Silence* H.1 est emporté par des « élans... Ce lyrisme qui [le] prend parfois... » (S, 28) : c'est ce qui va provoquer le silence; de plus en plus insupportable, de Jean-Pierre. Lorsqu'il est question de « vrai... » poète, on cite immédiatement Baudelaire (S, 49). La question esthétique est introduite plus progressivement dans *Pour un oui ou pour un non* : c'est quand H.1 décide de partir, convaincu que son vieil ami H.2 a de fait rompu définitivement avec lui, qu'intervient un « moment » poétique, qui fait surgir le souvenir de Verlaine. Dans les deux cas est posée une sorte de question générique. H.1 suggère dans *Le Silence* que son évocation a déplu parce qu'elle n'est pas à sa place :

Il aurait fallu, pour que vous les acceptiez, ces petits auvents, que je vous les présente avec politesse, comme il se doit, sur un plateau d'argent, et ganté de blanc. Dans un livre. À belle couverture. Joliment imprimé. [...] Dans un recueil de poèmes [...] (S, 52).

§11

Sur la scène sociale que représente le théâtre les élans poétiques mettent mal à l'aise. C'est exactement ce que perçoit H.2 dans *Pour un oui ou pour un non* lorsqu'il souligne « cette distance, cette ironie » avec laquelle H.1 a évoqué le moment d'« abandon » de son ami à la poésie d'une ruelle, d'un petit mur, ou d'un toit :

H.1 : Moi, je me moque de la poésie ? Je parle avec mépris des poètes ?

H.2 : Pas des « vrais » poètes, bien sûr. Pas de ceux que vous allez admirer les jours fériés sur leurs socles, dans leurs niches... (P, 42)

§12

Ce qui nourrit le dialogue théâtral est une forme d'attention poétique au monde (qui fait dire, avec les mots de Verlaine, « la vie est là », (P, 43) ostensiblement déplacée – hors des livres, des socles ou des niches – pour être montrée sur une scène. Et l'on découvre que s'y joue quelque chose d'essentiel. Comme le dit H.1 dans *Le Silence*, il *tient* à ses auvents; le plus petit soupçon d'imposture ou d'artifice, l'insupportable opacité du mutisme qui est lui est opposé, l'atteignent gravement; on comprend qu'il s'est beaucoup exposé : il a fait preuve de « Tant d'impudeur... » (S, 36). Lorsque le H.1 de *Pour un oui ou pour un non* cite Verlaine, H.2 lui demande ce qui lui « prend tout à coup » : « "Prend" est bien le mot » (S, 41) souligne le premier, qui s'est senti ferré comme un poisson par la poésie. Certes, seul le personnage du *Silence* peut être dit « accroché à son enfance » dès l'ouverture. Mais il y a dans la dernière pièce de Sarraute une figuration implicite de

cette accroche – par le choix d’une amitié incluant la perspective des générations, on l’a dit (« comme on attendrissait ta mère... »); par le recours aux contes de l’enfance (Blanche neige, P, 38, 46) et à la figure du « petit » sur lesquels on reviendra.

§13

« Théâtre de l’enfance » désigne ainsi cette sorte de scène primitive, sur laquelle se noue la question de l’art. Une force irrévérencieuse libère la parole, faisant fi des frontières génériques qui l’encadrent habituellement. C’est la force irrévérencieuse de l’enfant, telle qu’elle se manifeste dans l’essai intitulé « Paul Valéry et l’enfant d’Éléphant²³ ». Le titre se réfère à un conte de Kipling issu des *Histoires comme ça*, dans lequel un jeune éléphant curieux pose des questions qui semblent déplacées (il est roué de coups) aux animaux de la jungle. Sarraute reprend elle-même le rôle pour poser une question insolente : Paul Valéry est-il un grand poète ? Cette force semble transposée telle quelle dans les dialogues de théâtre qui font entendre ce qui ne se dit pas en société, à savoir :

des méditations entières qui nous passent parfois par la tête en une seconde, sous la forme d’espèces de sensations, sans traduction dans aucune langue humaine, sans parler de langue littéraire. [...] Parce que n’est-ce pas, nous avons bien des sensations qui, si elles étaient traduites en langue ordinaire, nous paraîtraient complètement invraisemblables. Voilà pourquoi elles ne sortent jamais au jour, mais existent chez tous²⁴.

§14

Ces propos du narrateur d’un récit de Dostoïevski sont cités par Nathalie Sarraute dans un entretien²⁵ au cours duquel elle confie avoir été encouragée à leur lecture, son travail sur les tropismes provoquant d’abord l’incompréhension de ses proches. Parmi ces méditations figurent les souvenirs d’enfance qui sont particulièrement difficiles à exposer. C’est ce que décrit le texte XXII des *Tropismes*. Nathalie Sarraute y pose d’abord l’image d’un interdit ou d’un sacrilège, d’un impensable ou irreprésentable, sans qu’on sache exactement de qui ou de quoi il est question :

Parfois, quand ils ne le voyaient pas, il pouvait tout doucement, pour essayer de trouver autour de lui quelque chose de chaud, de vivant, passer la main le long de la colonne du buffet... ils ne le verraient pas ou peut-être ils croiraient qu’il se bornait – manie très répandue et après tout inoffensive – à conjurer le sort en « touchant du bois²⁶ ».

²³Essai de 1947, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1521-1550.

²⁴Féodor Dostoïevski, *Une Sale Histoire*, tr. André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, p. 25.

²⁵Voir « Conversations avec Claude Régy », entretien filmé, coproduction La Sept / I.N.A., 1989.

²⁶N. Sarraute, *Tropismes*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 29.

§15

Puis surgit la figure de l'acteur, qui préfigure le devenir théâtral du souvenir d'enfance :

S'il sentait derrière lui leur regard l'observant, comme le malfaiteur, dans les films drôles, qui, sentant dans son dos le regard de l'agent, achève son geste nonchalamment, lui donne une apparence désinvolte et naïve, il tapotait, pour bien les rassurer, avec trois doigts de la main droite, trois fois trois, le vrai geste efficace pour conjurer²⁷.

§16

On comprend *in fine* que le personnage cherche à éprouver que la « vie est là », dans l'expérience d'une fusion, par l'écriture, avec son point d'origine :

De temps à autre seulement, quand il était trop fatigué, sur leur conseil il se permettait de partir seul faire un petit voyage. Et là-bas, quand il se promenait à la tombée du jour, dans les ruelles recueillies sous la neige, pleine de douce indulgence, il frôlait de ses mains les briques rouges et blanches des maisons et, se collant au mur, de biais, craignant d'être indiscret, il regardait à travers une vitre claire, dans une chambre au rez-de-chaussée, où l'on avait posé devant la fenêtre des pots de plantes vertes sur des soucoupes de porcelaine, et d'où, chauds, pleins, lourds d'une mystérieuse densité, des objets lui jetaient une parcelle – à lui aussi, bien qu'il fût inconnu et étranger – de leur rayonnement; où un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise sortaient de la pénombre et consentaient à devenir pour lui, miséricordieusement pour lui aussi, puisqu'il se tenait là et attendait, un petit morceau de son enfance²⁸.

L'ORIGINE DU/AU THÉÂTRE

§17

Arnaud Rykner postule que dans le théâtre sarrautien « tout commence toujours par une scène primitive dans laquelle ce que l'on pourrait fort bien nommer la tribu voit son unité brisée par l'initiative de l'un de ses membres²⁹ ».

§18

La lecture du tropisme XXII suggère qu'il suffit d'évoquer son enfance pour briser l'unité : comment comprendre sinon la solitude finale et les faux-semblants de l'ouverture du texte ? On peut éclairer cette part d'irréductible ou d'associabilité curieusement attachée au « rayonnement » du monde de l'enfance, par le rappel d'une figure liée à l'expérience esthétique, celle du dernier lecteur que décrit Sarraute dans sa critique fiction

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁹ A. Rykner, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, 2000, p. 118.

Les Fruits d'Or. Ce lecteur est le seul à aimer durablement le « héros » du livre, un roman lui-même intitulé *Les Fruits d'or*. Tous ceux qui avaient d'abord encensé le livre, par effet de mode, ont cessé de s'y intéresser. Reste *in fine* ce seul amateur, un lecteur dont la singularité apparaît d'autant plus forte qu'elle est indécente – il est montré « cramponné » au livre « tout nu » (abandonné de la critique) et « flottant à la dérive » avec lui ; c'est qu'il a établi ce contact « depuis son enfance », précise la voix narrative : « c'est sa sensation à lui, fraîche, intacte, neuve... nourrie de ce qui se cache au plus secret de lui-même... C'est sa plus intime substance trouvant d'elle-même sa forme, comme malgré lui cela a jailli...³⁰ ».

§19 Exposer sur scène les plus intimes substances : c'est tout l'enjeu d'un théâtre de l'enfance. Par sa dimension collective, l'expérience théâtrale peut faire éprouver la sensation d'un fonds commun appelé « enfance », tout en ménageant la sensation inverse de solitudes radicales.

§20 Le commun prend hélas, très souvent, la forme de « lieux communs » ou « clichés » qui font obstacle au surgissement du réel, en dépit du travail de dévoilement accompli par les écrivains. Des voix y font allusion dans la pièce *Isma*, comme à « notre petit stock », risque H.3 ; ce à quoi répond « ELLE, résignée : Oui. Une vraie dot qu'on nous a préparée, depuis notre enfance...³¹ ». H.2 évoque avec dégoût, dans *Pour un oui ou pour un non*, une scène convenue que lui a imposé son ami : « ton premier-né debout entre les genoux... l'image de la paternité comblée » (P, 37). Il n'empêche que l'enfance est investie comme un théâtre, précisément peut-être parce que « l'art de l'acteur est un art de l'enfance », suggère Arnaud Rykner : « c'est un art qui prend sa source dans un état d'avant la parole³² ». Le comédien découvre le monde, comme le fait un enfant. Au théâtre « le mot est la petite portion visible d'un univers caché³³ ». Qui plus est, la vie « hors des mots », intense, que cherche à représenter Sarraute, n'est pas étrangère à l'acteur, qui est « un perpétuel créateur de tropismes, qui se projette dans les profondeurs de son intériorité pour provoquer en lui ce bouillonnement de sensations primitives qui seules commandent l'action théâtrale³⁴ ».

§21 Le tropisme expose à une expérience de sortie du silence. C'est en cela qu'il peut être dit à l'origine du théâtre. Dans celui de Sarraute, toutefois, on n'est pas seulement confronté à ce texte troué que le comédien doit combler ; c'est l'autre scène de la pa-

³⁰N. Sarraute, *Les Fruits d'Or*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 612.

³¹N. Sarraute, *Isma*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1428.

³²A. Rykner, *Paroles perdues*, op. cit., p. 139.

³³*Ibid.* ; ces propos sont empruntés par Arnaud Rykner à Peter Brook, *L'espace vide*, Seuil, 1977.

³⁴*Ibid.*

role qui est investie, une riche intériorité qu'on n'a pas l'habitude d'entendre, mais que connaît bien l'*infans* –cet être mimétique, qui peut tout jouer³⁵. On est tenté de percevoir son empreinte dans la valorisation par l'auteure du premier metteur en scène (et interprète) du *Silence*, Jean-Louis Barrault :

avec ses dons de mime, son imagination qui lui permet d'animer l'espace scénique, il a su montrer des personnages se mouvant sur la scène, exécutant même toutes sortes de mouvements assez amples et variés. Je dois dire que ces mouvements m'ont fascinée. Je voyais [mon] texte ainsi intégré à des mouvements scéniques, porté et amplifié par des gestes, avec étonnement³⁶.

« L'ABJECT RENONCEMENT À CE QU'ON SE SENT ÊTRE »

§22

Il arrive aussi que l'enfant joue faux. C'est qu'il est très tôt enrôlé dans une représentation stéréotypée, formaté par toutes sortes de dressages. Une scène bien connue d'*Enfance* condense l'étrange association entre poésie et abjection qui sous-tend le drame de la parole dans tout l'œuvre de l'auteure. C'est une scène de récitation enfantine dans laquelle Nathalie Sarraute ne reconnaît pas sa voix ; elle a été « affublée d'un déguisement de bébé, de bête » :

je perçois parfaitement combien est fausse, ridicule, cette imitation de l'innocence, de la naïveté d'un petit enfant, mais il est trop tard, je me suis laissée faire, je n'ai pas osé résister quand on m'a soulevée sous les bras et placée debout sur cette chaise pour qu'on me voie mieux³⁷.

§23

L'enfant parcourt « jusqu'au bout » ce qui est appelé le « chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce qu'on se sent être³⁸ ». Le ton grave et le vocabulaire utilisé peuvent aider à comprendre l'aspect le plus sombre du théâtre de l'enfance, qui touche à l'Histoire. Comme le dit Jacques Lassalle, « Rien ou presque, à la surface [du] théâtre [de Sarraute], ne nomme explicitement l'Histoire ; tout, par en dessous, l'exsude et la désigne³⁹ ». L'enfance est un bon exemple.

³⁵Voir W. Benjamin, « Sur le principe d'imitation », *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

³⁶N. Sarraute, « Le Gant retourné », *op. cit.*, p. 1712.

³⁷N. Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 1023.

³⁸*Ibid.*

³⁹J. Lassalle, « Nathalie Sarraute ou l'obscur commencement », *Trois conférences : Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 37.

§24

Il a été dit plus haut que *Pour un oui ou pour un non* ne reposait pas sur une scène d'enfance proprement dite. Les relations dégradées entre les deux amis, l'un ayant semblé « condescendant » à l'autre (P, 30), sont décrites toutefois en termes de proportions. Celui qui se sent offensé a la sensation d'avoir été rétréci ; il le dit une première fois directement à H.I, puis aux voisins convoqués pour juger de la situation :

tu m'as soulevé par la peau du cou, tu m'as tenu dans ta main, tu m'as tourné et retourné... et tu m'as laissé retomber (P, 29)

Il m'a tenu dans le creux de sa main, il m'a examiné : Voyez-vous ça, regardez-moi ce bonhomme, il dit qu'il a été lui aussi, invité [...] voyez comme il se redresse... ah mais c'est qu'il n'est pas si petit qu'on le croit... il a su mériter comme un grand... c'est biiien...ça... » (P, 35)

§25

La sensation désagréable est finalement condensée dans cette formule : « voilà un bon petit » (P, 44). Or Nathalie Sarraute a déjà rejeté cette formule, qu'on ne peut donc entendre sur scène sans broncher. Dans une pièce précédente, qui réunit des parents et des enfants et affiche jusque dans son titre, *C'est beau*, les préoccupations esthétiques de l'auteure, « Elle » confie qu'elle n'a jamais pu dire à quiconque, même à son propre enfant, « quand il était encore vagissant, tout trempé, tout ridé » :

§26

« Mon petit » ou pire encore : « Mon petit bonhomme ». C'est vrai. Ça me choquait. Il me semblait que c'était comme dire... Comme dire youpin. Comme dire bicot. Comme dire « les femmes ». Impossible. Pas question. Il fallait absolument une parfaite égalité...⁴⁰ .

§27

La référence au pire de l'histoire, au racisme, au sexisme, aux camps de concentration associe à cet usage de la parole qui pouvait sembler anodin, quelque chose de l'ordre de l'horreur dont Julia Kristeva étudie les pouvoirs dans son *Essai sur l'abjection*. Il existe bien sûr une gradation, toutes sortes de situations horribles pouvant provoquer le dégoût, celle dont « youpin » est la mémoire étant la plus insoutenable. À l'autre extrémité, « le dégoût alimentaire est la forme la plus élémentaire et la plus archaïque⁴¹ » de l'abjection, rappelle Kristeva. Or il est au cœur de la représentation de l'enfance, non seulement lié à un épisode de feinte malheureuse (un médicament a été caché par les parents dans la confiture de fraises de l'enfant), mais aussi à ces scènes d'ingurgitation forcée des mots d'autrui appelées récitation. L'« abject renoncement » de l'enfant bouffon,

⁴⁰N. Sarraute, *C'est beau, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1455.

⁴¹Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1980, p. 12.

sommé de réciter en public une poésie enfantine, est déjà au cœur d'une séquence des *Fruits d'Or* au cours de laquelle la poésie de Paul Valéry ne passe pas :

Il suffit de s'abandonner, de ne pas résister, de ne pas se crispier, ce ne sera rien...comme on vous dit quand on vous fait un sondage d'estomac en vous introduisant dans la gorge le gros tuyau de caoutchouc à l'odeur écœurante... ça passera comme une lettre à la poste, vous verrez, ça passe... voilà... *Nuit. Azur. Amphores et ciel...*

[...] Mais cela s'enfonce en lui lourdement, tout mou, répugnant... Il a envie de l'expulser, il se contracte, se tord...⁴².

§28 La poésie produit la même « impression un peu inquiétante de quelque chose de répugnant sournoisement introduit⁴³ » que le calomel découvert dans la confiture de l'enfance.

§29 Les exemples ne manquent pas, dans l'œuvre, d'une représentation violente d'un usage fasciste du langage – « c'est le langage qui constitue les geôles, les caves », ne craignait pas de dire Nathalie Sarraute, « c'est avec les mots qu'on enferme⁴⁴ ». Paradoxalement peut-être, une fois transposées sur la scène du théâtre, ces représentations sont comme adoucies. Certes, elles ne perdent rien de leur violence –entre H.1 et H.2 c'est « une lutte à mort » (P, 45) –mais l'espace scénique les rend plus vraisemblables, sans doute parce qu'on est disposé, au théâtre, à écouter les corps, à entendre ce qu'on n'entend pas. Comme le souligne Armelle Hélot dans un article intitulé « Théâtre : "Ce qui s'appelle rien" » :

Par la scène, quelque chose s'est dénoué de la relation de l'auteur réputé difficile à ses lecteurs, qui passe par la position du spectateur. Et pourtant quoi de plus violent pour un écrivain, qu'une mise en scène ? quoi de plus inexact parfois ? Et pourtant, quel plus grand terrain de trahison qu'un plateau⁴⁵ ?

§30 Le Jean-Pierre du *Silence* devient « Jean-Pierre-la-Terreur » (P, 32) parce que c'est l'une de ces figures du forçage qui hantent tout l'œuvre. Son silence en impose tellement à H.1 que celui-ci qualifie immédiatement d'« enfantin » (S, 28) son goût pour la poésie

⁴²N. Sarraute, *Les Fruits d'Or*, op. cit., p. 587-588.

⁴³N. Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 1013.

⁴⁴Propos cités par Viviane Forrester dans « Nathalie Sarraute dénonce le but meurtrier de la bêtise langagière », *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} octobre 1976.

⁴⁵Armelle Hélot, « Théâtre : "Ce qui s'appelle rien" », *Littérature*, n° 118, *Nathalie Sarraute*, juin 2000, p. 59.

des « petits auvents ». Il sait parfaitement que « C'est ça qui a déclenché les émanations, les débordements, les suffocations et les appels au secours » (S, 35).

§31

« Mon petit » est l'un des énoncés analysés dans *L'Usage de la parole*. « Celui à qui il est envoyé » est en proie à une intense agitation intérieure. Mais celui qui a « envoyé » les mots n'en a pas la moindre idée dans l'espace du récit. Il serait bien surpris, souffle le narrateur, s'il pouvait avoir accès à cette agitation ; on l'entendrait se récrier « Mais quel écorché vif ! », et « il aurait raison au fond, n'est-ce pas » :

Comment vivrait-on si on prenait la mouche pour un oui ou pour un non, si on ne laissait pas très raisonnablement passer de ces mots somme toute insignifiants et anodins, et si on faisait pour si peu, pour moins que rien, de pareilles histoires⁴⁶ ?

§32

Sur scène, on prend bel et bien la mouche à la toute petite échelle du langage. Précisément là où commence l'Histoire, comme le suggère la comparaison entre « Mon petit » et « youpin ». Le théâtre, qui se prête au jeu des proportions, peut faire entendre cela.

LE GOÛT DES HISTOIRES

§33

L'enfance permet enfin d'explorer sur scène le goût des histoires, qui intéresse directement la possibilité d'un commun d'une plus grande justesse, dirait-on volontiers, en hommage au travail minutieux de Sarraute sur la tonalité des voix.

§34

Les premiers mots du *Silence* sont : « Si, racontez... » (S, 28), et on trouve maintes références au plaisir de raconter dans les deux pièces : toutes sortes d'histoires drôles dans *Le Silence*, dont on attend qu'elles fassent réagir Jean-Pierre ; des contes dans *Pour un oui ou pour un non* : c'est *Blanche Neige* qui sert à traduire la sensation de malveillance éprouvée par H.2, qui s'identifie à « la petite princesse » cachée « au fond de la forêt », sa marâtre ne supportant pas l'idée qu'elle puisse être plus belle qu'elle (P, 38 et 46). L'enfant lecteur est une figure importante pour Nathalie Sarraute, qui en a fait le héraut de « l'ère du soupçon ». Dans ce texte bien connu, l'auteure expose les raisons pour lesquelles on ne peut plus écrire « La marquise sortit à cinq heures », c'est-à-dire feindre que les histoires se racontent toutes seules et reposent sur des représentations de la personne réduites à de simples contours. Au contraire, « dès que le romancier essaie de décrire [les états complexes qui occupent le Nouveau Roman] sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire, l'arrêter en demandant : "Qui dit ça⁴⁷ ?" ». L'exigence de présence est

⁴⁶N. Sarraute, *L'usage de la parole*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 965.

⁴⁷N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1583.

un trait caractéristique du théâtre de l'enfance, sur la scène duquel il n'est pas possible de rester dans l'ombre. N'existe plus d'ailleurs aucune médiation linguistique, la mise en scène, c'est-à-dire un tout autre système sémiotique, se substituant à la voix narrative.

§35

Celui qui raconte dans *Le Silence* est bien présent. Tous ses efforts sont tendus vers celui dont l'écoute est incertaine. L'absence d'intérêt pour celui qui a « dit ça » suscite un sentiment d'exclusion immense :

On fait un effort, quoi, on ne se porte pas en écharpe, on se commet, oui, par charité, par gentillesse, pour créer des contacts, oui, oui, vous pouvez me mépriser, me détruire, égorgez-moi, je le hurlerai jusqu'à mon dernier souffle : des contacts... (S, 40).

§36

C'est assurément pour mettre en évidence le désespoir de qui ne parvient pas à toucher la vie –les vivants –par le langage, que Sarraute a inventé pour le théâtre le rôle de « Chevalier de la parole⁴⁸ », un personnage qui prétend restaurer le dialogue. H.1 tient magnifiquement ce rôle. « Ai-je besoin de les raconter, mes histoires ? Je les connais... » (S, 59) crâne-t-il. Mais il finit par arracher la parole à Jean-Pierre, en véritable Don Quichotte. On ne peut qu'être frappé en effet par la proximité entre l'ultime tentative (fructueuse) d'évocation des « petits auvents » et l'ouverture fameuse du livre de Cervantes :

Il y a un village notamment, son nom m'échappe, mais je vous le retrouverai sur une carte... (H.1, S, 63)

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre non quiero acordame [...] Dans un village de la Manche, dont je ne veux me rappeler le nom⁴⁹ [...]

§37

(*Don Quichotte*)

§38

H.1 s'apparente ainsi à un personnage hautement romanesque. Sur une scène de théâtre. Où l'on se cherche poétiquement, sans être capable, le plus souvent, d'atteindre l'authenticité des sensations enfantines.

§39

On est tenté de citer, à la suite de Valerie Minogue, cet extrait de *Tu ne t'aimes pas* dans lequel les voix narratrices indiquent comment faire disparaître tout ce qui fait obstacle au contact, la « couche d'enduit » créée par de mauvais usages de la parole notamment : « posez dessus la paume de votre main d'enfant où la peau est toute neuve,

⁴⁸Lucette Finas, « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans..." », *La Quinzaine Littéraire*, 16 décembre 1978.

⁴⁹Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Catedra, Letras hispánicas, 1977, vol. I, p. 113 ; *Don Quichotte*, trad. Jean Canavaggio, Claude Allaire et Michel Moner, *Œuvres romanesques complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 409.

sensible...⁵⁰ ». Le théâtre de l'enfance désigne cet art du toucher, une façon de penser avec tact les relations humaines, sans en dissimuler la violence, mais sans céder non plus à l'esprit de sérieux, qui est contraire à « l'esprit du conte », c'est-à-dire « ce regard imaginaire que nous sentons sur nous⁵¹ » dit Imre Kertész, et qui permet de donner sa juste mesure à un tribunal de voisins :

H.2 : [...] Alors il m'a tendu un piège... il a disposé une souricière.

TOUS : Une souricière ?

H.2. : Il a profité d'une occasion...

F. rit : Une souricière d'occasion ? (P, 33)

Quelques mots à propos de : Isabelle Poulin

Ancienne élève de l'ENS Fontenay/Saint-Cloud, agrégée de Lettres Modernes, Isabelle Poulin est professeur de Littérature comparée à l'université Bordeaux Montaigne où elle co-dirige l'axe de recherche « Traduction, cosmopolitisme, plurilinguisme » de l'UR Plurielles. Spécialiste de Vladimir Nabokov, écrivain américain né en Russie, elle a souvent travaillé l'œuvre de Nathalie Sarraute dans son sillage; dans un essai consacré aux *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*, Paris, Le Manuscrit, 2007; en tant que responsable du volume collectif *Poétiques du récit d'enfance. Benjamin, Nabokov, Sarraute*, Paris Ellipses, 2012.

⁵⁰N. Sarraute, *Tu ne t'aimes pas, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1281; cité par Valérie Minogue dans « Danger de mort : la mort et ses avatars dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique, op. cit.*, p. 131.

⁵¹Imre Kertész, cité par Bernhard Schlink, *Vérifications faites*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2005, p. 106.

Pour citer cet article

Isabelle Poulin, « Le théâtre de l'enfance : poésie et abjection », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 05/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=755>.